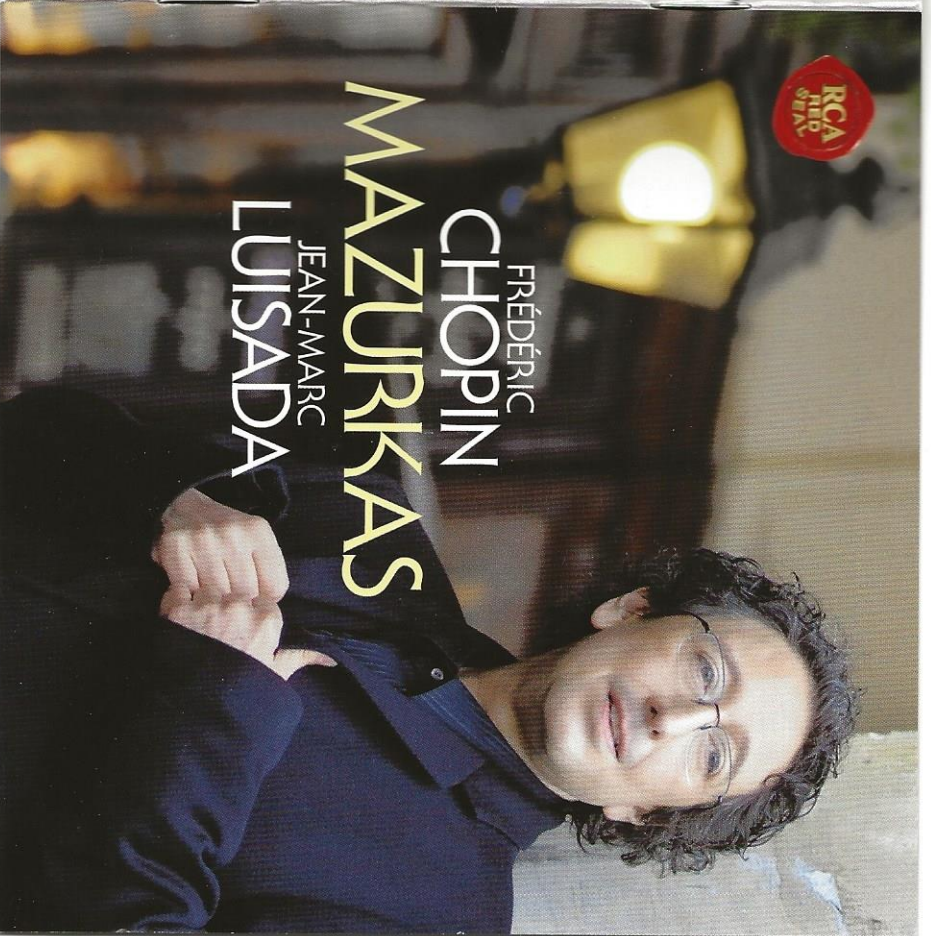




SONY MUSIC

88697686922



FRÉDÉRIC  
CHOPIN  
MAZURKAS  
JEAN-MARC  
LUISADA



FRÉDÉRIC CHOPIN 1810-1849  
 JEAN-MARC LUISADA PIANO  
 MAZURKAS

CD 1

1	<b>4 Mazurkas, Op. 6</b> No. 1 in F-sharp Minor No. 2 in C-sharp Minor No. 3 in E Major E-dur / en mi mojeur Vivace	9:07 3:09 2:29 2:29
4	No. 4 in E-flat Minor es-moll / en mi bêmol mineur Presto ma non troppo	1:00
5	<b>5 Mazurkas, Op. 7</b> No. 1 in D-flat Major B-dur / en si bêmol mojeur Vivace	11:41 2:23
6	No. 2 in A Minor a-moll / en la mineur Vivo ma non troppo	3:48
7	No. 3 in F Minor f-moll / en fa mineur	2:31
8	No. 4 in A-flat Major As-dur / en la bêmol mojeur Presto ma non troppo	1:29
9	No. 5 in C Major C-dur / en ur mojeur Vivo	1:30
10	<b>4 Mazurkas, Op. 17</b> No. 1 in D-flat Major B-dur / en si bêmol mojeur Vivo e risoluto	13:53 2:32
11	No. 2 in E Minor e-moll / en mi mineur Lento ma non troppo	1:57
12	No. 3 in A-flat Major As-dur / en la bêmol mojeur Legato assai	5:05
13	No. 4 in A Minor a-moll / en la mineur Lento ma non troppo	4:19
14	<b>4 Mazurkas, Op. 24</b> No. 1 in G Minor g-moll / en sol mineur Lento	12:24 2:59

CD 2

15	No. 2 in C Major C-dur / en ur mojeur Allegro non troppo	2:15
16	No. 3 in A-flat Major As-dur / en la bêmol mojeur Moderato	2:12
17	No. 4 in D-flat Minor b-moll / en si bêmol mineur Moderato	4:58
18	<b>4 Mazurkas, Op. 30</b> No. 1 in C Minor c-moll / en ur mineur Allegretto non tanto	10:20 1:47
19	No. 2 in B Minor b-moll / en si mineur Vivace	1:32
20	No. 3 in D-flat Major Des-dur / en rê bêmol mojeur Allegro non troppo	2:55
21	No. 4 in C-sharp Minor cis-moll / en ur dièse mineur Allegretto	4:06
1	<b>4 Mazurkas, Op. 33</b> No. 1 in G-sharp Minor gis-moll / en sol dièse mineur Mesto	11:41 1:56
2	No. 2 in D Major D-dur / en rê mojeur Vivace	2:16
3	No. 3 in C Major C-dur / en ur mojeur Simplice	1:34
4	No. 4 in B Minor b-moll / en si mineur	5:55
5	<b>4 Mazurkas, Op. 41*</b> No. 1 in E Minor e-moll / en mi mineur Andantino	9:19 2:29
6	No. 2 in D Major D-dur / en si mojeur Animato	1:20

\* The order of Mazurkas Op. 41 is according to the PWM Edition (Państwowe Wydawnictwo Muzyczne), published in 2005

- 7 No. 3 in A-flat Major  
Asdur / en la bêrnol mjeur  
Allegretto 2:09
- 8 No. 4 in C-sharp Minor  
dismoll / en ur dièse mineur  
Moderato 3:21
- 3 Mazurkas, Op. 50**
- 9 No. 1 in G Major  
Gdur / en sol mjeur  
Vivace 1:40
- 10 No. 2 in A-flat Major  
Asdur / en la bêrnol mjeur  
Allegretto 2:41
- 11 No. 3 in C-sharp Minor  
dismoll / en ur dièse mineur  
Moderato 3:51
- 3 Mazurkas, Op. 56**
- 12 No. 1 in B Major  
Hdur / en si mjeur  
Allegro non tanto 13:12
- 13 No. 2 in C Major  
Cdur / en ur mjeur  
Vivace 5:15
- 14 No. 3 in C Minor  
csmoll / en ur mineur  
Moderato 1:49
- 15 **3 Mazurkas, Op. 59**  
No. 1 in A Minor  
asmoll / en la mineur 6:08  
Moderato 10:17
- 16 No. 2 in A-flat Major  
Asdur / en la bêrnol mjeur 3:51  
Allegretto 2:44
- 17 No. 3 in F-sharp Minor  
fsmoll / en fa dièse mineur 3:42  
Vivace
- 3 Mazurkas, Op. 63**
- 18 No. 1 in B Major  
Hdur / en si mjeur 7:08  
Vivace
- 19 No. 2 in F Minor  
fsmoll / en fa mineur 2:16  
Lento
- 20 No. 3 in C-sharp Minor  
dismoll / en ur dièse mineur 2:19  
Allegretto 2:33

Jean-Marie Luisoddy, piano (Yamaha)  
Recorded at Karuzawa Ohga Hall, Karuzawa,  
Japan, October 20-23, 2008  
Produced by Phillip Trougoff [www.philiptrougoff.com](http://www.philiptrougoff.com)  
Balance & Editing Engineer: Tak Sakurai Fox Ltd  
Recording Engineer: Kazuo Sugimoto  
Victor Creative Media Co. - Piano Technician:  
Toshiko Suzuki Yamaha Arts Services Tokyo  
Photos: Eric Manos  
Art Direction: Takahito Tomiyaga  
International Artwork: leci:al communications  
Special thanks to:  
Yamaha Arts Services Tokyo  
Yoshiyuki Inoue Tokyo International Music Corporation Ltd  
Karuzawa Ohga Hall  
Oliver Cochet Sony Music France

