



*Chopin*

KHATIA  
BUNIATISHVILI  
CHOPIN

ORCHESTRE DE PARIS  
PAAVO JÄRVI



# FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

## Waltz in C-sharp minor op. 64/2

- 1 Tempo giusto 3:19

## Sonata No. 2 in B-flat minor op. 35

- 2 I Grave – Doppio movimento 6:03  
3 II Scherzo 6:47  
4 III Marche funèbre. Lento 8:28  
5 IV Finale. Presto 1:15

## Ballade No. 4 in F minor op. 52

- 6 Andante con moto 10:26

## Piano Concerto No. 2 in F minor op. 21

- 7 I Maestoso 13:09  
8 II Larghetto 8:54  
9 III Allegro vivace 7:33

## Mazurka in A minor op. 17/4

- 10 Lento ma non troppo 4:54

## Bonus Video: *Warsaw – Paris*

A short film conceived by and featuring Khatia Buniatishvili

To play the film, put this CD in your computer, it will play automatically with any video player.

## KHATIA BUNIATISHVILI piano Orchestre de Paris · Paavo Järvi (7–9)

Recording Producer: Andreas Neubronner · Executive Producer: Anselm Cybinski · Balance Engineer: Markus Heiland (7–9) · Piano Technician: Thomas Hübsch · Photography: Esther Haase · Artwork: Dirk Rudolph / [www.waps.net](http://www.waps.net) · Booklet Editing: texthouse · Recording: Jesus-Christus-Kirche, Dahlem, Berlin, March 12–15, 2012 · Salle Pleyel, Paris, September 13 & 15, 2011 (7–9 live recording) · © & © 2012 Sony Music Entertainment

# WARSAW – PARIS

Chopin's music is like a breath cut short before its time, the breath of a young soul with no time to be indifferent to love. Amused by his own playing, he became the master of his own destiny and turned his back on the love that life had to offer him, preferring to walk away. How could he know that he could no longer rewrite the past? And how could he know that he could no longer relive the icy winter that he lacked, a cold he never felt in his hot-blooded heart. Nor did he know that life, which is often so cruel, would later refuse to offer him love because of his illness. He had within him the folly of youth, a sense of rebellion, tenderness and passion, and yet he never fought for victory.

He did not fight because he did not believe in victory. Nor did he think that victory could make him happy. The melancholy silence of the moment afforded him solace, and ahead of him he saw only the approach of death. And in the past? In the past were the ringing sounds of the mazurka. He transcribed endless rhythms and melodies from Polish music. That was what was expected of him. After all, he was Polish. How could he astonish his audiences if not

through national charm? For him, the mazurka was marked by sadness. He sometimes found it hard to feign carefree jollity, and there are times in his output when he wrote a mazurka to which it is impossible to dance. Such a work can only remind us that we once had no control over our frenzied bodies as they tirelessly obeyed the rhythms of the music.

Marche funèbre. To say that Chopin could not walk with the crowd would be a lie. He could, but his soul was wandering. Without his wanting it, he was closer to the soul of the dead than to that of the afflicted. And he imagined the service that would accompany his death, a severe and bitterly cold winter, an almost festive crowd, naïvely proud and serious, accompanying him to his final resting place. Alone, in the midst of the crowd, like him, a soul wandering the earth – the young woman cannot yet bid him farewell, for he is still a living presence for her, and it is still spring, a spring that will never burst into flower, a spring still in thrall to winter's icy grip. For death is cruel and does not always respect the natural order. How could this young

woman know that the very perception of death is yet crueller and that it is her destiny? She noticed his absence and continued the funeral march with the crowd, but without ever having stopped. The young man thought of what would come after death, but he could not know the answer. In his music, every phrase breathes, obscuring death. Everything passes by until the instant becomes eternal.

Should one struggle when these distant memories belong to the young man?

Should one sacrifice everything to perfection when we do not even know if today is our last day or if we shall live for eternity?

Does someone older than we are have the right to convince us of his advantage if we are already ahead of him in completing our journey through life?

Was Chopin a pessimist? The question must remain unanswered. History is not interested in his conception of the world. Nor has history been sparing with his youth. However: history overwhelms us with divine music, beautiful tales and delightful heroes. All that is left to us is to dream thanks to all this, otherwise this lost soul will have sacrificed itself in vain.

