

PAVEL KOLESNIKOV PLAYS CHOPIN

Impromptus, waltzes & mazurkas



hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
FRANÇAIS	 <i>page 9</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 12</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

FRÉDÉRIC CHOPIN

(1810–1849)



- | | | | |
|----|---|---|---------|
| 1 | Fantasy Impromptu in C sharp minor | Op 66 (1834) | [5'32] |
| 2 | Waltz in A flat major | Op 69 No 1 (1835) | [4'15] |
| 3 | Waltz in D flat major | Op 70 No 3 (1829) | [2'50] |
| 4 | Waltz in A flat major | KKIVa/13 (1830) | [1'27] |
| 5 | Sostenuto in E flat major 'Waltz' | KKIVb/10 (1840) | [2'03] |
| 6 | Impromptu No 1 in A flat major | Op 29 (1837) | [4'12] |
| 7 | Mazurka in C minor | Op 30 No 1 (1837) | [1'52] |
| 8 | Mazurka in C sharp minor | Op 30 No 4 (1837) | [4'46] |
| 9 | Mazurka in A minor | Op 7 No 2a (1829) <i>early version of Op 7 No 2</i> – | [3'42] |
| 10 | Mazurka in E major | Op 6 No 3 (1830–32) | [1'47] |
| 11 | Mazurka in C sharp minor | Op 41 No 4 (1839) | [4'46] |
| 12 | Impromptu No 2 in F sharp major | Op 36 (1839) | [6'05] |
| 13 | Mazurka in B major | Op 56 No 1 (1843–44) | [5'06] |
| 14 | Mazurka in B major | Op 63 No 1 (1846) | [2'19] |
| 15 | Mazurka in F minor | Op 63 No 2 (1846) | [2'40] |
| 16 | Mazurka in A flat major | Op 41 No 3 (1839) | [2'06] |
| 17 | Fantasy in F minor | Op 49 (1841) | [14'19] |
| 18 | Impromptu No 3 in G flat major | Op 51 (1842) | [6'44] |

PAVEL KOLESNIKOV piano



AS A PERFORMER Chopin preferred the salon. He suffered the anxiety of playing before an anonymous public when financial exigencies required it. But in the elegant chambers of high-born or artistic acquaintances he felt at ease, and it was in these salons that, by all accounts, he gave his most poetic, most uninhibited performances.

His preference for the salon had multiple repercussions for his compositions. For example, Chopin decided to confine the circulation of the so-called **Fantasy Impromptu, Op 66** (he probably meant to name the piece simply ‘impromptu’), to a very specific salon: having presented a manuscript of it as a gift to the Baroness d’Este, he opted not to publish it. And this was not unusual: Chopin often withheld from publishing works he presented as gifts. (We may thus put to rest the oft-repeated canard that Chopin did not publish the impromptu because he had somehow improperly modelled it on pieces by Ignaz Moscheles or by Beethoven.)

In a milieu that valued pianistic spontaneity, it is not surprising that Chopin would choose to give an impromptu as a gift. The excitement and charm of Op 66 comes less from its relatively simple three-part design than from the virtuosic energy of the main theme (some of the vitality of which derives from the melody and accompaniment unfolding in cross-rhythms)—a theme that vividly conveys the sense of quasi-improvisational freedom implied by the genre title—and from the aching beauty of the tune (one of Chopin’s most famous) that begins the middle section. In one unexpected formal twist, the melody from the middle section returns briefly just before the end of the piece, lending an air of resignation to the closing.

When Chopin returned to composing impromptus, he circulated them more conventionally through publication. Two of these published impromptus hew closely to the model established by Op 66. Indeed, the **Impromptu in**

A flat major, Op 29, and the **Impromptu in G flat major, Op 51**, resemble each other closely enough that we may suppose Chopin modelled the later piece on the earlier one: the decorative shapes and animated rhythmic profiles of each principal theme, and conventionally song-like melodies of their central sections all seem cut from the same cloth. The **Impromptu in F sharp major, Op 36**, embraces the extemporaneity that is characteristic of the genre, but in ways that distinguish it from the other three impromptus: the initial repeating bass figuration opens the way to a kind of variation technique in the melody that anticipates the Berceuse, Op 57, and moments of complex transitional harmony (as in the move out of the march-like central section and into the wrong-key reprise of the opening theme) give the impression of a pianist extemporizing chromatic chord progressions.

An act of social generosity may have prompted Chopin’s initial foray into the impromptu genre, but this was not the only genre in which he was motivated to behave in this way. He particularly enjoyed giving manuscripts of his waltzes as gifts, and because of this withheld from publication more than half of the waltzes that he composed. Chopin presented manuscripts of the three waltzes on this recording to multiple acquaintances (we know of at least three manuscripts of Op 69 No 1, and two each of Op 70 No 3 and the Waltz in A flat major, KKIVa/13). He initially gave a manuscript of the **Waltz in A flat major, Op 69 No 1**, to Maria Wodzińska, to whom he was briefly engaged. The chromatically decorated melodies of this waltz convey an air of melancholy that is easy to associate with personal loss, but whatever personal memories may have been attached to the origins of the work did not prevent Chopin from later giving manuscripts of it as gifts to Eliza Peruzzi and Charlotte de Rothschild. The **Waltz in D flat major, Op 70 No 3**, dates from Chopin’s Warsaw period, and it too indexes his nascent romantic life. In a letter to a friend, Chopin confided that