© 2010 Sony Music Japan International  
© 2010 Sony Music Entertainment



# JEAN-MARC LUISADA A MAZURKAN ODYSSEY

At one level or another, all music tells a story. So does every great performance. The present release is a story of two journeys: one through Chopin's life: the other an exceptional artist's exploration of that life, recounted through the single most revelatory branch of Chopin's output. The mazurkas, which he wrote from childhood to the year of his death at 39, effectively trace the whole of his career. Comprising at least 58 examples, they vastly outnumber his works in any other genre (the present recital, however, is confined to those published during his lifetime). Jean-Marc Luisada is in no doubt that their value transcends even their intrinsic worth. "The mazurkas give us the very quintessence of Chopin's art. They are a kind of diary of his soul, and a record of his stylistic development. Even from the very first ones, they are absolute miracles of spontaneity. In the early ones, so full of dance, so peasant-like, so rhythmical and full of energy, we hear the young Chopin, the unmistakably Polish Chopin. Then in the whole middle group of the cycle, we can hear the influence of the Italian operatic style, which reached its peak during the first decade of his exile in Paris. And from Op. 50, we find expressed, increasingly, the tragic character of his life. From now on the mazurkas are more abstract: they are no longer true mazurkas, in any academic sense, and they are certainly not meant for dancing. His use of the title of mazurka was mainly a way of keeping touch with his roots. Eventually, the mazurkas developed into a kind of self-psychanalysis. Chopin was in many ways an obsessional personality. His relation to the piano is a case in point. He didn't write a single piece without piano and virtually all of his music is for the piano alone." Given all of the above, it might be useful to draw back, at this point and consider some of the shaping forces that governed Chopin's development – hence also his development of the mazurka.

Chopin is famous, among many other things, as the man who truly discovered how to make the piano sing. His models were both numerous and varied, including Bach and Mozart (the only composers whom he loved unreservedly) plus a number of his contemporaries, most if not all of whom were significantly less great than he was (Meyerebeer, Auber, Bellini, Donizetti, Rossini etc). Interestingly, and not coincidentally, all but one of these excelled in opera. The odd man out was Bach, whose incomparable treasury of vocal music lies in his cantatas and oratorios, his Passions and the great B minor Mass. He too, however, prized singing (or more to the point, singleness) amongst the highest of musical virtues – not least in the realm of keyboard music. Mozart, for his part, was the supreme all-rounder in musical history and is regarded by many, even today, as the greatest opera composer who ever lived. Chopin's models, then, ranged wide, but it was never his intention merely to imitate them. Nor, even less, did he aim to imitate the characteristic timbres of the human voice (no keyboard instrument has ever successfully achieved that). Rather, he emulated the contours of song, themselves determined by the miraculous cycles of our hearts and lungs. The concept and reality of the musical (as of the spoken) phrase is determined, perforce, by the pattern of our breathing.

The mechanics of the piano, of course, have no such origin. It was part of Chopin's special genius to adapt melodic thought and style to the freer nature of the keyboard, unconstrained by the need to inhale. Though much of his melodic vocabulary is closely based on vocal models – particularly the ornate and then unprecisely supplemented elaborations of the Italian *bel canto* style – he devised a kind of pianistic breathing, which gave his phrases their marvellous length and seductive asymmetry. Highly artificial, they emerge in the hands of a true artist as the very soul of naturalness. They achieve a kind of choreography of sound – of colour, of rhythmic articulation – with its own inner logic, both musical and psychological.

Another, often underrated, influence on Chopin's melodic style is that of speech rhythms. His teacher Elsner, in fact, had something of a bee in his bonnet about musical settings of the Polish vernacular. As a result, Chopin was steeped in an awareness of the variegated, infinitely subtle, often asymmetrical patterns of spoken

language, Polish and otherwise. One of the secrets of his unique melody is the extent to which it 'speaks' as well as 'sings'. It frequently mirrors the immediacy and intrinsic expressivity of human speech, giving it a remarkable combination of sophistication and immediacy. Chopin combined almost unimaginable sophistication with a directness that includes listeners of every level. Nowhere in his output is this truer than in the case of his mazurkas.

The mazurka is the quintessential musical symbol of the Polish peasantry, just as the polonaise reflects the pomp and ceremony of the aristocracy. Unlike the operas that so formatively influenced Chopin's style, both in Warsaw and in Paris, the native, folk mazurka was not notable for its refinement. Nor did it play much part in shaping his earliest perceptions of the dance. The mazurkas that nourished his childhood had very little to do with the countryside. They were urbanised, prettified, decorative, mostly trivialised – one might almost say commercialised: relatively delicate salonist trifles, infused with an attractive but innocuous whiff of national pride.

As a young teenager, however, Chopin escaped the rigours and distractions of Warsaw and spent some time in the Polish countryside, where he encountered Polish folk music in its rawest, most elemental form – very much still a living tradition. Here he heard a kind of singing that was in many ways the antithesis of opera – very close to the earth; not refined but extraordinarily immediate. Nor was it just the music itself that struck him so deeply. It was the manner, the tone, the character, and perhaps most importantly, the *rhythm* of the singing. In Polish folk music, as in most of the folk musics of the world, there was no clear-cut stylistic distinction between folk song and folk dance.

The original mazurkas, whose origins reach back to the 16<sup>th</sup> century, were specifically *sung* dances, in which (importantly for Chopin's later style) the rhythm and sound of the words complemented without necessarily duplicating the rhythm and pulse of the 'accompaniment'. In the music of the Polish peasantry, for more than that of the opera house, the two greatest influences on Chopin's development, speaking very broadly, went hand in glove: song and dance. It may indeed be fair to say that dance permeates Chopin's music more even than song. This applies not

only in those pieces he actually labelled 'mazurka', 'waltz', 'polonaise', 'Krakowick' etc. but in things like the stunning mazurka that crops up in the midst of the F-sharp minor Polonaise, the 'mazurka' finale to the F minor Concerto, the Krakowick finale of the E minor Concerto, the undercover 'waltz' in the predominantly tragic G minor Ballade, and so on. Almost as much as in his beloved Bach, dance was part of Chopin's compositional bloodstream.

When we talk about 'the mazurka', we are in fact over-simplifying. As with virtually all folk music, regional differences were often definitive. Native to the district of Mazowse were two dances derived directly from folk-songs: the *mazur*, or *mazurek*, named after the people of the plains, and the *obertas* or *oberek*. Closely related to these was another dance, the *kujawick*, named for the neighbouring district of Kujawy where it originated. Unbeknown to most of the people who used it – indeed who use it now – the word mazurka was a portmanteau term embracing all three dances. While they differ in matters of tempo, the *obertas* being generally faster than the other two, they have in common a triple metre with a strong accent on the second or third beat of the bar (not as simple a proposition as it may sound) and are constructed of two or four parts of eight (or very often six) bars, each part being repeated.

For Luisada, the *oberek* and the *kujawick* are the equivalent for Chopin of Schumann's two alter egos, Eusebius and Florestan: "The *kujawick* is so nostalgic and melancholic, and the *oberek* is so physical, so earthy, so full of vitality. And one of the intriguing things about the mazurkas is that virtually every one contains a mix of these two elements – I would rather say these two atmospheres. When I first recorded them, I think I may have exaggerated this. But now they are a part of myself. I grew, and my vision of them grew within me, over the past 20 years. The way I play them today, I think, is more natural, and very much a natural part of my life. More a true reflection of myself, it's much more simple, more stable, more poetic. I think, and finally there is the dance element, of course – but this is more in the nature of a *nostalgia* for dance. For me the mazurkas are like little Polaroids of music, little snapshots, like Japanese haiku."

Unlike Bartók in the 20<sup>th</sup> century, Chopin was neither a scholar nor, except in the very broadest sense, a curator. He took the authentic mazurkas, and, just as importantly, the memories and visions they kindled in him, as a point of departure: a source of inspiration, out of which he could fashion a new and highly sophisticated kind of music, whose salient features were nevertheless quintessentially Polish. With very few exceptions (the *poco più vivo* of Op. 68, no. 3, being one), he spurned actual quotation almost wholesale. Occasionally, however, he did evoke the characteristic drone of the bagpipes, or *dudy*, calling particular attention to it in the earliest version of Op. 7, no. 2.