*Khatia Buniatishvili*





## MELANCHOLY AND WORLD-WEARINESS

We know the time and place, if not the actual details. And yet a little imagination may help us to visualize the scene in Paris on the evening of 25 December 1831. In his fourth-floor rooms in the Boulevard Poissonnière not far from the Cité Bergère, the composer Frédéric Chopin sits down at his desk, picks up his pen, dips it in his inkwell and then flourishes it over the sheet of parchment. "My dearest life," his letter begins, before vacillating between ironically tinged ennui and political commentary, between social gossip and profoundly personal reflections. Addressed to Titus Woyciechowski, his friend and confidant, it is a letter to his homeland, Poland, a country both near and far away. He had left Warsaw in November 1830, travelling via Vienna and arriving in the French capital in September 1831, where he had to stand by and watch helplessly as the tentative Warsaw uprising was brutally put down by Russian troops. Now, eighteen months after the July Revolution and the resultant accession of the *roi citoyen* Louis-Philippe, he saw for himself the extent of the unrest in Paris. Such contrasts were reflected in

his frame of mind (but wasn't he always a bundle of contradictions?): "Seriously, my health is wretched," he told his correspondent. "Outwardly I am cheerful, especially among my own people (by which I mean the Poles) but inside me I am tortured by all sorts of forebodings, anxieties, dreams or insomnia, longings and indifference, the impulse to live, followed by a wish to die – a kind of delicious trance or unconsciousness. Sometimes sharp, vivid memory will torment me. Everything seems sour, bitter, salty – a ghastly mix-up of feelings agitates my mind."

Are these the thoughts of a Romantic? We may and, indeed, must assume so. The raptly melancholic (European) individualism that permeates Chopin's letter is symptomatic of the whole of the first half of the 19th century. It was a time when the individual, encouraged by Fichte, felt exposed and vulnerable in the world. And when the individual in question was gifted as a composer, he or she would vent this feeling of exposure and vulnerability in sounds that were an unbridled expression of self and suchness. Emotion, sensuality and spirituality flow into the rational

process of composition or, rather, into the pieces of music themselves. Within this world Chopin was a special case, as no less a composer than Debussy was later to recognize, when he wrote that "Chopin was the greatest of us all because he discovered everything purely and simply through the piano."

As such, the piano may be described as a golden musical notebook. Every piece is an entry in that notebook, an intimate communication, sometimes addressed to Chopin himself, sometimes to the world at large, sometimes elated, sometimes sad, sometimes optimistically forward-looking, sometimes wandering nostalgically into the world beyond the tomb.

In the C-sharp minor Waltz op. 64/2 the dominant mood is a lyrical melancholy, especially in the main section. Even the rising sixth at the start suggests the piece's potential for yearning. Its profound poetic content and tremendous elegance surely entitle us to describe it as the most expressive waltz ever written, not least because it combines the vaguely erotic aura of the ballroom with the heavy folds of the soul; pain seems, as it were, to force its way out into the open in order to be reflected there, before returning to the self. It is not least this inspirational *mélange* that aligns this waltz with those genuinely deeper miniatures that are the nocturnes and mazurkas.

It is arguably in his mazurkas that Chopin's wistfulness is most apparent, not least because the space in which this music moves is enclosed within narrow confines and at the same time reduced to its barest essentials, recalling a tiny room furnished only with the most basic necessities, like an onion from which the outer skin has been removed. One of the darkest of all mazurkas is the last of the op. 17 set, a *Lento ma non troppo* in A minor. As was already the case with the C-sharp minor Waltz, the sense of anguish is underlined by powerfully chromatic textures. Even the formally unusual four-bar introduction (with concluding triplet) describes a precarious state, evoking the image of a landscape that seems both shrouded in mystery and unfathomably and completely covered in clouds. As if wanting to authenticate this harmonically, too, Chopin for a long time leaves his listener in the dark. The tonality is occluded and combined with a modal, archaic-seeming melody. The mood is one of elegiac thoughtfulness.

The same mood also imbues the F minor Ballade of 1842/3. We shall search in vain for bitter conflicts in this piece, for here there is an overwhelming sense of shadows falling across it. Who would suspect any joviality or even rebellion in the seven hesitantly questioning opening bars? And who could hear anything other than a monument to sadness in the main

theme that follows? No, there can be no doubt about the character of this ballade, a claim substantiated not least by the fact that Chopin continues to develop and vary the sombre first subject as far as bar 79 and only then allows a second idea, spring-like in character, to enter this world. But the respite is only brief, and it is not long before the wan and dark F minor melody is heard again in further variants and forms that suggest a development section. In one episode it even appears in three-part canon. And the lyrical and graceful second subject is granted access to the musical argument only one more time, but on this occasion it builds to a tremendous dramatic climax, albeit not the last one that we shall hear in this work. Following a distinctly eerie and sombre episode, a storm of unprecedented violence sweeps across the imaginary scene, instantly destroying every hope. Is tragedy, then, to triumph over life and all its beauty?