the low melody that begins its trio was inspired by his (alas unrequited) crush on the young singer, Konstancja Gładkowska. Chopin entered the **Waltz in A flat major, KKIVa/13**, into an autograph album of a certain Mme Le Brun in 1830. His only waltz notated in $\frac{3}{8}$ metre, it captures some of the vibrant energy that drew him to the salon. Chopin entered the **Sostenuto in E flat major, KKIVb/10**, into the autograph album of Émile Gaillard in 1840; he did not identify its genre, but its mood and style make it an excellent companion piece to the waltzes.

Chopin's mazurkas are no less tied to the salon, but rather than drawing attention to the atmosphere of vibrant sociability in the salon, the mazurkas instead underscore their role in fostering intellectual discourse. Not that Chopin shied away from giving manuscripts of mazurkas as gifts—the early version of the **Mazurka in A minor, Op 7 No 2**, on this recording was preserved because Chopin wrote it down in the autograph album of the daughter of his composition teacher—but he clearly intended the import of the mazurka to reach well beyond the realm of social exchange. Chopin sought through the mazurka to forge a sounding image of his native Poland, not by quoting folk melodies, but by crafting sophisticated harmonies, rhythms, and forms that would limn a politically oppressed country that was at once exotic and profound. (Although the early version of Op 7 No 2 begins with an evocation of a bagpipe—Chopin emphasized this by writing the Polish word for this instrument, 'duda', in the score—that he eliminated this opening phrase from the eventual published version of the piece is telling with respect to his ultimate desire to avoid folkloric references in the genre. In this recording, both the main theme and the bagpipe motif return after the middle section, Kolesnikov exercising the same sort of interpretative freedom with respect to form that we know to have been common in Chopin's day.) The images of Poland that Chopin promulgated in the mazurka forced his salon

listeners to reckon with the complex cultural and political legacies of his country.

The **Mazurka in E major, Op 6 No 3**, composed around the same time as the early version of Op 7 No 2, begins to hint at the complexity and ambiguity that Chopin embraced in the genre. The opening evokes a drone, but Chopin immediately adds destabilizing accents, making the metre sound duple rather than triple. The lively first tune behaves oddly: rather than end conclusively, it trails off on the dominant chord, with a recollection of the syncopated drone and low bass line of the opening. This tune recurs basically unchanged until the very last phrase of the piece, when Chopin finally allows it to resolve quietly, almost pensively. These and other gestures in the mazurka leave the realm of ethnographic reportage far behind.

Chopin at times deployed forthrightly simple forms in the genre. It is straightforward to parse the three-part shape of the **Mazurka in C minor, Op 30 No 1**. But this unassuming form allows the enigmatic qualities of the work to emerge with greater force, as, for example, in the first section, where a halting quality emerges as a result of Chopin's avoidance of sounding bass notes on the downbeat. Nor is the form difficult to perceive in the **Mazurka in A flat major, Op 41 No 3**—a fact that does not lessen the surprise of its ending, which stops mid phrase (compare the first iteration of this phrase directly before the start of the middle section). The conventionality of the ternary form in the **Mazurka in B major, Op 63 No 1**, allows unusual aspects of its construction to come into greater relief, as in the sudden shift to a distant key for the start of the middle section (a section made to sound more unstable by Chopin once more avoiding bass notes played on the downbeat), and the brief and hushed allusion to this unsteady theme just before the boisterous final cadence. Likewise, the simple form of the **Mazurka in F minor, Op 63 No 2**, allows the delicious



dissonances of its principal theme to carry maximum emotional weight.

But Chopin at times essayed complex, even experimental structures that strain against the boundaries of conventional sociability. The concatenation of a number of very different types of themes in the **Mazurka in C sharp minor, Op 30 No 4**—an opening theme whose arpeggiated accompaniment suggests the strumming of guitars, another theme that hints at fandango rhythms, a heroically triumphant theme near the middle of the piece, and an extremely chromatic and highly mysterious coda—lends a narrative quality to the piece. The **Mazurka, Op 41 No 4**, also in C sharp minor (a key that elicited some of Chopin's most innovative efforts in the genre), packs each section with multiple themes (in the opening section, drawing on an inherent ambiguity of triple metre, he shifts from a theme that sounds unstably like a mazurka to one that sounds ebulliently like a waltz). Most notable is its extended coda, where the opening, unstable 'mazurka' tune finally thunders out in stable form, but in a way that sounds tragic rather than triumphant. Most complicated of all is the **Mazurka in B major, Op 56 No 1**, which alternates between seemingly disparate themes, in

different keys and tempos, and concludes with a chromatically intricate and lengthy coda.