Among the characteristics whose innate Polishness Chopin preserved and amplified are the frequent repetition of short thematic figures, which he develops with a resourcefulness that can aptly be described as 'symphonic' (Op. 41, no. 1, Op. 59, no. 3, and Op. 63, no. 1, for example); a tendency to hover around a single note (Op. 50, no. 3); the decorative use of triplets or significant points (Op. 7, no. 5); the tell-tale accenting of traditionally weak beats; and the ending of phrases on the second beat. Sometimes too, as in Op. 33, no. 4, there is a mixture of duplet and triplet rhythms – a procedure taken for granted by musicians in the late nineteenth and early twentieth centuries but which was startlingly modern in the mid-1830s.

Despite their outwardly rather square structure (often more apparent than real), mazurkas lend themselves to a wide variety of feelings, including the enigmatic and inconclusive. Some, which have miraculously resisted the effects of urban sprawl, have no definite endings and are repeated or not, in whatever cross-section, as the spirit of the moment dictates. Nowhere do we find Chopin more adventurous, more ingenious, or more frequently perplexing, than in his experiments with structure. Nor did any of his experimental playgrounds yield richer or more varied fruit than his mazurkas. One favourite device, both on the large and the small scale, was to run-care the 'balancing' repetition of his principal material (the equivalent of the recapitulation in sonata form) and then compensate with a final section far too extensive, substantial, indeed developmental, to be fobbed off as a mere coda.

Typically, Chopin may repeat a main theme so often that structural expectations are undermined or confused, producing a heightened sense of curiosity – *Where is he going? What comes next? With the blunting of clear expectations (often aided and abetted by ambiguous changes of key), the end, even when outwardly decisive, can lose its customary sense of finality.* A good example is Op. 30 no. 2, which begins in one key and then ends, bold as brass, in another. The indeterminate ending is a common feature of the original folk mazurka. This open-ended effect is commoner among Chopin's earlier than in his later mazurkas, and in one (Op. 7 no. 5) he teasingly leaves the selection of an ending entirely to the performer (another clear derivation from folk culture).

Chopin has frequently been typed as a 'miniaturist', ill at ease, if not downright incompetent, when it comes to large-scale structure. Only those who measure size in music purely by length can maintain this claim for long. Liszada is emphatically not one of these: "A miniaturist? I don't think so! Certainly not. Think of the Fourth Ballade, for instance, or the F minor Fantasy. These are masterpieces of construction, and the thought and emotion in each are really gigantic. I think, actually, that Chopin had a greater command of structure than Schumann did. And he thought big in the mazurkas too. Indeed the links between the individual "movements" that make up some of his sets make it clear that he conceived the sets as whole works, like a sonata. In Opp. 24, 41, 56 and 59, for instance, every piece leads into the next. And there is a kind of – how shall I put it? – a *dramatisation* of the cycle, the last piece always being the biggest. Larger, more developed. In Op. 56, for instance, the third one sounds like a Ballade. And Op. 50 no. 3 is another masterpiece of structural genius."

Particularly where the mazurkas are concerned, Chopin often had several different versions on the boil at the same time, all of equal quality, all finding equal favour with him. And even here he was being true to his Polish roots. Ambiguity and a certain randomness were built into the original folk tradition, where cultural heritage was forever subject to adaptation, embellishment and spontaneity. Meticulous craftsman though he was, this chimed in very neatly with key aspects of his own

creative temperament. Indeed there were times when he himself was flummoxed by his own inventions: in Op. 41 no. 1, even he couldn't make up his mind about what key it was in. Was it A minor or E minor? For Chopin, as for many of his contemporaries, most compositions were regarded as perennial works in progress. The concept of gospel didn't come into it.

Nor does it for Luisoda as a performer. He is never doctrinaire, never rigid, never hidebound by convention. The story of his career, and of his style, is one of continuous development. Asked about the most formative influences on his character as a musician, he reaches back further than most. The figures that dominate his conversation are the great conductor Wilhelm Furtwängler, the pianist Alfred Cortot, and perhaps the most powerful influence of all, where Chopin is concerned, Ignaz Fried- man – all with their roots in the 19<sup>th</sup> century.

"I was very well served by my teachers, who opened my ears to the great masters of an earlier age. They helped me towards a reverence for the past, and the aesthetics of the past, which has coloured everything I do. When I first discovered Friedman, I was amazed to hear the immediacy of the Polish soul and the extraordinary elegance of the 19<sup>th</sup> century. For me, Friedman was the greatest Polish pianist ever. You listen to his fantastic performance of the late E-flat nocturne, and you hear not only this incredible sound but a kind of musical equivalent of the unfinished sentences of Proust, this sense of open-ended melody, of open phrases, of single lines that convey so much, at so many levels. Nobody else plays like this."

Like Luisoda, Friedman is closely identified with the mazurkas. But Luisoda's first recording of the published cycle was made some two decades ago. What persuaded him to re-record it now? "The first recording was made under unusual circumstances. At the time when DG asked me to record all the mazurkas I hadn't actually played more than a few of them. And the recording had to be done in only a few months. So I learned them very quickly, and while there was certainly something spontaneous about the playing, for me something was definitely missing. Since then, though, the mazurkas, as I say, have been part of my life. I've played them many times, often as a complete cycle, in a single two-and-a-half hour con-

cert. I like to do that, because it's such an epic journey – and to do them all or once is an extraordinary spiritual story. To hear Chopin's style unfold like that is really something quite amazing."

One of the most persistent sources of the vaguely unsettling quality in a lot of the mazurkas is Chopin's use of harmony, and in particular his use of chromaticism – the subversive use of notes alien to the scales on which keys are based. Closely allied to this is the highly subjective phenomenon of dissonance (one listener's discord is another's heaven). Chopin in both these spheres anticipated such distant and disparate composers as Wagner, Debussy and Schoenberg. But to the more conservative of his contemporaries, his music, particularly the mazurkas, was simply too much to be borne:

*"In search of ear-rending dissonances, torturous transitions, sharp modulations, repugnant contortions of melody and rhythm, Chopin is altogether indefatigable. All that one can chance upon, is here brought forward to produce the effect of bizarre originality, especially the strangest tonalities, the most unnatural chord positions, the most preposterous combinations in regard to fingering. But it is really not worth the trouble to hold such long philippics for the sake of the perverse mazurkas of Herr Chopin. Had he submitted this music to a teacher, the latter, it is to be hoped, would have torn it up and thrown it at his feet – and this is what we symbolically wish to do now."*

Thus spoke Ludwig Reilstroß in 1833, when Chopin was not yet 24. Time has not been kind to Herr Reilstroß. But the mazurkas have long since achieved immortality.

Jeremy Siepmann

# JEAN-MARC LUISADA EINE MAZURKEN-ODYSSEE

Auf irgendeiner Ebene erzählt jedes Musikwerk eine Geschichte. Und auch jede große Interpretation. Die vorliegende Veröffentlichung ist die Geschichte zweier Reisen: Eine führt durch Chopins Leben, die andere ist die außergewöhnliche Erkundung dieses Lebens durch einen Künstler, erzählt mit der aufschlussreichsten Werkgruppe im Schaffen des Komponisten. Von der Kindheit bis zu seinem Tod im Alter von 39 Jahren schrieb Chopin Mazurken; sie zeichnen somit tatsächlich seine gesamte Laufbahn nach. Und mit mindestens 58 Werken übertrifft sie bei ihm allein mengenmäßig jede andere Gattung (das hier aufgenommene Konzert beschränkt sich dabei auf die zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Mazurken). Jean-Marc Luisada ist davon überzeugt, dass ihr Wert als Phänomen den ihnen innewohnenden noch übersteigt: »Die Mazurken sind die Quintessenz des künstlerischen Wirkens Chopins. Sie sind eine Art Tagebuch seiner Seele und dokumentieren seine stilistische Entwicklung. Schon die ersten sind absolute Wunder an Spontanität. Im tänzerischen, ländlichen, rhythmischen und kraftvollen Charakter der frühen Mazurken hören wir den Jungen, unverkennbar polnischen Chopin. In der mittleren Gruppe des Zyklus kann man dann den Einfluss der italienischen Oper wahrnehmen, der seinen Höhepunkt im ersten Jahrzehnt seines französischen Exils erreichte. Und von Opus 50 an drängt zunehmend der tragische Aspekt seines Lebens in den Vordergrund; jetzt werden die Stücke abstrakter; es handelt sich nicht mehr um Mazurken im eigentlichen Sinne, und sie sind bestimmt nicht mehr zum Tanzen gedacht. Das er sie weiterhin Mazurken nannte, geschah überwiegend in dem Bemühen, nicht den Kontakt zu seinen Ursprüngen zu verlieren. Und schließlich wurden die Mazurken zu einer Art psychischer Selbstanalyse. Chopin war in mancher Hinsicht eine zwanghafte Persönlichkeit. Sein Verhältnis zum Klavier ist dafür ein typisches Beispiel. Er schrieb nicht

ein Werk ohne Klavierbeteiligung, und im Grunde ist sein gesamtes Schaffen allein dem Klavier gewidmet.«

In Anbetracht des Gesagten mag es sinnvoll sein, sich noch einmal die prägenden Kräfte zu vergegenwärtigen, die für Chopins Entwicklung bestimmend waren – und damit auch für seine Entwicklung der Mazurka.