Another storm lies in wait, but this time it is completely different, being both gentler and more subtle. In the final movement of the B-flat minor Sonata op. 35, it is as if scarcely visible goblins are scurrying through the world. This is no more than a ghostly breath of wind, over almost as soon as it has begun. One is tempted to say that it is all in the imagination, a *fata morgana* making us rub our eyes

in disbelief. And yet Chopin was trying to achieve something different here, for his visionary aim was to create a drama. And within this aesthetic design the final movement figures, as it were, as an epilogue or vanishing act. Before this, however, death has already set foot onstage in the form of the famous funeral march, or *Marche funèbre*. Headed "Lento", this movement is inconceivably sombre and otherworldly and forms the climax of a three-act tragedy beginning with a movement which, following an extremely concise and conjunctural prologue marked "Grave", presents us with a picture of our imaginary hero in the form not only of wild, rank and wildly surging outcrops that are among the most testing passages ever demanded of a pianist but also of tensely powerful harmonic relationships and melodies that flow along in untrammelled abandon, meandering far and wide. The Sonata's dramaturgical design requires that this struggle continues, which it does in an absurdly difficult Scherzo whose élan vital resembles nothing so much as an apotheosis, barely being reined in even in the trio section. Almost inevitably it leads to the disaster that is reflected in the funeral march.

But the end does not always have to be as tragic as it is in the B-flat minor Sonata. Chopin finds a far more moderate, even optimistic solution in his

Piano Concerto in F minor op. 21 composed in the style *brillant* of the period. (The concerto was written in Poland in 1829 but because it was published later it is regularly referred to as the composer's Second Piano Concerto, the first one being the E minor Concerto op. 11 of 1830.) In the final Allegro vivace, which like the opening Maestoso is notable for its concentrated and succinct concertante rhetoric, the composer draws on a theme from one of the folk dances from his native Poland, combining it with a unison technique typical of early Chopin and paying the necessary tribute to his homeland.

Lodged at the heart of this concerto, however, is a mood of melancholy and, with it, love. It was love that inspired Chopin to write one of the most beautiful movements in the whole of the piano repertory, its intensity due almost certainly to the fact that his love was unrequited. Konstancja Gładkowska was the name of the young woman whom he placed on a pedestal, writing this Larghetto in A-flat major for her, and her alone. The movement is almost impossible to describe in words but must be heard to make its full effect, a declaration of love both moving and passionate, as sublime as it is self-evident and yet invariably understated.

Jürgen Otten

Translation: Stewart Spencer



# WARSCHAU – PARIS

Chopins Musik gleicht dem vorzeitig ausgehauchten Atem einer jungen Seele, der die Zeit nicht reichte, der Liebe gleichgültig zu begegnen. Abgelenkt durchs Spiel, nahm er sein Schicksal selbst in die Hand, wies die Liebe zurück, die ihm das Leben angeboten hatte, und ging fort. Wie hätte er auch wissen sollen, dass es ihm nicht mehr vergönnt sein würde, die Vergangenheit neu zu schreiben? Wie hätte er ahnen können, dass er den eisigen Winter, der ihm so fehlte, nicht noch einmal erleben würde – diese Kälte, die er in seinem warmen Herzen nie verspürte? Er wusste auch nicht, dass ihm das manchmal so grausame Leben wegen einer Krankheit später die Liebe verweigern würde. In ihm loderten das Feuer der Jugend, Revolte, Zärtlichkeit und Leidenschaft, doch er kämpfte nie um den Sieg.

Er kämpfte nicht, denn er glaubte nicht an einen Sieg. Und er glaubte nicht, dass ein Sieg Glück bringen könne. Die melancholische Ruhe des Augenblicks erleichterte ihn; in der Zukunft sah er den nahenden Tod. Und in der Vergangenheit? In der Vergangenheit erklang die Mazurka. Unablässig schrieb er polnische Rhythmen und Melodien um.

Das wurde von ihm erwartet. Er war schließlich Pole. Wie kann man sein Publikum verzaubern, wenn nicht mit nationalem Charme? Doch für ihn war die Mazurka schmerzhaft. Es fiel ihm schwer, fröhliche Unbeschwertheit vorzugaukeln: So entschlüpfte seiner Feder manchmal eine Mazurka, auf die wir nicht tanzen könnten. Sie erinnerte uns nur daran, wie sich unsere besessenen, dem Rhythmus unablässig folgenden Körper früher selbstständig machten, unserem Willen entglitten.

Trauermarsch. Es wäre eine Lüge zu behaupten, dass Chopin nicht im allgemeinen Gleichschritt mitmarschieren konnte. Er konnte es, doch seine Seele irrte ständig umher. Unwillkürlich fühlte er sich der Seele des Verstorbenen näher als der der Trauernden. Und vor seinem inneren Auge sah er seine eigene Totenfeier: ein strenger, frostiger Winter, eine fast festliche Menschenmenge, die ihn ernst, aber mit tiefem Stolz zu seinem letzten Ziel geleitet. Inmitten der Menge eine einzige Seele, die wie er auf der Erde herumirrt: Die junge Frau kann sich noch nicht von ihm verabschieden, da

er ihr immer gegenwärtig bleibt und für sie immer Frühling ist. Ein Frühling, der sich nicht entfalten wird. Ein Frühling, in den die Kälte des Winters eindringt. Denn der Tod ist grausam und respektiert nicht immer die natürliche Ordnung. Wie hätte diese junge Frau wissen sollen, dass die Wahrnehmung des Todes selbst noch grausamer ist – und dass ihm dieses Schicksal beschert war? Sie nahm seine Abwesenheit wahr, folgte dem Trauermarsch, ohne je einzuhalten... Der junge Mann versuchte sich vorzustellen, was auf seinen Tod folgen würde, doch es offenbarte sich ihm nicht. In seiner Musik atmet jede Phrase, man erkennt seinen Tod darin nicht. Alles zieht vorüber, bis sich der Augenblick in Ewigkeit verwandelt.