'Today I finished the **Fantasy**—and the sky beautiful, my heart sad—but that doesn't matter at all. If it were otherwise, my existence would perhaps be of no use to anyone.' Here Chopin unaffectedly admitted in 1841 what salon listeners then and modern audiences now have immediately intuited—that an air of overriding melancholy not only lends expressive force to his creative work, but also identifies it as something uniquely to be revered. Much of the **Fantasy, Op 49**, seems governed by the sober mood of its opening march, whose minor mode and crisply differentiated rhythms conjure funereal associations. Even when Chopin twice at culminating moments returns to the idea of a march in a major key, a nervous energy prevents the brighter key from seeming triumphant. So, too, the central slow and lyrical theme that interrupts the second progression towards a march in the major marks a turn to the contemplative. That Chopin reminds us of this pensive chorale just before the peroration of the piece serves to confirm the significance of the 'sad heart' to the mood of the **Fantasy**.

JEFFREY KALLBERG © 2019

*Pavel Kolesnikov chose a Yamaha CFX concert grand piano
for this recording—Hyperion Records is grateful to Yamaha for their support*

Recorded in the Concert Hall, Wyastone Estate, Monmouth, on 12–14 July 2018

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano Technician SHINYA MAEDA

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producers SIMON PERRY, PERDITA ANDREW

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIX

Front illustration: Egret in flight / Photograph © Ganesh H Shankar

PAVEL *Kolesnikov*

‘Pavel Kolesnikov is an engrossing musician. He is perhaps the most introspective and meditative pianist that I know of, and with his deep and delicate sensitivity to sound, he is able to bring out a sophisticated gradation of colours particularly in the quieter ranges of the instrument. He is a poet of the piano, rather than, say, a novelist or a storyteller.’ (*Bachtrack*, 2018)

Pavel Kolesnikov became winner of the Honens International Piano Competition in 2012, with resulting recital and festival appearances including Zankel Hall at Carnegie Hall, Berlin’s Konzerthaus, the Louvre (Paris), Vancouver Recital Society, La Jolla Music Society, Spoleto Festival USA, and Canada’s Ottawa Chamberfest and Banff Summer Arts Festival.

Pavel has performed with orchestras across Canada, Malta, Russia and Brazil, as well as with all the major UK orchestras. He has undertaken UK and European tours with the Tchaikovsky Symphony Orchestra, the Czech National Symphony Orchestra and Flanders Symphony Orchestra. Pavel made his BBC Proms debut performing Tchaikovsky’s Piano Concerto No 2 with the National Youth Orchestra of Scotland, conducted by Ilan Volkov. He also joined the BBC Proms at the inaugural event in Australia.

He has given London recitals at the Queen Elizabeth Hall as part of the International Piano Series, and at Kings Place. He enjoys collaborating with other musicians such as Samson Tsoy and Narek Hakhnazaryan, and Lawrence Power, with whom he played the Brahms violin and viola sonatas, again at the Queen Elizabeth Hall. Together with violinist Elina Buksha and cellist Aurélien Pascal he founded Trio Aventure in 2018. Pavel has given recitals in South Korea, Japan, Spain and Germany, and at the Festival de La Roque-d’Anthéron, the Musiq3 festival in Brussels, and the Aldeburgh Festival. He returns regularly to the Wigmore Hall in London.



© Eva Vermandel

London-based Pavel Kolesnikov was born in Siberia into a family of scientists. He studied both the piano and violin for ten years before concentrating solely on the piano. He studied at Moscow State Conservatory with Sergei Dorensky, at London’s Royal College of Music with Norma Fisher, and at Brussels’s Queen Elisabeth Music Chapel with Maria João Pires thanks to the generous support of Mr Christopher D Budden, the RCM Scholarship Foundation and Hattori Foundation. Pavel is the recipient of the Milstein Medal, is the RCM Benjamin Britten Piano Fellow, and was a member of BBC Radio 3’s New Generation Artists from 2014 to 2016.



Also available from Pavel Kolesnikov

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

Mazurkas CDA68137

‘These performances are the most beautiful and strikingly original I’ve heard’ (*Gramophone*) ‘The world seems to be awash in brilliant young Russian pianists just now, but Pavel Kolesnikov stands apart. His recording for Hyperion of Chopin’s intimate dances is daringly original—a revelation’ (*The Daily Telegraph*)

DIAPASON D’OR

THE DAILY TELEGRAPH BEST OF 2016

MUSICWEB INTERNATIONAL RECORDING OF THE YEAR



LOUIS COUPERIN (c1626–1661)

Dances from the Bauyn Manuscript CDA68224

‘Very few pianists of Kolesnikov’s generation share his abundance of intelligence, sensitivity, imagination and sheer instrumental mastery’ (*Gramophone*) ‘Kolesnikov flips from idiomatic ‘clavecinist’ to romantic pianist and back in the blink of an eye ... make no mistake, there’s fine pianism aplenty’ (*BBC Music Magazine*)



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Moonlight Sonata & other piano music CDA68237

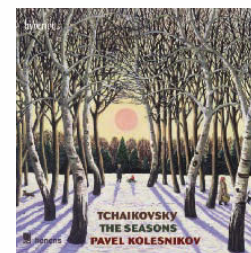
‘Hyperion has given Kolesnikov a beautifully natural recording, plus engaging notes from Richard Wigmore’ (*Gramophone*) ‘Unexpected tempos, but the atmosphere is unmistakable. Kolesnikov finds nocturnal quietude in the Moonlight Sonata, and his lucid, thoughtful approach pays off elsewhere too’ (*BBC Music Magazine*)