Neben vielem anderen ist Chopin vor allen Dingen dafür berühmt, dass er einen Weg fand, das Klavier zum Singen zu bringen. Seine Vorbilder waren so zahlreich wie unterschiedlich; dazu zählen Bach und Mozart (der einzige Komponist, den er vorbehaltlos verehrte) sowie eine Reihe von Zeitgenossen, von denen allerdings die meisten, wenn nicht alle, ihm in keiner Weise das Wasser reichen konnten (Meyerbeer, Auber, Bellini, Donizetti, Rossini etc.). Interessanter, aber nicht zufälligerweise waren dies alles hervorragende Opernkomponisten – mit einer Ausnahme, und die hieß Bach. Dessen unvergleichlicher Schatz an Vokalmusik besteht aus den Kantaten, Oratorien, Passionen und der großen h-moll-Messe. Doch auch für Bach zählte der Gesang (oder besser die Gesanglichkeit) zu den höchsten musikalischen Tugenden – nicht zuletzt bei seinen Werken für Tasteninstrumente. Mozart wiederum war der überragende Alleskönner der Musikgeschichte und wird auch heute noch von vielen als der bedeutendste Opernkomponist aller Zeiten angesehen. Chopin hatte also ein weit gespanntes Spektrum verschiedener Vorbilder; aber es ging ihm nie darum, ihnen bloß nachzueifern. Und noch weniger ging es ihm darum, den charakteristischen Tonfall der menschlichen Stimme zu imitieren (das ist bisher auf keinem Tasteninstrument gelungen!). Vielmehr formte er die gesanglichen Konturen nach, die ihrerseits von den wunderbaren Bewegungszyklen unseres Herzens und unserer Lunge bestimmt werden. Theorie und Praxis der musikalischen (wie der gesprochenen) Phrase werden zwangsläufig durch unsere Atmung definiert.

Die Klaviertechnik kennt natürlich keine solchen Ursprünge. Es war Teil von Chopins besonderem Genie, dass er es verstand, die melodische Erfindung und Schreibweise auf die von der Notwendigkeit des Atmens unbeeinträchtigte Tastatur zu übertragen. Auch wenn vieles in seinem melodischen Vokabular eindeutig auf vokale Vorbilder zurückgeht – insbesondere die kunstvollen und beispiellos geschmei-

diegen Ausarbeitungen des iraklischen Belmonto –, entwickelte er daraus doch eine Art »pionistischen Armens«, das seine Phrasen so wunderbar ausladend und faszinierend asymmetrisch werden ließ. Überaus kunstvoll gearbeitet, werden sie in den Händen eines echten Künstlers zur Natürlichkeit selbst. Sie erschaffen eine Art Choreografie des Klangs – der Melodie, der Klangfarbe, der rhythmischen Artikulation – mit einer ihr innewohnenden musikalischen wie psychologischen Logik.

Auch der Sprechrhythmus hatte einen – oft unterschätzten – Einfluss auf Chopins melodischen Stil. Sein Lehrer Józef Elsner war geradezu besessen davon, die polnische Mundart in Musik zu übertragen. Daher besaß Chopin ein ausgeprägtes Gespür für die vielfältigen, ungläublich subtilen und häufig asymmetrischen Strukturen des gesprochenen Wortes, ob es sich nun um Polnisch oder um eine andere Sprache handelte. Eines der Geheimnisse seiner einzigartigen Melodien besteht darin, dass sie eben so sehr »sprechen« oder »singen«. Häufig spiegelt sich in ihnen die Direktheit und immanente Ausdruckskraft der menschlichen Sprache, was ihnen eine außergewöhnliche Kombination von Raffinesse und Unmittelbarkeit verleiht. Chopin kombinierte eine fast unvorstellbare Verfeinerung mit Geradlinigkeit und erreichte damit Hörer jeden Niveaus. Nirgendwo sonst in seinem Schaffen gelang ihm das besser als bei den Mazurken.

Die Mazurka war das wesentliche musikalische Sinnbild der polnischen Landbevölkerung, so wie die Polonaise dem Prunk und der Pracht der Aristokratie entsprach. Im Gegensatz zur Oper, die Chopins Stil in Warschau und Paris so maßgeblich beeinflusste, war die ursprüngliche Mazurka des Volkes nicht gerade bekannt für ihre Eleganz. Sie spielte auch keine große Rolle bei Chopins ersten Erfahrungen mit diesem Tanz. Die Mazurken seiner Jugend hatten mit dem Leben auf dem Lande wenig zu tun. Sie waren urbanisiert, geschönt, bewerk, meistens trivialisiert, man möchte fast sagen kommerzialisiert: recht delikate Salonhappchen, gewürzt mit einem reizvollen, aber harmlosen Hauch Nationalstolz.

Doch entkam Chopin als junger Teenager den Unbilden und Zerstörungen Warschaus und verbrachte einige Zeit auf dem Lande. Hier begegnete er der polnischen Volksmusik in ihrer unverfälschtesten und unwürdigsten Form – als immer noch

lebendige Tradition. Er hörte einen Gesang, der in vielerlei Hinsicht einen Gegensatz zur Oper darstellte – sehr erdverbunden, schlicht und außergewöhnlich direkt. Und nicht nur die Musik selbst berührte ihn so tief. Es waren auch die Vortragweise, der Klang, der Charakter und – vielleicht am meisten – der Rhythmus des Gesangs. In der polnischen Volksmusik, und das gilt in den meisten Fällen bei Volksmusik auf der ganzen Welt, gab es keine klare stilistische Trennung zwischen Volkslied und Volkstanz.

Die ursprünglichen Mazurken, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen, waren besondere Tänze mit Gesang, wobei (und das ist wichtig für Chopins späteren Stil) der Rhythmus und der Klang der Worte den Rhythmus der »Begleitung« ergänzten, aber nicht zwangsläufig verdoppelten. Ganz allgemein kann man sagen, dass bei der Musik der polnischen Landbevölkerung – weit mehr als bei der Oper – die beiden wichtigsten Einflüsse auf Chopins Entwicklung, Lied und Tanz, Hand in Hand arbeiteten. Und gerechterweise sollte man hinzufügen, dass der Tanz für Chopins Musik eine noch wichtigere Rolle spielte als das Lied. Das gilt nicht nur für die Stücke, die er als »Mazurka«, »Walzer«, »Polonaise«, »Krakowiak« usw. bezeichnete, sondern auch für so etwas wie die atemberaubende Mazurka, die plötzlich mitten in der fis-moll-Polonaise auftaucht, wie das Mazurka-Finale des f-moll-Konzerts, das Krakowiak-Finale im e-moll-Konzert oder wie der verstreute Walzer in der überwiegend trockenen g-moll-Ballade usw. Fast so sehr wie sein geliebter Bach hatte auch der Komponist Chopin den Tanz im Blut.

Wenn wir über »die Mazurka« sprechen, ist das in der Tat eine zu starke Verallgemeinerung. Wie praktisch immer bei Volksmusik sind häufig die regionalen Unterschiede entscheidend. Aus der Gegend von Mazowsze (Masowien) kommen zwei Tänze, die sich aus Volksliedern entwickelt haben: der Mazur oder Mazurek, benannt nach den Menschen aus der Masurischen Ebene, und der Obertas oder Oberak. In enger Beziehung zu diesen stand ein weiterer Tanz, der *Kujawiak*, der seinen Namen und Ursprung der benachbarten Region Kujawy (Kujawien) verdankt. Damals wie heute wenig bekannt ist die Tatsache, dass »Mazurka« eine Art Oberbegriff für alle drei Tänze ist. Während es im Tempo Abweichungen gibt – der

Oberras wird generell schneller gespielt als die beiden anderen –, haben sie als gemeinsamen Nenner den Dreiertakt mit einer starken Betonung auf dem zweiten oder dritten Schlag (was nicht so einfach ist wie es klingt ...) und bestehen alle aus zwei oder vier Abschnitten mit jeweils acht (häufig auch sechs) Taktten, wobei jeder Abschnitt wiederholt wird.