Warum kämpfen, wenn diese fernen Erinnerungen dem jungen Mann gehören?

Warum alles der Perfektion opfern, wenn man nicht mal weiß, ob man nur noch einen Tag oder unendlich lange lebt?

Haben Ältere das Recht, uns von deren Vorteil zu überzeugen, wenn wir vorausseilen und unseren Lebensweg vor ihnen beenden?

War Chopin pessimistisch? Die Frage bleibt offen. Die Geschichte interessiert sich nicht für seine Weltauffassung. Die Geschichte hat auch seine

Jugend nicht verschont. Doch die Geschichte erfüllt uns mit seiner zauberhaften Musik, den schönen Geschichten, den charmanten Helden. Wir können nur dankbar von all dem träumen – sonst hätte sich diese herumirrende Seele umsonst geopfert...

*Khatia Buniatishvili · Übersetzung: Felix Schoen*



# MELANCHOLIE UND WELTSCHMERZ

Ort und Datum kennen wir, die genaueren Umstände hingegen nicht. Doch die Phantasie, sie hilft, die Szene zu imaginieren: Paris, der 25. Dezember 1831, gegen Abend. In seiner Wohnung im vierten Stock eines weit von der Cité Bergère gelegenen Hauses setzt sich der Komponist Frédéric Chopin an den Schreibtisch, greift zur Feder, tunkt sie ins Tintenfass, kreist mit ihr auf pergamentenem Blatt. »Mein teuerstes Leben!«, so hebt jener zwischen sarkastisch gefärbtem Langmut und politischem Kommentar, zwischen Gesellschaftsplauderei und zutiefst persönlicher Reflexion schwankende Brief an, den Chopin an seinen Vertrauten und Freund Tytus Woyciechowski richtet. Es ist ein Schreiben in die so nahe wie ferne Heimat: nach Polen. Im November des Vorjahres hat der Komponist und Pianist das Land verlassen, ist über Wien in die französische Kapitale gelangt, musste von dort aus miterleben, wie der wankelmütige Warschauer Aufstand von der russischen Armee brutal niedergeschlagen wurde, und spürt jetzt, eineinhalb Jahre nach der Juli-Revolution in Frankreich und der – daraus resultierenden – Thronbesteigung durch den

Bürgerkönig Louis-Philippe, die Unruhen in Paris am eigenen Leibe. Es ist eine Zeit der Widersprüche, und dementsprechend ist Chopins Gemütsverfassung (ist sie es im Grunde nicht eigentlich immer gewesen: widersprüchlich?): »Denn, im Ernst«, schreibt er an den Freund, »mein Gesundheitszustand ist jämmerlich, äußerlich bin ich frohgelaunt, insbesondere unter den Unsrigen (mit Unsrigen meine ich die Polen) – aber im Innersten plagt mich etwas – irgendwelche Vorahnungen, Unruhe, Träume oder Schlaflosigkeit – Sehnsucht – Gleichgültigkeit – Lebenslust – dann wieder Todesverlangen – eine süße Ruhe, Erstarrung, Geistesabwesenheit, und manchmal eine zu genaue Erinnerung. Mir ist sauer, bitter, salzig zumute, ein grässliches Gemisch von Gefühlen überkommt mich!«

Gedanken eines Romantikers? Man sollte, nein, man muss es annehmen. Jener schwärmerisch-melancholische (europäische) Individualismus, wie er sich im zitierten Brief ausbreitet, ist sinnfällig für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Subjekt sieht sich, gleichsam in Fichtes Sinne gestärkt, als der Welt ausgesetzt. Und so dieses Subjekt die Gabe

des Komponierens sein Eigen nennt, drückt es dieses »Der-Welt-ausgesetzt-Sein« mit Klängen aus, als ungezügelter Veräußerung des Selbst und So-Seins. Alles Emotionale, Sinnliche und Spirituelle fließt ein in den rationalen Prozess des Komponierens, spricht in die Stücke selbst. Und Frédéric Chopin bildet in diesem Kosmos einen Sonderfall, das erkannte späterhin kein Geringerer als Debussy: »Chopin war der größte von uns allen, denn er entdeckte alles einzig und allein durch das Klavier.«

Das Instrument, wenn man so will, als goldenes musikalisches Notizbuch. Jedes Stück ein Eintrag, intime Mitteilung, manchmal an sich selbst, manchmal an die Welt, manchmal beschwingt, manchmal traurig, manchmal optimistisch vorwärts blickend, manchmal nostalgisch ins Jenseits schweifend.