PYOTR TCHAIKOVSKY (1840–1893)

The seasons CDA68028

‘In 2012, Kolesnikov took first prize in the Honens piano competition in Canada, and on the evidence of his effortlessly refined playing here, he was a worthy winner ... a charming, rewarding disc’ (*The Guardian*) ‘The young Russian pianist proves an eloquent and brilliant advocate in this recording of Tchaikovsky’s piano music’ (*The Sunday Times*)





LORSQU'IL SE PRODUISAIT comme interprète, Chopin préférait le salon. Lorsqu'il devait jouer devant un public anonyme, pour des raisons financières, il était très anxieux. Mais dans les élégants salons de relations artistiques ou de la haute société, il était à l'aise et, selon le dire de tous, c'est dans de tels lieux qu'il donnait ses exécutions les plus poétiques, sans retenue.

Sa préférence pour le salon eut de multiples répercussions sur ses compositions. Par exemple, Chopin décida de limiter la diffusion de la **Fantaisie-Impromptu, op.66** (il avait sans doute l'intention de l'intituler simplement « impromptu »), à un salon très spécifique : comme il en avait offert le manuscrit à la baronne d'Este, il décida de ne pas la publier. Et ce n'était pas inhabituel : Chopin refusait souvent de publier des œuvres qu'il avait présentées en cadeau (on peut donc démentir ce ragot maintes fois répété selon lequel Chopin ne publia pas cet impromptu parce qu'il l'avait d'une manière ou d'une autre modelé sur des pièces d'Ignaz Moscheles ou de Beethoven).

Dans un milieu qui appréciait la spontanéité pianistique, il n'est pas surprenant que Chopin ait choisi d'offrir un impromptu en cadeau. L'effervescence et le charme de l'op.66 proviennent moins de sa conception tripartite relativement simple que de la virtuosité énergique du thème principal (dont la vitalité provient en partie de la mélodie et de l'accompagnement en superposition rythmique)—un thème qui traduit l'impression de liberté presque improvisée qu'implique le titre de ce genre de pièce—et de la beauté poignante de la mélodie qui ouvre la section centrale (l'une des plus célèbres de Chopin). Dans un rebondissement formel inattendu, la mélodie de la section centrale revient un bref instant juste avant la fin du morceau, donnant une apparence de résignation à la conclusion.

Lorsque Chopin recommença à composer des impromptus, il les diffusa de manière plus conventionnelle en

les publiant. Deux de ces impromptus publiés se rapprochent tout à fait du modèle établi par l'op.66. En effet, l'**Impromptu en la bémol majeur, op.29**, et l'**Impromptu en sol bémol majeur, op.51**, se ressemblent assez pour que l'on puisse supposer que Chopin modela ce dernier sur le premier : les formes décoratives et les profils rythmiques animés de chaque thème principal, comme les mélodies conventionnellement chantantes de leurs sections centrales semblent faits de la même étoffe. L'**Impromptu en fa dièse majeur, op.36**, épouse le côté improvisé caractéristique du genre, mais d'une manière qui le distingue des trois autres impromptus : la figuration initiale qui se répète à la basse ouvre la voie à une sorte de technique de variation de la mélodie qui préfigure la Berceuse, op.57, et des moments d'harmonie transitoire complexe (comme la fin de la section centrale comparable à une marche et le début de la reprise du thème initial dans la mauvaise tonalité) donnent l'impression d'un pianiste improvisant des progressions d'accords chromatiques.

C'est un geste de générosité en société qui suscita l'incursion initiale de Chopin dans le genre de l'impromptu, mais ce n'est pas le seul genre dans lequel il fut incité à se comporter de cette manière. Il aimait particulièrement donner des manuscrits de ses valse en cadeau et c'est la raison pour laquelle il refusa de publier plus de la moitié des valse qu'il composa. Chopin offrit les manuscrits des trois valse enregistrées ici à de multiples personnes de sa connaissance (on connaît au moins trois manuscrits de l'op.69 n° 1 et deux de l'op.70 n° 3 et de la Valse en la bémol majeur, KKIVa/13). Il donna d'abord un manuscrit de la **Valse en la bémol majeur, op.69 n° 1**, à Maria Wodzińska à qui il fut brièvement fiancé. La décoration chromatique des mélodies de cette valse traduit une certaine mélancolie que l'on peut aisément associer à un chagrin personnel, mais quels que soient les souvenirs personnels



liés aux origines de cette œuvre, ils n'empêchèrent pas Chopin de la donner plus tard en cadeau à Eliza Peruzzi et Charlotte de Rothschild. La **Valse en ré bémol majeur, op.70 n° 3**, date de la période varsovienne de Chopin et est un signe révélateur de sa vie romantique naissante. Dans une lettre à un ami, il confia que la mélodie grave qui commence le trio lui fut inspirée par son coup de cœur (hélas non partagé) pour la jeune chanteuse Konstancja Gładkowska. Chopin fit figurer la **Valse en la bémol majeur, KKIVa/13**, dans un album d'autographes d'une certaine Mme Le Brun en 1830. Seule et unique valse de Chopin notée à $\frac{3}{8}$, elle restitue cette énergie vibrante qui attira Chopin dans l'univers des salons. Il nota le **Sostenuto en mi bémol majeur, KKIVb/10**, dans l'album d'autographes d'Émile Gaillard en 1840, sans en identifier le genre, mais son atmosphère et son style vont parfaitement de pair avec les valses.

