

Maria João Pires returned to the studio in 2008 for this comprehensive programme of late Chopin masterpieces, including the Cello Sonata, in which she is joined by cellist Pavel Gomziakov. "I can't think of a pianist with a more ideal command of Chopin's style. Pires trips through the roulades with filigree dexterity, but her tone is so thoughtful, serious and weighty that they arrive with immense emotional profundity" (*The Times*, London [concert review]). All new recordings.

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

CD 1

- 1–4 Piano Sonata no. 3 in B minor, op. 58
- 5–6 2 Nocturnes op. 62
- 7–9 Mazurkas op. 59

CD 2

- 1 Polonaise-Fantaisie in A flat major, op. 61
- 2–4 Mazurkas op. 63
- 5–7 3 Valses op. 64
- 8–9 Mazurkas op. 67 no. 2 & no. 4
- 10–13 Sonata for Violoncello and Piano in G minor, op. 65
- 14 Mazurka op. 68 no. 4

Maria João Pires *piano*
Pavel Gomziakov *cello*



00289 477 7483 [GHZ]

© 2008 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

Cover Photo: © Felix Broede

Made in the E.U. | CD 1 [56'20] | CD 2 [70'01] [N072]

www.deutschegrammophon.com/pires-chopin

0 11 28947 77483 1 9

CHOPIN | MARIA JOÃO PIRES | PAVEL GOMZIAKOV

2
CD

477 7483 [GHZ]



Maria João Pires's new album with her personal selection of late Chopin masterpieces

Includes Chopin's Cello Sonata with cellist Pavel Gomziakov

"Pires with her burning clarity has reinforced our sense of Chopin's stature."

– *Gramophone*

00289 477 7483

maria joão pires **CHOPIN**

Dedicated to my daughter
Bárbara, Dr. José Manuel
González Santos,
Dr. Manuel Cascón Bueno,
the entire cardiac
surgery team of
Salamanca University
Hospital – and
to Lorenzo.

*«In that part of the book of my memory, before which
little can be read, there is a heading that says:
Incipit vita nova: Here begins a new life.»*

Dante, *Vita nova*

Frédéric Chopin (1810–1849)

CD 1

[56'20]

**Piano Sonata no. 3
in B minor, op. 58 (1844)**
h-moll · en si mineur

- [1] 1. Allegro maestoso [13'42]
- [2] 2. Scherzo. Molto vivace [2'43]
- [3] 3. Largo [10'23]
- [4] 4. Finale. Presto non tanto [5'48]

2 Nocturnes op. 62 (1846)

- [5] **No. 1 in B major. Andante** [7'25]
H-dur · en si majeur
- [6] **No. 2 in E major. Lento** [6'30]
E-dur · en mi majeur

3 Mazurkas op. 59 (1845)

- [7] **No. 1 in A minor. Moderato** [3'22]
a-moll · en la mineur

- [8] **No. 2 in A flat major. Allegretto** [2'42]
As-dur · en la bémol majeur

- [9] **No. 3 in F sharp minor. Vivace** [3'36]
fis-moll · en fa dièse mineur

CD 2

[70'01]

- [1] **Polonaise-Fantaisie
in A flat major, op. 61 (1846)** [14'03]
As-dur · en la bémol majeur
Allegro maestoso

3 Mazurkas op. 63 (1846)

- [2] **No. 1 in B major. Vivace** [2'05]
H-dur · en si majeur
- [3] **No. 2 in F minor. Lento** [2'08]
f-moll · en fa mineur
- [4] **No. 3 in C sharp minor.
Allegretto** [2'06]
cis-moll · en ut dièse mineur

3 Valses op. 64 (1847)

- [5] **No. 1 in D flat major.
Molto vivace** [1'57]
Des-dur · en ré bémol majeur
- [6] **No. 2 in C sharp minor.
Tempo giusto** [3'16]
cis-moll · en ut dièse mineur
- [7] **No. 3 in A flat major. Moderato** [3'31]
As-dur · en la bémol majeur

- [8] **Mazurka in G minor,
op. 67 no. 2. Cantabile (1848/49)** [1'38]
g-moll · en sol mineur

- [9] **Mazurka in A minor,
op. 67 no. 4. Allegretto (1846)** [2'26]
a-moll · en la mineur

Sonata for Violoncello [33'54]

**and Piano in G minor,
op. 65 (1845–46)**
g-moll · en sol mineur

- [10] 1. Allegro moderato [17'10]
- [11] 2. Scherzo [5'36]
- [12] 3. Largo [3'56]
- [13] 4. Finale. Allegro [7'12]

Pavel Gomziakov, *cello*

- [14] **Mazurka in F minor,
op. 68 no. 4. Andantino (1848/49)** [2'31]
f-moll · en fa mineur