In der cis-Moll-Valse op. 64/2 überwiegt erkennbar das Schwermütige, Lyrische, insbesondere im Hauptabschnitt; schon der aufwärts geführte Sextsprung zu Beginn deutet das sehnsuchtsvolle Potenzial des Stückes an. Ihres tiefen poetischen Gehalts und ihrer immensen Eleganz wegen darf man diese Valse als schönstes und expressivstes Beispiel der Gattung bezeichnen, vereint sich doch darin der leicht erotische Duft des Ballsaals mit den schweren Volanten der Seele; der Schmerz dringt gleichsam von Innen nach Außen, um sich dort zu spiegeln –

und wieder zurückzukehren zum Ich. Nicht zuletzt diese inspirative Melange ist es, die diese Valse in die Nähe der genuin tiefgründigeren Miniaturen rückt, hin zu den Nocturnes und Mazurken.

Gerade in Letzteren wird die Wehmut Chopins vielleicht am deutlichsten spürbar; nicht zuletzt deswegen, weil der Raum, in dem sich diese Musik bewegt, eng umgrenzt ist, zugleich essenzialisiert: eine winzige Kammer, nur mit dem Notwendigsten ausgestattet, eine gehäutete Zwiebel. Eines der düstersten Stücke des Genres ist die letzte der vier Mazurken op. 17, ein Lento ma non troppo in a-Moll. Wie bereits im Falle der cis-Moll-Valse, so wird das Schmerzvolle durch eine stark chromatisch gefügte Struktur evident. Allein die formal ungewöhnliche viertaktige Einleitung (mit abschließender Triole) beschreibt eine prekäre Seelenlandschaft; eine Landschaft, die zugleich geheimnisumwittert und unergründlich wie gründlich umwölkt scheint. So als wolle er das auch harmonisch beglaubigen, lässt Chopin den Hörer diesbezüglich lange im Dunkeln. Es waltet verschwommene Tonalität, die gepaart ist mit einer modalen, archaisch anmutenden Melodie. Es waltet elegische Nachdenklichkeit.

Und waltet noch in der in den Jahren 1842/43 entstandenen f-Moll-Ballade. Herbe Konflikte wird man in dieser Pièce vergebens suchen: Allzu groß ist



die Übermacht der Verschattung. Wer etwa wollte in den zögerlich fragenden sieben Einleitungstakten Fröhlichkeit oder gar Aufbegehren vermuten? Und wer in dem darauf folgenden Hauptthema anderes sehen können als ein Monument der Tristesse? Nein, kein Zweifel kann am Charakter dieser Ballade bestehen, was nicht zuletzt dadurch belegt ist, dass Chopin das dunkle Hauptthema bis zum Takt 79 ausführt und variiert; erst danach gestattet er einem zweiten, frühlingshaft anmutenden Gedanken Zutritt zu dieser Sphäre. Allein, es ist ein flüchtiges Verweilen. Schon bald erklingt erneut die fahl-finstere f-Moll-Melodie, in weiteren Varianten und Durchführungsmodellen; in einer Episode erscheint sie sogar als dreistimmiger Kanon. Und nur noch einmal wird dem zweiten, lyrisch-grazilen Thema Einlass gewährt; diesmal allerdings bewirkt dies eine gewaltige dramatische Steigerung – wie wohl: nicht die letzte. Nach einer nachgerade gespenstisch dunklen Episode fegt ein maßlos vehementer Sturm über die imaginäre Szene, der jede Hoffnung augenblicklich ersterben lässt. Ein Sieg der Tragik über das Leben und seine Schönheit?

Ein Sturm ist es gleichfalls. Aber ein gänzlich anderer, leiserer, subtiler: Als huschten kaum sichtbare Kobolde durch die Welt, so klingt das Finale der b-Moll-Sonate op. 35. Ein gespenstischer Windhauch

nur ist dieses Presto, kaum, dass es begonnen hat, ist es schon wieder vorbei. Fast möchte man meinen, dieser Satz sei Einbildung, Augenwischerei, Fata Morgana. Was Chopin beabsichtigte, war indes etwas anderes: ein Drama zu schreiben, danach stand ihm der (visionäre) Sinn. Und innerhalb dieses ästhetischen Bauplans figuriert das Finale gleichsam als Epilog der Verflüchtigung. Zuvor bereits ist der Tod in das Drama eingetreten, in Gestalt des berühmten Marche funebre. Dieses Lento, düsterer, weltabgewandter kaum denkbar, bildet den Abschluss der dreitägigen Tragödie. Begonnen hatte diese mit einem Satz, in dem – nach einem beschwörenden und äußerst konzisen Grave-Prolog – das heroische Ringen des vorgestellten »Helden« dargestellt ist: in wilden, wildwüchsigen und wild wogenden Aufwürfen (die rein pianistisch zum Schwierigsten zählen, was die Klavierliteratur zu bieten hat), in starken harmonischen Spannungsverhältnissen, in unbändig dahinströmenden, weit mäandernden Melodien. Die Dramaturgie der Sonate verlangt danach, dass dieses Ringen weitergeht, mit einem absurd schwierigen Scherzo von gleichsam apotheotischer Vitalität, das selbst im Trio-Abschnitt nur in überschaubaren Maßen gebremst erscheint – und das beinahe unweigerlich in die Katastrophe führt, dessen Folge und Entsprechung der Trauermarsch ist.