Für Luisoda sind der Oberek und der *Kujawiak* Chopins Äquivalent zu Schumanns beiden Alter Egos Eusebius und Florestan: »Der *Kujawiak* ist sehr nostalgisch und melancholisch, der Oberek hingegen sehr körperlich, derbe und voller Vitalität. Wirklich faszinierend an den Mazurken ist, dass sich in fast jeder diese beiden Elemente – oder besser *Stimmungen* – mischen. Als ich sie zum ersten Mal einspielte, habe ich diesen Aspekt vielleicht übertrieben. Aber jetzt habe ich sie völlig verinnerlicht. Ich habe mich in den letzten 20 Jahren weiterentwickelt, und meine Vorstellung von den Mazurken hat das auch getan. Heute spiele ich sie natürlicher, gläubiger, sie sind zu einem Teil meines Lebens geworden, zu einer ethischen Selbstreflexion. Ich denke, sie klingen jetzt schlichter, ausgeglichener, poetischer. Und dann gibt es natürlich noch das Element des Tanzes, aber das erscheint mir eher wie ein nostalgischer Rückblick. Für mich sind die Mazurken kleine musikalische Polaris, kleine Schnoppschüsse – wie japanische Haikus.«

Anders als Bartók im 20. Jahrhundert war Chopin weder ein Forscher noch – wenn man den Begriff nicht sehr weit fasst – ein Bewahrer. Für ihn waren die authentischen Mazurken und, ebenso wichtig, die Erinnerungen und Vorstellungen, die diese in ihm wachriefen, der Ausgangspunkt, die Inspirationsquelle, aus der er eine neue und extrem verfeinerte Musik erschaffen konnte – deren hervorsteckende Merkmale nichtsdestoweniger durch und durch polnischer Natur waren. Von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen (etwa dem *poco più vivo* in Opus 68 Nr. 3) war er kein Freund wörtlicher Zitate. Gelegentlich allerdings evoziert er den charakteristischen Klang des polnischen Dudelsacks, des *Dudy*, besonders auffällig in der ersten Fassung von Opus 7 Nr. 2.

Zu den spezifisch polnischen Merkmalen, die Chopin pflegte und intensivierete, gehört die häufige Wiederholung kurzer thematischer Figuren, die er mit einem

Einfallstrichum entwickelte, den man nur noch als »symphonisch« bezeichnen kann (beispielsweise bei Opus 41 Nr. 1, Opus 59 Nr. 3 und Opus 63 Nr. 1); eine Tendenz zum Kreisen um eine einzelne Note (Opus 50 Nr. 3); Triolen-Verzierungen an wichtigen Stellen (Opus 7 Nr. 5); die deutliche Akzentuierung üblicherweise unbetonter Schläge sowie Prozosenenden auf dem zweiten Schlag. Manchmal gibt es auch wie bei Opus 33 Nr. 4 eine Mischung von Duolen- und Triolen-Rhythmen, ein Verfahren, das für Musiker Ende des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nichts Besonderes mehr darstellte, das aber Mitte der 1830er-Jahre erstaunlich modern war.

Trotz ihrer äußerlich eher konventionellen Struktur (die allerdings häufig täuscht) eignen sich Mazurken für ein weites Gefühlsspektrum, das auch Mystisches und schwer Greifbares einschließt. Einige, die sich auf wundersame Weise dem städtischen Einfluss entzogen haben, sind ohne klares Ende, und ihre Wiederholungen, wenn überhaupt und wo auch immer, folgen einzig dem Geist des Augenblicks. Niemandwo ist Chopin abenteuerlicher, erfindungsreicher, verbühfender als bei seinen Experimenten mit dieser Form. Und keine andere experimentelle Spielweise bevorzugten Kunstgriffe bestand im großen wie im kleinen Maßstab darin, die »ausbalancierende« Wiederholung des Hauptmaterials (was der Reprise bei der Sonantenform entspricht) zu kürzen und das mit einem Schlussabschnitt zu kompensieren, der viel zu ausgedehnt, substanzell und durchführungsartig ist, als dass man ihn als bloße Coda abtun könnte.

Es ist durchaus typisch für Chopin, wenn er das Hauptthema so oft wiederholt, dass jede Erwartungshaltung in Bezug auf die Struktur untergehen oder irritiert wird. Der Effekt ist eine gesteigerte Neugier: Was hat er vor? Was kommt als Nächstes? Durch die Enttäuschung von klaren Erwartungen (häufig unterstützt von mehrdeutigen Tonartwechseln) kann das Ende, auch wenn es äußerlich feststeht, seine übliche Bedeutung als Abschluss verlieren. Ein gutes Beispiel dafür ist Opus 30 Nr. 2, das in einer Tonart beginnt und völlig unverfroren in einer anderen endet. Das offene Ende ist bei der ursprünglichen Volks-Mazurka ein verbreitetes Merkmal. Dieser Effekt findet sich häufiger bei Chopins frühen Mazurken, und bei einer (Opus 7 Nr. 5) geht

er so weit, dass er die Wahl des Abschlusses komplett dem Interpreten überlässt (eine weitere klare Übernahme aus der Folklore).

Chopin ist häufig als »Miniaturist« bezeichnet worden, bei großformatigen Werken sei er unsicher wenn nicht gar inkompetent: Diese Behauptung kann nur erst meinen, wer Musik einzig an ihrer Länge misst. Dazu gehört Jean-Marc Luisada entschieden nicht: »Ein Miniaturist? Das glaube ich nicht. Ganz bestimmt nicht! Man denke nur an die Vierte Ballade oder die f-moll-Fantasie. Strukturell sind das Meisterwerke, und die geistigen und emotionalen Dimensionen sind bei beiden gigantisch. Ich glaube, dass Chopin strukturell Schumann überlegen war. Und auch bei den Mazurken dachte er in großen Dimensionen: Die Verbindungen zwischen den einzelnen »Sätzen«, aus denen einige seiner Reinen bestehen, machen klar, dass er diese Gruppen wie Sonaten als ganze Werke konzipiert hat. Bei Opus 24, Opus 41, Opus 56 und Opus 59 zum Beispiel leitet jedes Stück in das nächste über. Und es gibt eine Art – wie soll ich es ausdrücken? – *Dramaturgie* für den gesamten Zyklus. Bei der das letzte Stück immer das umfangreichste ist, größer, mehr entwickelt. Das dritte Stück bei Opus 56 etwa klingt wie eine Ballade. Und Opus 50 Nr. 3 ist ein weiteres, genial strukturiertes Meisterwerk.«

Besonders bei seinen Mazurken hatte Chopin oft zeitgleich verschiedene Versionen in Arbeit – alle von gleicher Qualität, alle ihn gleichermaßen zufriedenstellend. Und auch hierin war er seinen polnischen Wurzeln treu. Mehrdeutigkeit und eine gewisse Zufälligkeit kennzeichnen auch die ursprüngliche Folklore, bei der die kulturelle Überlieferung immer einer Anpassung, Auszierung und Spontanität unterliegt. Und so sorgfältig er handwerklich auch arbeitete, diese Merkmale passten sehr gut zu den Grundzügen seines kreativen Temperaments. Zuweilen verwirren ihn sogar seine eigenen Erfindungen: bei Opus 41 Nr. 1 etwa konnte er sich nicht für eine Tonart entscheiden: War es nun g-moll oder e-moll? Für Chopin war auch für vieler seiner Zeitgenossen war eine Komposition meistens ein kontinuierliches Werk in progress. Es ging ihnen nicht darum, ein Evangelium zu verkünden.