Les mazurkas de Chopin ne sont pas moins liées au salon, mais au lieu d'attirer l'attention sur l'atmosphère de vibrante sociabilité du salon, les mazurkas soulignent le rôle qu'elles jouent pour stimuler le discours intellectuel. Non que Chopin répugnait à donner des manuscrits de mazurkas en cadeau—la première version de la **Mazurka en la mineur, op.7 n° 2**, enregistrée ici fut préservée car Chopin la coucha sur le papier dans l'album d'autographes de la fille de son professeur de composition—mais il voulait à l'évidence que cette mazurka aille bien au-delà du domaine des échanges sociaux. Chopin cherchait par le truchement de la mazurka à forger une image sonore de sa Pologne natale, non pas en citant des mélodies traditionnelles, mais en créant des harmonies, des rythmes et des formes sophistiqués, reflets d'un pays opprimé sur le plan politique qui était en même temps exotique et profond. (Même si la première version de l'op.7 n° 2 commence par l'évocation d'une cornemuse—Chopin mit l'accent sur ce détail en notant sur la partition le mot polonais qui désigne

cet instrument, « duda »—le fait qu'il ait éliminé cette phrase initiale de la version finalement publiée de ce morceau est révélateur de son désir fondamental d'éviter les références folkloriques dans le genre. Dans cet enregistrement, le thème principal comme le motif de cornemuse reviennent après la section centrale, Kolesnikov faisant usage du même genre de liberté dans son interprétation par rapport à la forme comme c'était courant à l'époque de Chopin.) Les images de la Pologne que Chopin dissémina dans la mazurka obligèrent les auditeurs des salons à prendre en compte l'héritage culturel et politique de son pays.

La **Mazurka en mi majeur, op.6 n° 3**, composée à peu près à la même époque que la première version de l'op.7 n° 2, commence à faire comprendre la complexité et l'ambiguïté que Chopin adopta dans ce genre. Le début évoque un bourdon, mais Chopin ajoute d'emblée des accents déstabilisants, en faisant paraître une métrique binaire plutôt que ternaire. Le premier air animé se comporte bizarrement : au lieu de se terminer de façon concluante, il s'estompe sur l'accord de dominante avec une réminiscence du bourdon syncopé et de la ligne de basse du début. Cet air revient presque inchangé jusqu'à la toute dernière phrase du morceau, où Chopin la laisse finalement se résoudre calmement, presque pensivement. Ces gestes comme d'autres dans la mazurka vont bien au-delà de l'univers du reportage ethnographique.

Chopin utilisait parfois des formes vraiment simples dans le genre. Il n'est pas compliqué d'analyser la forme tripartite de la **Mazurka en ut mineur, op.30 n° 1**. Mais cette forme sans prétention laisse apparaître avec davantage de force le côté énigmatique de cette œuvre comme, par exemple, dans la première section, où une certaine hésitation ressort du procédé utilisé par Chopin qui évite de faire sonner les basses sur le premier temps. La forme est également facile à percevoir dans la **Mazurka**



en la bémol majeur, op.41 n° 3, ce qui n'atténue pas la surprise de la fin, qui s'interrompt au milieu d'une phrase (à comparer avec la première itération de cette phrase juste avant le début de la section centrale). Le conformisme de la forme ternaire dans la **Mazurka en si majeur, op.63 n° 1**, fait davantage ressortir des aspects inhabituels de sa construction, comme dans le passage soudain dans une tonalité éloignée au début de la section centrale (une section que Chopin rend plus instable par l'un de ses procédés préférés consistant à éviter que les notes graves soient jouées sur le premier temps), et l'allusion brève et feutrée à ce thème instable juste avant la cadence finale endiablée. De même, la forme simple de la **Mazurka en fa mineur, op.63 n° 2**, permet aux délicieuses dissonances de son thème principal de porter un maximum de poids émotionnel.

Mais Chopin s'est parfois essayé à des structures complexes, même expérimentales, qui repoussent de toutes leurs forces les limites de la sociabilité conventionnelle. L'enchaînement de plusieurs types de thèmes très différents dans la **Mazurka en ut dièse mineur, op.30 n° 4**—un thème initial dont l'accompagnement arpégé suggère le grattement des guitares, un autre thème qui fait allusion à des rythmes de fandango, un thème à l'héroïsme triomphal au milieu du morceau, et une coda très chromatique et mystérieuse—donne un caractère narratif à cette pièce. Dans la **Mazurka, op.41 n° 4**, également en ut dièse mineur (tonalité qui suscite certaines des réalisations les plus novatrices de Chopin dans le genre), chaque section est remplie de multiples thèmes (dans la section initiale, en jouant sur l'ambiguïté inhérente au rythme ternaire, il passe d'un thème de mazurka d'apparence instable

à un autre thème qui semble aussi exubérant qu'une valse). Le plus remarquable, c'est la très longue coda, où l'air initial de « mazurka » instable tonne sous une forme stable, mais d'une manière plus tragique que triomphale. La plus compliquée de toutes est la **Mazurka en si majeur, op.56 n° 1**, qui alterne entre des thèmes apparemment disparates, dans différentes tonalités et différents tempos, et s'achève avec une très longue coda complexe sur le plan chromatique.