Nicht immer muss das Ende so tragisch sein wie in der b-Moll-Sonate. So findet Chopin für sein im *style brillant* seiner Zeit verfasstes Klavierkonzert in f-Moll op. 21 (es ist, weil später publiziert, nominell das zweite, entstand aber vor dem e-Moll-Werk op. 11, im Jahre 1829, also noch in Polen), eine weit moderatere, ja fast optimistische Lösung: Im finalen Allegro vivace, das sich wie schon der Kopfsatz Maestoso durch eine konzentrierte und prägnante konzertante Rhetorik auszeichnet, greift der Komponist auf eine volkstänzerische Thematik zurück (Sie vermengt sich mit einer für den frühen Chopin typischen Unisono-Technik) und erweist damit seinem Heimatland die nötige Referenz.

Im Zentrum des Klavierkonzerts jedoch, da wohnt die Melancholie. Und gleich neben ihr, die Liebe. Und eben jene war es, die Frédéric Chopin zu einem der schönsten Sätze der Klavierliteratur inspirierte, vermutlich vor allem deswegen, weil es eine unerfüllte Liebe blieb. Konstancja Gładkowska hieß die junge Dame, die er bald zu seinem Ideal erkor, für sie und einzig für sie schrieb er dieses Larghetto. Man kann es kaum beschreiben, man muss es hören: diese gleichermaßen anrührende wie leidenschaftliche, sublime wie offenkundige und stets suggestive Liebeserklärung in As-Dur.

Jürgen Otten





## VARSOVIE – PARIS

La musique de Chopin est un souffle arrêté prématurément d'une jeune âme qui n'a pas eu le temps d'être indifférente envers l'amour. Distrayant par le jeu, il est devenu lui-même le maître de son destin, il a refusé l'amour que la vie lui avait proposé et s'en est allé. Par quelle voie devait-il savoir qu'il ne pourrait plus réécrire le passé? Comment devait-il savoir qu'il ne pourrait plus revivre l'hiver glacial qui lui manquait? ce froid qu'il ne ressentait jamais dans son cœur chaleureux. Il ne savait pas non plus que, plus tard, la vie parfois si cruelle lui refuserait également l'amour en raison d'une maladie. Il avait en soi la folie de la jeunesse, la révolte, la tendresse et la passion mais ne luttait jamais pour la victoire.

Il ne luttait pas, car il ne croyait pas à une victoire. Il ne croyait pas non plus qu'une victoire pouvait rendre heureux. Le silence mélancolique de l'instant le soulageait, et dans l'avenir il voyait l'approche de la mort. Et dans le passé? Dans le passé résonnait la mazurka. Il transcrivait à l'infini les rythmes et les mélodies polonaises. C'est ce qu'on attendait de lui. Il était polonais. Comment étonner son public si ce n'est avec le charme national? Pour

lui, la mazurka était douloureuse. Il avait parfois du mal à feindre la jovialité insouciante, et par moments dans son œuvre lui échappait une mazurka sur laquelle nous ne pourrions pas danser. Cette mazurka ne pouvait que nous rappeler qu'autrefois nous ne maîtrisions pas nos corps frénétiques qui suivaient le rythme inlassablement.

Marche funèbre. Dire qu'il ne pouvait pas marcher au pas de la marche générale serait un mensonge. Il le pouvait, mais son âme était en errance. Involontairement, il était plus proche de l'âme du défunt que de celle des affligés. Et il imaginait la cérémonie de sa mort – un hiver glacial et sévère, une foule presque festive, naïvement fière mais sérieuse l'accompagnant vers le but final. Seule, au milieu de la foule, comme lui, une âme errante sur la Terre – la jeune femme ne peut pas encore lui dire au revoir, car pour elle il est toujours présent, et c'est toujours le printemps. Le printemps qui ne s'épanouira pas. Le printemps où pénètre le froid de l'hiver. Car la mort est cruelle et ne respecte pas toujours l'ordre naturel. Comment cette jeune

femme pouvait-elle savoir que la perception même de la mort est encore plus cruelle, et que c'était son destin ? Elle perçut son absence, continua la marche funèbre avec la foule, sans jamais pourtant s'être arrêtée... Le jeune homme pensait à ce qui succéderait à sa mort, mais il n'a pas pu le savoir. Dans sa musique, chaque phrase respire, et l'on ne reconnaît pas sa mort. Tout se passe jusqu'à ce que l'instant se transforme en éternité.