Und darum geht es auch dem Interpreten Luisada nicht. Nie ist er schulmeisterlich, nie folgt er starr und engstirnig Konventionen. Seine Laufbahn und sein Stil sind

geprägt von kontinuierlicher Weiterentwicklung. Wenn man ihn nach seinen wichtigsten künstlerischen Einflüssen fragt geht er zeitlich weiter zurück als die meisten seiner Kollegen. Er nennt dann den großen Dirigenten Wilhelm Furtwängler, den Pianisten Alfred Cortot und in puncto Chopin als vielleicht prägendsten Einfluss Ignaz Friedman – alle drei haben ihre künstlerischen Wurzeln im 19. Jahrhundert.

»Ich hatte hervorragende Lehrer, die meine Ohren den großen Meistern vergangener Tage öffneten. So entwickelte ich eine hohe Achtung vor der Vergangenheit und ihrer Ästhetik. Das hat auf mein gesamtes Spiel abgefärbt. Als ich zum ersten Mal Friedman hörte, war ich fasziniert davon, wie die polnische Seele in all ihrer Direktheit und gleichzeitig die außergewöhnliche Eleganz des 19. Jahrhunderts zum Klingen kam. Für mich ist Friedman der größte polnische Pianist aller Zeiten. Wenn man sich seine fantastische Interpretation des späten Es-dur-Notturnes anhört, dann ist da nicht nur dieser unglaubliche Klang, sondern auch eine Art musikalisches Äquivalent zu den endlosen Sätzen von Proust, dieses Gefühl endloser Melodien, offener Phrasen, melodischer Linien, die auf so vielen Ebenen so viel ausdrücken, Keiner sonst hat je so gespielt.«

Wie Luisada wird Friedman stark mit den Mazurken assoziiert. Luisadas erste Aufnahme des veröffentlichten Zyklus entstand vor rund zwei Jahrzehnten. Was bewog ihn, sie jetzt erneut einzuspielen? »Die erste Aufnahme entstand unter ungewöhnlichen Bedingungen. Als die DG mich bat, alle Mazurken aufzunehmen, hatte ich nur ein paar vor ihnen schon mal gespielt. Und es waren nur noch wenige Monate bis zur Aufnahme. Ich musste sie also sehr schnell einstudieren, und auch wenn meine Interpretationen dann eine gewisse Spontanität hatten, fehlte mir doch ganz entschieden etwas. Aber seitdem sind die Mazurken eben zu einem Teil meines Lebens geworden. Ich spiele sie viel, häufig als kompletten Zyklus in einem einzigen, zweieinhalbstündigen Konzert. Ich mag das, denn es ist eine epische Reise und in dieser Gesamtheit eine außergewöhnliche geistige Erfahrung. Zu hören, wie sich Chopins Stil dabei entfaltet, ist absolut unverwundbar.«

Eine der häufigsten Ursachen für die irgendwie beunruhigende Atmosphäre in vielen der Mazurken ist die Art und Weise, wie Chopin mit den Harmonien umgeht

und wie er insbesondere Chromatik einsetzt – leierferme Töne werden subversiv in die Tonarten eingeschleust. In engem Zusammenhang damit steht das überaus subjektive Phänomen der Dissonanz (des einen Missklang ist des anderen Engels-gesang). In beiden Bereichen antizipierte Chopin zeitlich so entfernte wie unterschiedliche Komponisten wie Wagner, Debussy und Schönberg. Aber für die eher konservativen unter seinen Zeitgenossen war seine Musik, insbesondere die Mazurken, einfach mehr, als sie ertragen konnten:

»In Aufsuchung chizerreißender Dissonanzen, gedulder Liebergänge, schmelzender Modulationen, widerwärtiger Verrenkungen der Melodie and des Rhythmus, ist Chopin ganz unermüdlich. [...] Alles, worauf man nur verfallen kann, wird hervorgesucht, um den Effect bizarrer Originalität zu erzeugen, zumal aber die fremdartigsten Tonarten, die unnatürlichsten Lagen der Accorde, die widerhoarigsten Zusammenstellungen in Betreff der Fingersetzung. [...] Aber es verlohnt wohllich nicht der Mühe, daß ich der verdrehten Mazureks des Herrn Chopin wegen so lange Philippiken halte. [...] Hätte Herr Chopin diese Composition einem Meister vorgelegt, so würde dieser sie ihm hoffentlich zerrissen vor die Füße geworfen haben, was wir hiernit symbolisch thun wollen.«

So schrieb Ludwig Rellstab 1833; Chopin war damals noch keine 24 Jahre alt. Die Zeit war nicht sehr freundlich zu Herrn Rellstab und gab ihm nicht Recht: Die Mazurken haben lange schon Unsterblichkeit erlangt.

Jeremy Siepmann, Übersetzung: Jochen Rudektr

# JEAN-MARC LUISADA ODYSSEE MAZURKEENNE

À un niveau ou à un autre, toute musique raconte une histoire. Il en va de même de toute grande interprétation. Le présent enregistrement est l'histoire de deux périples : l'un ou trovez de la vie de Chopin ; l'autre étant l'exploration de cette vie par un artiste exceptionnel, grâce au genre le plus révélateur ou sein de la production du compositeur. Les mazurkas, écrites depuis son enfance jusqu'à sa mort à l'âge de 39 ans, retracent en effet l'intégralité de la carrière de Chopin. Il en existe au moins cinquante-huit, ce qui en fait le genre le plus abondamment représenté dans l'œuvre du compositeur (ce réctral se limite toutefois aux pièces publiées de son vivant). Pour Jean-Marc Luisada, il ne fait aucun doute que leur valeur transcende leurs qualités intrinsèques. « Les mazurkas nous livrent la quintessence même de l'art de Chopin. Elles représentent une sorte de journal de son âme et reflètent son évolution stylistique. Dès les toutes premières, ce sont des miracles absolus de spontanéité. Dans les premiers opus, si dansants, si paysons, rythmiques et pleins d'énergie, nous entendons le jeune Chopin, le Chopin clairement polonais. Puis, dans tout le groupe médian du cycle, nous percevons l'influence du style opératique italien, qui atteint son apogée au cours de la première décennie de l'exil de Chopin à Paris. Et à partir de l'opus 50 s'exprime, de plus en plus, le caractère tragique de son existence. Désormais, les mazurkas sont plus abstraites ; ce ne sont plus de vraies mazurkas, au sens musicologique, et elles ne sont assurément pas destinées à la danse. Chopin utilise avant tout le titre de mazurka pour garder le contact avec ses racines. Vers la fin de sa vie, les mazurkas deviennent une sorte d'auto-analyse. À bien des points de vue, il avait une personnalité obsessionnelle. Sa relation au piano le montre amplement. Il n'a pas écrit une seule œuvre qui ne fasse appel au piano, et presque toute sa musique est pour piano seul. »

Compte tenu de tout ce qui précède, il peut être utile de prendre un peu de recul pour examiner les forces ayant façonné l'évolution de Chopin, et donc sa conception de la mazurka.

Chopin est célèbre, notamment, pour avoir véritablement découvert comment faire chanter le piano. Ses modèles étaient à la fois multiples et variés, incluant Bach et Mozart (les seuls compositeurs qu'il aimait sans réserve) ainsi qu'un certain nombre de ses contemporains : la plupart, sinon tous, bien moins éminents que lui (Meyerbeer, Auber, Bellini, Donizetti, Rossini, etc.). Il est intéressant de relever – et ce n'est pas un hasard – que tous, sauf un, excellaient à composer des opéras. L'exception, c'est Bach, dont le legs incomparable, en matière de musique vocale, comprend des cantates et des oratorios, ses Passions et sa magnifique Messe en si mineur. Ce qui ne l'empêchait pas de classer l'art du chant (ou plutôt le *cantabile*, en l'occurrence) parmi les plus hautes vertus musicales, notamment dans le domaine de la musique pour clavier. Mozart, pour sa part, fut l'artiste le plus édectique de toute l'histoire de la musique, et nombreux sont ceux, aujourd'hui encore, qui le considèrent comme le plus grand compositeur ayant jamais vécu. Les modèles de Chopin étaient donc fort divers, mais il n'envisagea jamais de se contenter de les imiter. Il cherchait encore moins à copier les timbres caractéristiques de la voix humaine (ou d'un instrument à clavier n'y est jamais parvenu). Il s'inspirait plutôt des contours de la mélodie, eux-mêmes déterminés par les cycles miraculeux de notre cœur et de nos poumons. Le concept et la réalité de la phrase musicale (ou parole, d'ailleurs) sont obligatoirement liés au rythme de notre respiration.