« Aujourd'hui, j'ai terminé la **Fantaisie**—et le ciel est magnifique, mon cœur triste—mais cela n'a aucune importance. Si ce n'était pas le cas, mon existence n'aurait peut-être aucune utilité pour qui que ce soit. » Ici, Chopin admit, sans affectation, en 1841 ce que les auditeurs des salons de son temps et le public moderne d'aujourd'hui ont ressenti d'emblée intuitivement—qu'une mélancolie prépondérante donne non seulement de la force expressive à son œuvre créatrice, mais l'identifie également à quelque chose à révéler éminemment. Une grande partie de la **Fantaisie, op.49**, semble gouvernée par l'atmosphère grave de sa marche initiale, dont le mode mineur et les rythmes impeccablement différenciés évoquent des idées lugubres. Même lorsque Chopin revient, à deux reprises sur des points culminants, à l'idée de marche dans une tonalité majeure, une énergie fébrile empêche la tonalité plus brillante d'avoir l'air triomphale. En outre, le thème central lent et lyrique qui interrompt la deuxième progression vers une marche en majeur marque un tournant vers la contemplation. Que Chopin nous rappelle ce choral songeur juste avec la péroraison du morceau sert à confirmer l'importance du « cœur triste » pour l'atmosphère de cette **Fantaisie**.

JEFFREY KALLBERG © 2019
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



ALS AUSFÜHRENDER spielte Chopin am liebsten im Salon. Wenn er aufgrund finanzieller Bedürfnisse vor einem anonymen Publikum auftreten musste, litt er unter Lampenfieber. In den eleganten Räumlichkeiten der Hochwohlgeborenen oder künstlerischer Bekanntschaften jedoch fühlte er sich wohl, und allen Berichten zufolge gab er seine poetischsten und unbefangenen Darbietungen in jenen Salons.

Seine Vorliebe für den Salon wirkte sich in mehrfacher Hinsicht auf seine Kompositionen aus. So entschied Chopin sich etwa dafür, die Verbreitung des sogenannten **Fantaisie-Impromptu, op. 66**, (welches ursprünglich möglicherweise einfach nur als „Impromptu“ bezeichnet werden sollte) auf einen bestimmten Salon zu beschränken: nachdem er das Manuskript der Baronin d’Este als Geschenk überreicht hatte, ließ er es nicht veröffentlichen. Und das war nicht ungewöhnlich: Chopin unterließ es oft, diejenigen Werke herauszugeben, die er „verschenkt“ hatte. (Damit kann die oft zitierte Vermutung, Chopin habe das Impromptu nicht veröffentlicht, da er ihm auf unlautere Weise Stücke von Ignaz Moscheles oder auch Beethoven zugrunde gelegt habe, getrost als Ente abgetan werden.)

Es ist nicht weiter überraschend, dass Chopin sich in einem Milieu, wo pianistische Spontaneität geschätzt wurde, dazu entschied, ein Impromptu zu schenken. Die Spannung und der Charme von op. 66 rühren nicht so sehr von seiner relativ einfachen dreiteiligen Anlage her, als vielmehr von der virtuellen Energie des Hauptthemas (dessen Vitalität zum Teil aus der Melodie und Begleitung kommt, die sich in den Kreuzrhythmen entfaltet) — ein Thema, das die vom Titel angedeutete, quasi-improvisatorische Freiheit plastisch darstellt — und von der schmerzhaften Schönheit der Melodie (eine der berühmtesten aus Chopins Feder), die den Mittelteil beginnt. Mit einer unerwarteten formalen Wendung kehrt die Melodie des Mittelteils kurz vor Ende

des Stücks wieder, was dem Schluss eine resignierte Stimmung verleiht.

Als Chopin später zum Komponieren von Impromptus zurückkehrte, verbreitete er sie in konventionellerer Weise, indem er sie veröffentlichte. Zwei dieser publizierten Impromptus orientieren sich stark an dem Vorbild von op. 66. Das **Impromptu As-Dur, op. 29**, und das **Impromptu Ges-Dur, op. 51**, ähneln einander sogar so sehr, dass man annehmen darf, dass Chopin das spätere Stück dem früheren nachempfand — die verzierten Konturen und lebhaften rhythmischen Profile der jeweiligen Hauptthemen und die konventionellen liedartigen Melodien der Mittelteile scheinen alle aus demselben Holz geschnitzt zu sein. Das **Impromptu Fis-Dur, op. 36**, macht sich das für das Genre charakteristische Stehgreif-Element zu eigen, jedoch in einer Weise, die sich von den anderen drei Impromptus unterscheidet. Die sich wiederholende Bass-Figuration des Beginns macht den Weg frei für eine Art von Variationstechnik in der Melodie, die die Berceuse, op. 57, vorwegnimmt, sowie für Momente von komplexen Übergangsharmonien (wie etwa die Überleitung von dem marschartigen Mittelteil in die Reprise des Anfangsthemas in der „falschen“ Tonart), womit der Eindruck entsteht, der Pianist improvisiere chromatische Akkordfortschreitungen.