Pourquoi lutter quand ces souvenirs lointains appartiennent au jeune homme ?

Pourquoi tout sacrifier pour la perfection quand on ne sait même pas s'il nous reste un jour ou une infinité à vivre ?

Quelqu'un de plus âgé a-t-il le droit de nous convaincre de son avantage si nous le devançons en achevant le chemin de la vie ?

Chopin était-il pessimiste ? La question reste posée. L'histoire ne s'intéresse pas à sa conception du monde. L'histoire n'a pas ménagé sa jeunesse non plus. En revanche, l'histoire nous comble avec la musique divine, les belles histoires, les héros charmants. Donc, il ne nous reste qu'à rêver grâce à tout cela sinon cette âme errante se serait sacrifiée en vain...

*Khatia Buniatishvili · Traduction: Nino Kveselava*





## MÉLANCOLIE ET MAL DE VIVRE

Le lieu et la date sont connus, les circonstances ne le sont pas. Mais un peu d'imagination suffit pour se représenter la scène : Paris, au soir du 25 décembre 1831, dans son appartement au quatrième étage d'un immeuble situé non loin de la cité Bergère, le compositeur Frédéric Chopin s'assied à sa table de travail, prend sa plume, la plonge dans l'encrier et trace sur une feuille de parchemin : « Ma très-chère vie ! » – ainsi s'ouvre la lettre que Chopin adresse à son ami et confident Tytus Woyciechowski. Cette lettre, qui oscille entre patience sarcastique et commentaires politiques, entre causerie de salon et réflexions profondément personnelles, partira pour la patrie aussi proche que lointaine : la Pologne. En novembre de l'année précédente, le pianiste compositeur a quitté son pays pour se rendre à Vienne, puis dans la capitale française. Pendant le voyage, il apprend que l'insurrection de Varsovie a été brutalement réprimée par l'armée russe. Maintenant, un an et demi après la révolution de Juillet et l'accession au trône du « roi bourgeois »

Louis-Philippe, il voit de ses propres yeux les émeutes qui agitent les rues de Paris. C'est une époque pleine de contradictions, et tel est l'état d'esprit de Chopin (n'a-t-il d'ailleurs pas toujours été fondamentalement contradictoire ?) : « Car, sérieusement », écrit-il à son ami, « ma santé est déplorable, extérieurement je suis gai, surtout parmi les nôtres (par "les nôtres", je veux dire les Polonais) – mais intérieurement quelque chose me tourmente – certains pressentiments, une agitation, des rêves ou l'insomnie – la nostalgie – l'indifférence – le désir de vivre – puis de nouveau celui de mourir – une douce sérénité, un engourdissement, une absence d'esprit, et parfois un souvenir trop précis. Mon humeur est aigre, amère, salée, un affreux mélange d'émotions me submerge ! »

S'agit-il là des pensées d'un romantique ? On peut – non : on doit le présumer. L'individualisme (européen) exalté et mélancolique qui s'exprime dans cette lettre est typique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le sujet se voit exposé au

monde – au sens de Fichte – et, si ce sujet a le don de la composition, il exprime le sentiment d'être exposé au monde au moyen des sons, en une aliénation débridée du moi. L'émotionnel, le sensuel et le spirituel confluent dans le processus rationnel de la composition, c'est-à-dire dans les œuvres elles-mêmes. Au sein de ce cosmos, Frédéric Chopin fait figure de cas particulier, ainsi que l'a reconnu plus tard Claude Debussy : « Chopin est le plus grand de tous, parce qu'avec un seul piano il a tout trouvé. »

L'instrument tient, si l'on veut, le rôle de journal musical. Chaque œuvre est une entrée, un message intime, parfois à soi-même, parfois au monde, tour à tour triste ou enjoué, optimiste et tourné vers l'avenir ou nostalgique et tourné vers l'au-delà.

Mélancolie et lyrisme dominant dans la Valse en *do dièse mineur*, op. 64 n° 2, surtout dans sa section principale : d'emblée, l'intervalle de sixte ascendante signale le potentiel nostalgique de cette page. De par la profondeur de son contenu poétique et son élégance incomparable, cette valse peut être considérée comme la plus belle et la plus expressive du genre, unissant le parfum légèrement érotique de la salle de bal aux lourds volants de l'âme ; la douleur se taille un

chemin de l'intérieur vers l'extérieur, pour s'y refléter – et revient ensuite au Moi. Ce mélange inspiré rapproche la Valse en *do dièse mineur* des miniatures authentiquement profondes que sont les Nocturnes et les Mazurkas.