L'origine de la mécanique pianistique n'est bien sûr pas du tout la même. Et le génie particulier de Chopin consistait en partie à adapter le style et la pensée mélodiques à la nature plus libre du clavier, non soumis à la nécessité de reprendre son souffle. Même si son vocabulaire mélodique est en grande partie étroitement basé sur des modèles vocaux – notamment les modulations ornées, d'une souplesse sans précédent, du *bel canto* italien –, il mit au point une sorte de respiration « pianistique » qui donnait à ses phrases leur merveilleuse longueur et leur séduisante asymétrie. Très artificielles, elles semblent éminemment naturelles entre les mains d'un

artiste véritable. Le résultat est une espèce de chorégraphie sonore – chorégraphie de lignes, de couleurs, d'articulations rythmiques – dotée de sa propre logique interne, à la fois musicale et psychologique.

Les rythmes de la parole constituent une autre influence, souvent sous-évaluée, sur le style mélodique de Chopin. Son professeur, Elsner, faisait pratiquement fixation sur la mise en musique du polonais, si bien que Chopin était profondément conscient des rythmes variés, infiniment subtils et fréquemment asymétriques de la langue parlée, polonaise ou autre. L'un des secrets de ses mélodies incomparables est leur caractère non seulement « chantant » mais aussi « parlé ». Elles reflètent souvent le côté direct et l'expressivité intrinsèque de la parole humaine, et sont ainsi remarquables en ce qu'elles concilient une sophistication inimaginable et une immédiateté telle que l'auditeur est inclus à tous les niveaux. Cela n'est jamais aussi vital que dans ses mazurkas.

La mazurka est le symbole musical par excellence de la paysannerie polonaise, de même que la polonaise renvoie à la pompe et au cérémoniel de l'aristocratie. À la différence des opéras ayant eu une influence si formatrice sur le style de Chopin, aussi bien à Varsovie qu'à Paris, la mazurka populaire de sa patrie d'origine ne se distinguait pas par son raffinement. Elle n'a pas non plus particulièrement contribué à façonner ses premières perceptions de cette danse. Les mazurkas qui ont nourri son enfance n'avaient pas grand-chose à voir avec la campagne. C'étaient des versions urbanisées, enjolivées, décoratives, bandées pour la plupart – on pourrait presque dire commercialisées : des petits riens assez délicats, destinés aux salons, imprégnés d'un léger parfum de fierté nationale, séduisant mais infensif.

Jeune adolescent, Chopin échappa toutefois aux rigueurs et aux distractions de Varsovie en allant passer quelque temps dans la campagne polonaise, où il découvrit la musique populaire de son pays sous sa forme la plus crue, la plus élémentaire – une tradition indéniablement vivante. Ce fut pour lui l'occasion d'entendre un type de chant qui à bien des égards était l'antithèse de l'opéra – très proche de la terre, sans raffinement mais d'une immédiateté extraordinaire. La musique pro-

premierement dire ne fut pas non plus seule à lui faire une profonde impression. Ce fut aussi la façon de chanter, la couleur, le caractère et, plus important sans doute que tout le reste, le rythme de ces chants. Dans la musique populaire polonaise, comme dans la plupart des musiques populaires de par le monde, il n'existerait pas de distinction stylistique nette entre le chant et la danse.

À l'origine, la mazurka, qui remonte au XVI<sup>e</sup> siècle, était spécifiquement une danse *chantée*, dans laquelle (c'est fondamental pour le style de Chopin par la suite) le rythme et la sonorité des paroles complétaient le rythme et la pulsation de « l'accompagnement », sans nécessairement les reproduire. Dans la musique de la paysannerie polonaise, bien plus qu'à l'opéra, le chant et la danse – c'est-à-dire les deux éléments ayant le plus influencé l'évolution de Chopin, d'une manière très générale – étaient inséparables. On pourrait en fait affirmer à juste titre que la danse, plus encore que le chant, imprègne toute la musique de Chopin. Cela vaut non seulement pour les pièces qu'il a intitulées « mazurka », « valise », « polonoise », « cracoviennne », etc., mais aussi pour la mazurka étonnante qui surgit au milieu de la Polonoise en *fa* dièse mineur, la « mazurka » qui sert de finale au Concerto en *fa* mineur, le finale en forme de cracoviennne du Concerto en *mi* mineur, la « valise » qui se dissimule sous l'apparence avant tout tragique de la Ballade en *sol* mineur, et ainsi de suite. Presque autant que ce Bach qu'il aimait tant, Chopin avait la danse dans le sang en tant que compositeur.

Parler de « la mazurka », c'est en fait simplifier excessivement les choses. Comme pour toute la musique populaire ou presque, les différences régionales étaient souvent essentielles. Deux danses dérivant directement de danses populaires étaient originaires de la voïvodie de Mazovie (Mazowsze) : la *mazur*, ou *mazurek*, qui doit son nom aux habitants des plaines, et l'*obertas* ou *oberetek*. Une autre danse, étroitement apparentée, la *kujawiak*, avait vu le jour dans la voïvodie voisine de Coulavie (Kujawy). Même si la plupart des gens qui l'utilisaient – ou l'utilisent aujourd'hui – l'appelaient, la « mazurka » était un mot-valise créé à partir de ces trois danses. Si elles varient en termes de tempo, l'*obertas* était généralement plus rapide que les deux autres, elles ont en commun une mesure ternaire où le

deuxième ou troisième temps est fortement accentué (ce qui n'est pas aussi simple qu'on pourrait le penser), et sont construites en deux ou quatre parties de huit (ou très souvent six) mesures, chaque partie étant répétée.

Pour Jean-Marie Luisada, l'*oberek* et la *kujawiak* sont l'équivalent pour Chopin des deux aller-ego de Schumann, Eusebius et Florestan : « La *kujawiak* est si nostalgique et mélancolique, et l'*oberek* si physique, terrestre, pleine de vitalité. L'un des aspects intrigants de ces mazurkas est qu'elles contiennent pratiquement toutes un mélange de ces deux éléments – ou plutôt de ces deux atmosphères. La première fois que je les ai enregistrées, j'ai sans doute exagéré cette dimension. Mais elles font désormais partie de moi. J'ai évolué, et mon approche de ces pièces a évolué en moi, au cours des vingt dernières années. La façon dont je les joue aujourd'hui est plus naturelle, je crois, et fait vraiment naturellement partie de moi. Elle reflète plus authentiquement ce que je suis. Elle est plus simple, plus stable, plus poétique, je crois, et si en fin de compte l'aspect dansé demeure, bien sûr – il s'agit plus d'une *nostalgie* de la danse. Pour moi, les mazurkas sont comme de petits polaroids musicaux, des instantanés, comme le haïku japonais. »

À la différence de Bartók au XX<sup>e</sup> siècle, Chopin n'était ni musicologue ni collectionneur, sauf au sens le plus large du terme. Il prit pour point de départ les mazurkas authentiques, ainsi que les souvenirs et les visions, tout aussi importants, qu'elles génèrent en lui : une source d'inspiration à partir de laquelle il pouvait inventer un nouveau type de musique, très sophistiqué, dont les traits saillants étaient néanmoins spécifiquement polonais. À très peu d'exceptions près (tel le *poco più vivo* de l'opus 68 no. 3), il dédaigna les citations pures et simples. Il lui arrive cependant d'évoquer le bourdon caractéristique de la cornemuse, ou *dudy*, le mettant particulièrement en avant dans la version la plus ancienne de l'opus 7 no. 2.

Chopin préserva et exacerba ce qu'avait de fondamentalement polonais des particularités comme la répétition fréquente de courts motifs thématiques, développés avec une inventivité qui peut à juste titre être décrite comme « symphonique » (opus 41 no. 1, opus 59 no. 3, et opus 63 no. 1, par exemple) : une tendance à tourner autour d'une même note (opus 50 no. 3) : l'utilisation décorative de trioles

à des moments importants (opus 7 no. 5) : l'accentuation significative de temps traditionnellement faibles ; et le fait de terminer les phrases sur le deuxième temps. Parfois aussi, comme dans l'opus 33 no. 4, il mêle dulets et triollets, procédé considéré comme allant de soi par les musiciens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, mais qui était d'une modernité surprenante vers 1835.