Maria João Pires, *piano*

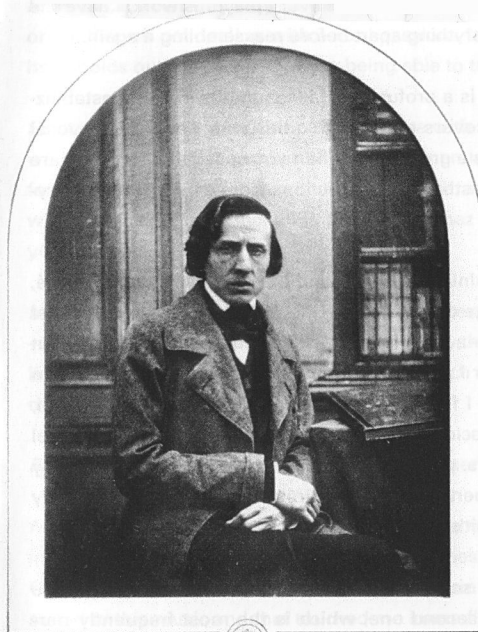
The Voice of Late-Period Chopin

A conversation between Maria João Pires and Frédéric Sounac, a university lecturer and writer on music theatre whose path has often crossed with that of the Portuguese pianist.

Frédéric Sounac: Maria João, for the present release you have chosen works that Chopin wrote towards the end of his life, in other words, between 1844 – the date of his Third Sonata – and 1849, the year of his death. I was wondering if you felt that there is such a thing as “late-period Chopin” in the sense that there is undoubtedly such a thing as “late-period Beethoven”. And do you think that this is a generally accepted point of view within our culture?

Maria João Pires: What I wanted was not a systematic traversal of Chopin’s output but a sort of stroll through this late period. The Third Sonata is a very important work for me, one that I have always regarded as a point of departure – a door opening on to a new awareness of things on Chopin’s part. But tell me, since you’ve mentioned it, what do you associate with late-period Beethoven?

FS: Well ... a certain indifference to superficial effects, a radical approach to form and an exploration of sonority, a transcendence of his own style and a visionary refusal to accept all limitations. It’s essentially this that fascinates us today. I recall a text by Adorno on this very subject. It ends with the words: “In the history of art, late works



FRÉDÉRIC CHOPIN

are the catastrophes.” We need to understand this term in its Greek sense of a reversal, an upset and a dénouement.

MJP: That’s a very fine expression, but, you know, I think that it’s equally true of Chopin. People always speak of the fantastical character of the Second Sonata, with its blackness and ghostly final movement without form or tonality, but I think that it refers to states that are very clearly defined, namely, grief and dread. The Third Sonata, conversely, may seem more tightly controlled, but it is in fact profoundly chaotic: there’s an energy here that rises and falls incessantly as if Chopin were recalling past struggles and was using

them to leap forwards to an entirely new logic. Whenever I play this work, I have the impression that it starts by taking everything apart before reassembling it again.

FS: In the opening movement there is a profusion of ideas that is almost destabilizing, it's true, but one suddenly discovers radiant melodies with a wonderful vocal quality to them. It's a work that sings a great deal. When you speak of a struggle, are you alluding to inner conflicts and aesthetic contradictions from which Chopin is trying to break free?

MJP: I'm talking about suffering. I think that, above and beyond the romantic cliché, there was a very real gulf between the demands that Chopin faced as a creative artist and the sophisticated life that he led – a sort of yoke that was productive in its way but that was also destructive. Whenever I play the final movement, which demands an insane amount of energy from me, I feel physically extremely relaxed at the end, allowing me to glimpse the “new consciousness” of which I spoke a moment ago. I feel very strongly that in these late works, pain has finally been integrated and in a way alleviated by its acceptance. Schubert does this entirely naturally from the very beginning, whereas in Chopin's case it's the object of a protracted search.

FS: That's interesting, because I find something Schubertian about the tone of these final op. 64 Waltzes, especially the second one, which is the most frequently performed. Listening to you now, I have the impression that you attribute an almost philosophical range to this music – as if it had formed a new relationship with experience and memory by introducing a sort of distance from itself, like an extremely gentle form of irony.

MJP: Yes, it's certainly very difficult to explain, but I sense an insight here that is of this order. We are not dealing with actual passions but with a memory of them, which in itself holds out the promise of our being able to transcend those passions.

FS: It seems to me that this is also the case with the Cello Sonata, the work for which we have the greatest number of surviving manuscripts and sketches. Chopin wrote it for his friend, the cellist Auguste Franchomme, and was full of doubts on the subject, while early audiences, including the pianist Ignaz Moscheles, were perplexed. How did you approach it?

MJP: Through the voice, the voice that seeks to express what is otherwise inexpressible – that of the cello, of course. The cult of memory that one senses in Chopin is profoundly linked to the timbre of this instrument, which also filters through in many of the melodies in his piano pieces.

FS: How did you set about choosing your partner?

MJP: I can never say exactly what it is about a musician that moves me: it's something intangible, a sort of mysterious affinity that comes into being spontaneously. With Pavel Gomziakov, I found a dignity of style and a certain austerity in his tone that are perfectly suited to this music and that touched me immediately.