Zunächst war es seine Großzügigkeit, die Chopin zu dem Genre des Impromptus führte, doch zeigte er sich nicht nur hier so generös. Es bereitete ihm besondere Freude, Manuskripte seiner Walzer zu verschenken, weshalb er über die Hälfte seiner Walzer nicht veröffentlichen ließ. Chopin vermachte die Manuskripte von drei hier eingespielten Walzern an mehrere Bekannte (es sind mindestens drei Manuskripte von op. 69 Nr. 1 überliefert, sowie jeweils zwei von op. 70 Nr. 3 und von dem Walzer in As-Dur, KKIVa/13). Maria Wodzińska, mit der er für kurze Zeit verlobt war, erhielt als Erste ein Manuskript des **Walzers As-Dur**,

op. 69 Nr. 1. Die chromatisch verzierten Melodien dieses Werks vermitteln eine gewisse Melancholie, die sich durchaus mit persönlichem Verlust in Verbindung bringen lassen. Welche Erinnerungen jedoch mit diesem Werk für Chopin zusammenhängen mochten, sie hinderten ihn nicht daran, Manuskripte davon später sowohl Eliza Peruzzi als auch Charlotte de Rothschild zu schenken. Der **Walzer Des-Dur, op. 70 Nr. 3**, stammt aus Chopins Warschauer Zeit und verweist ebenfalls auf sein erwachendes Liebesleben. In einem Brief an einen Freund bekannte Chopin, dass die tiefe Melodie, mit der das Trio beginnt, von seiner (leider unerwiderten) Schwärmerei für die junge Sängerin Konstancja Gładkowska inspiriert war. Chopin trug den **Walzer As-Dur, KKIVa/13**, im Jahre 1830 in ein Album einer gewissen Mme Le Brun ein. Es ist dies sein einziger Walzer, der in $\frac{3}{8}$ notiert ist und er fängt etwas von der dynamischen Energie ein, die Chopin in den Salon zog. Das **Sostenuto Es-Dur, KKIVb/10**, trug Chopin 1840 in das Album von Émile Gaillard ein; das Genre gab er dabei nicht an, doch passt das Stück sowohl von seiner Stimmung als auch von seinem Stil her sehr gut zu den Walzern.

Chopins Mazurken sind mit dem Salon nicht weniger verbunden, anstatt jedoch durch sie die pulsierend gesellige Atmosphäre des Salons in Szene zu setzen, lässt Chopin seine Mazurken als Förderer des intellektuellen Diskurses auftreten. Nicht dass er davor zurückscheute, Mazurken zu verschenken—die hier vorliegende frühe Fassung der **Mazurka a-Moll, op. 7 Nr. 2**, ist erhalten, weil Chopin sie in das Album der Tochter seines Kompositionslehrers eintrug—doch er erwartete offensichtlich, dass die Bedeutung der Mazurka über den Bereich des geselligen Austauschs deutlich hinausgehen würde. Mit der Mazurka wollte Chopin ein Klangbild seiner polnischen Heimat formen, und zwar nicht durch das Zitieren von Volksmelodien, sondern durch die Gestaltung von ausgefeilten Harmonien, Rhythmen und Formen, die ein politisch

unterdrücktes Land, das zugleich exotisch und tiefgründig war, darstellten. (Obwohl die Frühfassung von op. 7 Nr. 2 mit der Darstellung eines Dudelsacks beginnt—Chopin betonte dies, indem er die polnische Bezeichnung für das Instrument, „duda“, in die Noten schrieb—ist es aufschlussreich, dass er diese Anfangsphase aus der schließlich veröffentlichten Version wieder strich, da er folkloristische Elemente in dem Genre letztendlich vermeiden wollte. In der vorliegenden Aufnahme kehren sowohl das Hauptthema als auch das Dudelsackmotiv nach dem Mittelteil wieder und Pavel Kolesnikov macht von derselben interpretatorischen Freiheit Gebrauch, die zu Chopins Zeiten gang und gäbe war.) Die Bilder Polens, die Chopin in der Mazurka zeichnete, zwangen sein Salonpublikum dazu, sich mit dem komplexen kulturellen und politischen Vermächtnis seines Landes auseinanderzusetzen.

Die **Mazurka E-Dur, op. 6 Nr. 3**, wurde etwa zur selben Zeit wie die Frühfassung von op. 7 Nr. 2 komponiert und weist bereits auf die Komplexität und Mehrdeutigkeit hin, die Chopin sich in dem Genre zu eigen machte. Zu Beginn kommt ein Bordunklang, doch fügt Chopin sofort destabilisierende Akzente hinzu, so dass das Metrum eher gerade als ungerade klingt. Die lebhafteste erste Melodie verhält sich seltsam: sie schließt nicht eindeutig, sondern verstummt allmählich auf dem Dominantakkord mit einer Erinnerung an den synkopierten Bordunklang und die tiefe Basslinie des Anfangs. Diese Melodie wird praktisch unverändert wiederholt, bis Chopin sie ganz am Ende des Stücks sich ruhig, fast nachdenklich auflösen lässt. Diese und andere Gesten in der Mazurka lassen die Sphäre der ethnographischen Reportage weit hinter sich.