C'est peut-être dans ces dernières qu'on perçoit le mieux la mélancolie de Chopin, sans doute parce que l'espace dans lequel se meut la musique est ici réduit au minimum, essentialisé : une chambre minuscule meublée du strict nécessaire, un oignon sans la peau. La dernière des quatre Mazurkas de l'opus 17, un *Lento* ma non troppo en *la mineur*, est l'une des plus sombres du genre. La douleur est mise en évidence par une structure fortement chromatique, comme dans la Valse en *do dièse mineur*. Chose inhabituelle, cette mazurka débute par une introduction de quatre mesures (avec triolet final) qui dépeint un paysage de l'âme incertain, à la fois mystérieux, insondable et comme plongé dans la brume. Pour conforter cette impression sur le plan de l'harmonie, Chopin laisse l'auditeur dans l'incertitude : la tonalité reste longtemps ambiguë, couplée à une mélodie à caractère modal vaguement archaïsante. L'ambiance est celle de méditation élégiaque.

Même chose avec la Ballade en *fa mineur*, composée en 1842-1843 : on cherchera en

vain d'après conflits dans cette pièce toute en nuances et en demi-teintes. Comment soupçonner de la joie ou de la révolte dans l'interrogation hésitante des sept mesures d'introduction ? Que voir dans le thème principal, sinon un monument de tristesse ? Non, le caractère de cette ballade ne fait aucun doute, ce que Chopin confirme en déployant et variant le sombre thème principal jusqu'à la mesure 79. C'est alors seulement qu'un second thème plus printanier vient apporter une diversion, laquelle reste cependant de courte durée ; la mélodie blafarde en *fa* mineur reparait bientôt, soumise à de nouvelles formes de variation et de développement ; un épisode la présente même en canon à trois voix. Le second thème lyrique et gracieux ne revient ensuite qu'une seule fois, pour donner naissance à un immense crescendo dramatique – qui n'est pas le dernier : après quelques mesures sinistres, presque hallucinées, la scène est balayée par une tempête d'une violence inouïe, anéantissant définitivement tout espoir. Une victoire du tragique sur la vie et la beauté ?

C'est sur une tempête fort différente, subtile et chuchotée, que se termine la Sonate en *si* bémol mineur, op. 35. Le Finale de cette sonate est un souffle spectral, une course précipi-

tée de kobolds quasi invisibles – à peine a-t-il commencé qu'il est déjà fini. On pourrait croire que ce Presto n'est qu'illusion, mirage, tour de passe-passe. Chopin visait pourtant autre chose : il voulait écrire un drame. Dans le cadre de ce projet esthétique, le finale fait figure d'épilogue, de dissolution. La mort a fait auparavant son entrée dans le drame sous forme de la célèbre Marche funèbre : lugubre, totalement détaché du monde, ce Lento constitue la conclusion d'une tragédie en trois actes. Celle-ci a commencé par un mouvement où, après un prologue d'une extrême concision indiqué Grave, le combat du « héros » est dépeint sous forme d'élan sauvages (qui comptent parmi les plus difficiles de toute la littérature pour piano), de rapports harmoniques tendus, de mélodies aux flots puissants et aux larges méandres. La dramaturgie de la sonate requiert que ce combat se poursuive dans un Scherzo d'une absurde difficulté, dont l'énergie n'est que partiellement freinée dans le trio central, et qui mène presque irrémédiablement à la catastrophe dont la Marche funèbre est la conséquence et la contrepartie.

Mais la fin n'est pas toujours aussi tragique que dans la Sonate en *si* bémol mineur. Ainsi, Chopin trouve une solution beaucoup plus mo-

dérée et presque optimiste pour son Concerto en *fa* mineur, op. 21, composé dans le style brillant de l'époque (ce concerto porte le numéro deux parce qu'il a été publié plus tard, mais il a été composé avant le Concerto en *mi* mineur, op. 11, en 1829, alors que Chopin vivait encore en Pologne) : pour l'*Allegro vivace* final, caractérisé comme le premier mouvement *Maestoso* par une rhétorique concise et lapidaire, le compositeur fait appel à une thématique de danse populaire (soulignée par une technique d'unisson typique de ses œuvres de jeunesse) qui rend hommage à son pays natal.

On retrouve néanmoins la mélancolie au cœur du concerto – et, avec elle, l'amour. Car c'est l'amour qui inspira à Frédéric Chopin ce morceau, l'un des plus beaux de la littérature pour piano, sans doute parce qu'il s'agissait d'un amour impossible. La jeune femme qu'il avait élue pour être son idéal se nommait Konstancja Gładkowska ; c'est pour elle qu'il a écrit ce *Larghetto*. On ne peut le décrire, il faut l'entendre : une déclaration d'amour en *la* bémol majeur, émouvante et passionnée, sublime et limpide, toujours suggestive.

Jürgen Otten

Traduction : Jean-Claude Poyet