En dépit de leur forme assez carée en apparence (souvent plus qu'en réalité), les mazurkas se prêtent à une grande diversité d'émotions. Y compris énigmatiques ou indécis. Certains, qui ont miraculeusement résisté à l'urbanisation, n'ont pas de véritable fin et sont répétées ou non, n'importe quelle partie étant concernée, selon l'humeur du moment. Jamais Chopin ne se monte aussi aventureux, aussi ingénieux ou plus fréquemment sibyllin que dans ses expériences au niveau de la forme. Jamais non plus les terrains où il se livre à ses expériences ne produisent des fruits plus abondants et plus variés que lorsqu'il s'agit des mazurkas. Un de ses procédés favoris, aussi bien à petite qu'à grande échelle, était de tronquer la répétition de son matériau principal, destinée à équilibrer le tour (l'équivalent de la réexposition dans la forme sonate), puis de compenser par une section finale beaucoup trop importante, substantielle et proche d'un développement, en fait, pour pouvoir passer pour une simple coda.

Généralement, Chopin peut réitérer un thème principal si souvent que l'on ne sait plus à quoi s'attendre au niveau formel, ce qui excerce la curiosité de l'auditeur – *Où va-t-il ? Qu'est-ce qui va suivre ?* À partir du moment où les attentes formelles deviennent floues (un fou souvent favorisé par des modulations ambiguës), la conclusion peut ne plus s'accompagner du sentiment de finalité habituel, même si elle est en apparence définitive. Un bon exemple est l'opus 30 no. 2, qui commence dans une tonalité pour se terminer, effrontément, dans une autre. Une fin indéterminée est un trait fréquent dans la mazurka populaire originale. Cet effet de fin ouverte se rencontre parmi les premières mazurkas de Chopin, plus que parmi les dernières, et dans l'une d'entre elles (opus 7 no. 5), le compositeur s'amuse à laisser l'interprète entièrement libre de finir à sa guise (autre trait clairement emprunté à la culture populaire).

Chopin a souvent été qualifié de « miniatriste », mal à l'aise, si ce n'est totalement incompétent, dans les œuvres de grande envergure. Seuls ceux qui jugent de l'envergure d'une œuvre à l'une de son seul minutage peuvent s'obstiner dans une telle opinion. Jean-Marc Luisada n'en fait assurément pas partie : « Miniatriste ? Je ne crois pas ! Vraiment pas. Prenez la Quatrième Ballade, par exemple, ou la Farnoise en fa mineur. Ce sont des chefs-d'œuvre de construction, gigantesques par les pensées et les émotions qu'ils contiennent. J'estime, pour ma part, que Chopin maîtrisait mieux la forme que Schumann. Et dans les mazurkas, il pensait grand. En fait, les liens entre les différents « mouvements » qui composent certains de ses recueils montrent clairement qu'il concevait ces recueils comme un tour, à l'instar d'une sonate. Dans les opus 24, 41, 56 et 59, par exemple, chaque pièce mène à la suivante. Et on observe une sorte de – comment dire ? –, de *dramatisation* du cycle, la dernière pièce étant toujours la plus grande. Plus longue, plus développée. Ainsi, dans l'opus 56, la troisième a des sonorités de ballade. Et l'opus 50 no. 3 est un autre exemple suprême du génie de la forme. »

Dans le cas des mazurkas en particulier, Chopin avait souvent différentes versions en chœur en même temps, toutes de qualité égale, et qu'il considérait toutes avec une égale approbation. En cela encore, il se montrait fidèle à ses racines polonaises. L'ambiguïté et une certaine dose d'aleatoire étaient inhérentes à la tradition populaire originale, dont l'héritage culturel était perpétuellement soumis aux adaptations, aux embellissements et à la spontanéité. Chopin avait beau être un artisan méticuleux, cela s'accordait très bien à certains aspects clés de son propre tempérament décalé. Il lui arrivait d'ailleurs fréquemment d'être déconcentré par ses propres inventions : dans l'opus 41 no. 1, il n'arrivait pas lui-même à décider dans quelle tonalité il se trouvait : *la mineur, mi mineur ?* Chopin, comme nombre de ses contemporains, considérait la plupart de ses compositions comme indéfiniment « en devenir ». Il était étranger aux vérités d'évangile.

C'est aussi le cas de Jean-Marc Luisada en tant qu'interprète. Il ne se monte jamais doctrinaire, rigide, ou ligoté par les conventions. L'histoire de sa carrière, et de son style, est celle d'une perpétuelle évolution. Jusqu'à l'interrogation sur les in-

fluences les plus formatives pour sa personnalité de musicien, il remonte plus loin dans le passé que la plupart des artistes. Les figures qui dominent sa conversation sont le grand chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler, le pianiste Alfred Cortot, et Ignaz Friedman, sans doute la personnalité la plus influente de toutes quand il s'agit de Chopin – tous plongent leurs racines dans le XIX<sup>e</sup> siècle.

« J'ai été bien servi par mes enseignants, qui m'ont ouvert les oreilles aux grands maîtres du passé. Ils m'ont aidé à acquiescer une révérence à l'égard du passé, et de l'esthétique du passé, qui a coloré tout ce que je fais. Quand j'ai découvert Friedman, j'ai été stupéfait d'entendre l'immédiateté de l'âme polonaise et l'extraordinaire élégance du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour moi, Friedman fut le plus grand pianiste polonais de tous les temps. Écoutez sa fantaisie interprétée du nocturne tardif en mi bémol, et vous entendrez non seulement cette sonorité incroyable mais une sorte d'équivalent musical aux phrases inachevées de Proust, ce sentiment d'une mélodie sans fin, de phrases sans fin, de lignes uniques qui expriment tant de choses, à tout de niveaux. Personne d'autre ne joue ainsi. »

À l'instar de Jean-Marc Luisada, Friedman est étroitement associé aux mazurkas. Mais Jean-Marc Luisada a réalisé son premier enregistrement du cycle publié il y a près de vingt ans. Qu'est-ce qui l'a convaincu de réitérer l'expérience ? « Ce premier enregistrement a été effectué dans des circonstances inhabituelles. À l'époque, quand DG m'a demandé d'enregistrer toutes les mazurkas, je n'en avais guère joué qu'un petit nombre. Et le disque devait sortir quelques mois plus tard seulement. Je les ai donc apprises très rapidement, et si mon jeu avait un caractère spontané, il manquait indéniablement quelque chose à mes yeux. Depuis, en revanche, les mazurkas sont devenues partie intégrante de ma vie, comme je le disais. Je les ai jouées de nombreuses fois, souvent en donnant l'intégralité du cycle en un concert unique de deux heures et demie. J'aime procéder ainsi car c'est un tel voyage épique ! Les jouer toutes en une seule fois constitue un cheminement spirituel extraordinaire. Entendre le style de Chopin se déployer ainsi est réellement stupéfiant. »

L'une des sources persistantes de ce caractère un peu troublant de nombreuses mazurkas est la manière qu'a Chopin d'utiliser l'harmonie, et notamment le chromatisme – le recours subversif à des notes étrangères aux gammes sur lesquelles sont basées les tonalités. Le phénomène de la dissonance, hautement subjectif (ce qui est délice pour un auditeur peut aggraver les oreilles d'un autre), lui est étroitement apparenté. Dans ces deux domaines, Chopin annonçait des compositeurs aussi éloignés et divers que Wagner, Debussy ou Schoenberg. Mais, pour les plus conservateurs de ses contemporains sa musique, et ses mazurkas en particulier, étaient tout simplement insupportables :

« Quand il s'agit de chercher des dissonances déchirant l'oreille, des transitions atroces, des modulations perçantes, de réjouissantes distortions de la mélodie et du rythme, Chopin est parfaitement infaillible. [...] Tout ce que l'on peut trouver par hasard est ici invoqué pour produire un effet d'originalité bizarre, notamment les tonalités les plus étranges, les positions d'accord les moins naturelles, les combinaisons les plus ridicules en matière de doigts. [...] Mais les mazurkas perveuses de M. Chopin ne méritent vraiment pas qu'on prenne la peine de se lancer dans d'aussi longues philippiques. [...] S'il avait soumis cette musique à un maître, celui-ci, espérons-le, l'aurait déchirée et jetée à ses pieds – et c'est ce que nous souhaitons faire à présent, symboliquement. »

Ainsi parlait Ludwig Rellstab en 1833, alors que Chopin n'avait pas même 24 ans. Le temps n'a pas ménagé Herr Rellstab. Mais les mazurkas ont depuis longtemps atteint l'immortalité.

Jeremy Siepmann, Traduction : Joséé Dégand