Zuweilen machte Chopin in diesem Genre von ganz schlichten Formen Gebrauch. Es bedarf nicht viel, die dreiteilige Form der **Mazurka c-Moll, op. 30 Nr. 1**, zu zergliedern. Doch lässt diese bescheidene Form auch die



rätselhaften Eigenarten des Werks mit mehr Nachdruck auftreten, wie zum Beispiel im ersten Abschnitt, wo eine gewisse Zögerlichkeit an den Tag tritt, da Chopin es vermeidet, Basstöne auf dem ersten Schlag erklingen zu lassen. Auch die Form der **Mazurka As-Dur, op. 41 Nr. 3**, ist nicht schwer zu erkennen, was die Überraschung am Ende allerdings nicht mindert, wo die Musik mitten in der Phrase abbricht (man vergleiche dies mit dem ersten Auftreten dieser Phrase direkt vor dem Beginn des Mittelteils). Die Herkömmlichkeit der dreiteiligen Form in der **Mazurka H-Dur, op. 63 Nr. 1**, lässt ihre ungewöhnlichen Strukturelemente stärker hervortreten, so etwa der plötzliche Wechsel zu einer entfernten Tonart zu Beginn des Mittelteils (ein Abschnitt, der umso instabiler klingt, da Chopin auch hier Basstöne auf dem ersten Schlag vermeidet) und die kurze und gedämpfte Anspielung auf dieses unbeständige Thema kurz vor der ungestümen Schlusskadenz. In ähnlicher Weise verleiht die schlichte Form der **Mazurka f-Moll, op. 63 Nr. 2**, den köstlichen Dissonanzen des Hauptthemas die maximale emotionale Bedeutung.

Zuweilen versuchte Chopin sich allerdings auch an komplexen, sogar experimentellen Strukturen, die die Grenzen konventioneller Geselligkeit ausdehnen. Die Verkettung mehrerer sehr unterschiedlicher Themenarten in der **Mazurka cis-Moll, op. 30 Nr. 4**—ein Eingangsthema, dessen arpeggierte Begleitung eine Gitarre andeutet, ein weiteres Thema, das auf Fandango-Rhythmen verweist, ein heroisch-triumphales Thema in der Mitte des Stücks, sowie eine extrem chaotische und äußerst geheimnisvolle Coda—verleihen dem Stück ein narratives Element. Die **Mazurka, op. 41 Nr. 4**, ebenfalls in cis-Moll (eine Tonart, die Chopin zu besonders innovativen Schöpfungen in diesem Genre inspirierte), hat in jedem Abschnitt mehrere Themen (zu Beginn greift er auf die dem Dreiertakt

inhärente Mehrdeutigkeit zurück und wechselt von einem Thema, das nicht ganz zuverlässig wie eine Mazurka klingt, zu einem, das übersprudelnd wie ein Walzer wirkt). Am bemerkenswertesten ist die ausgedehnte Coda, wo die unbeständige „Mazurka-Melodie“ schließlich völlig stabil herausdonnert, jedoch in einer Art und Weise, die eher tragisch denn triumphierend anmutet. Am kompliziertesten von allen ist die **Mazurka H-Dur, op. 56 Nr. 1**, die zwischen scheinbar disparaten Themen alterniert, in unterschiedlichen Tonarten und Tempi, und mit einer chromatisch diffizilen und langen Coda endet.

„Heute habe ich die **Fantasie** fertiggeschrieben—der Himmel ist heiter, doch mein Herz traurig—aber das macht gar nichts. Wäre es anders, nützte meine Existenz vielleicht niemandem.“ Hier räumte Chopin im Jahre 1841 ganz ungekünstelt ein, was die Salon-Hörerschaft damals und das moderne Publikum heute sofort intuitiv erahnt(e), nämlich dass eine überwiegend melancholische Atmosphäre seinem schöpferischen Werk nicht nur besondere Ausdruckskraft verleiht, sondern es auch in einzigartiger Weise verehrend macht. Ein großer Teil der Fantasie, op. 49, scheint von der nüchternen Stimmung des Anfangsmarschs beherrscht zu sein, dessen Molltonalität und klar differenzierte Rhythmen trübselige Assoziationen hervorrufen. Selbst wenn Chopin bei gipfelartigen Momenten zweimal zu dem Konzept eines Marsches in Dur zurückkehrt, hält eine nervöse Energie die hellere Tonart davor zurück, triumphierend aufzutreten. Ebenso kennzeichnet das langsame und lyrische Thema in der Mitte, welches den zweiten Anlauf auf einen Marsch in Dur unterbricht, einen Wechsel zum Beschaulichen. Dass Chopin kurz vor dem musikalischen Schlusswort des Stücks an diesen nachdenklichen Choral erinnert, bestätigt die Bedeutung des „traurigen Herzens“ für die Stimmung der Fantasie.

JEFFREY KALLBERG © 2019
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