FS: This sonata contains dance tunes, bel canto motifs and epic-lyrical passages entirely typical of Chopin. It's as if he were essaying a kind of veiled recapitulation, like a stump drawing.

Lento

Handwritten musical score for Nocturne in E major, op. 62 no. 2. The score is written on two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked *Lento*. The score is divided into measures, with some measures containing complex chords and others featuring melodic lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Key markings and annotations include:

- Andante* (written above the first staff)
- molto* (written below the first staff)
- dolce* (written below the second staff)
- over* (written above the third staff)

The score is organized into measures, with some measures containing complex chords and others featuring melodic lines. The handwriting is in ink on aged paper.



MJP: Yes, the idea of a stump drawing is crucial. During the rehearsals, I asked Trevor Pinnock to listen to us, and something quite extraordinary happened. In the final movement, he advised us to play a particular passage with more pride – this slightly haughty side that Chopin sometimes has. It was a very subtle, intuitive suggestion, and when we tried it, it was a mere trace of this pride that emerged: our intention was there, but it seemed to be hidden behind a veil. He gave us an idea, while also showing us that we should accept this attenuation of our own free will. The

ideal would be to remain in a constant state of discovery, as if we were permanently sight-reading the music.

FS: I think that that is a good illustration of what I was saying about the hidden irony of these pieces: if one goes beyond this, even unconsciously, one ends up with a caricature that sounds like bad Chopin. In his annotated edition of the Third Sonata, which we were looking at yesterday, Alfred Cortot repeatedly reminds the performer of this risk, of which he was extremely conscious himself. But while we're talking about the scores, where do you see signs of late Chopin in the piano writing? It seems that he was becoming increasingly interested in counterpoint ...

MJP: There's certainly a greater sophistication and boldness in the harmonic writing. If you play certain bars from the Third Sonata out of context – but this is also true of many other works – one could mistake their date of composition. I am always as amazed as I am moved by the chromaticism of the Mazurka op. 68 no. 4, the last one of all ... Wagner, of course, as well as Fauré, Franck and Debussy drew directly on this source of inspiration. And Scriabin, of course! As for the question of counterpoint, it's true that Chopin sketched a number of canons and that there are some extremely subtle passages using imitative procedures that create strange dissonances in the op. 62 Nocturnes, for example. But one shouldn't assume that this reflects any belated desire to live by the "rules" or a Jansenist return to a greater rigour. Chopin always revered Bach, and I feel that this relative horizontalization of the writing is the result of total freedom in the treatment of the lines, almost an instance of improvisation, certainly not a conscious demonstration of professional competence.

FS: It seems to me that the form attests to this same plasticity: flying in the face of all the rules, Chopin omits the restatement of the main theme in the opening movements of the Third Sonata and the Cello Sonata. Then there is the Polonaise-Fantaisie, the very title of which says it all: here the traditional ternary structure fragments in a thousand different directions, all of them apparently contradictory, but the work's unity remains lodged in the memory. Here, too, there are shadows of the dance, of a martyred homeland and of epic revolt that turn round and round, transcending the genre as they do so.

MJP: It's an extraordinarily poetic work in which nothing can be foreseen. But one must also listen to the shorter pieces that only *seem* to be less audacious. Chopin continued

to write waltzes and mazurkas right up to the end of his life, just as he had always done, but behind the dancing there is a gravity that both inspires us and alerts us – I almost feel like saying that he makes us aware of our responsibilities, inviting us to go beyond ourselves, something that is the most precious of life's lessons. It's the path that leads to the *vita nova*, and this, ultimately, is the voice of late-period Chopin.

Frédéric Sounac and Maria João Pires
(Translation: Stewart Spencer)

Die Stimme des späten Chopin

Ein Gespräch zwischen Maria João Pires und Frédéric Sounac, Dozent und Autor mit dem Schwerpunkt Musiktheater. Beide sind einander im Laufe der Jahre häufig begegnet.

Frédéric Sounac: Maria João, du hast für dieses Album Stücke gewählt, die Chopin gegen Ende seines Lebens schrieb, d. h. zwischen dem Jahr 1844, in dem seine Sonate Nr. 3 entstand, und seinem Todesjahr 1849. Ich habe mich gefragt, ob es in unserer subjektiven Wahrnehmung und im allgemeinen Kulturverständnis einen »späten Chopin« gibt, so wie man beispielsweise fraglos von einem »späten Beethoven« sprechen kann.

Maria João Pires: Ich habe keine systematische Übersicht angestrebt, sondern vielmehr eine Art Wanderung durch diese späte Phase. Die Sonate Nr. 3 ist ein sehr wichtiges Werk für mich, das ich immer als einen Ausgangspunkt gesehen habe, ein Tor, das Chopin ein neues Bewusstsein von der Welt eröffnet. Aber da du gerade davon sprichst, was verbindest du mit dem späten Beethoven?

FS: Nun, eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber dem »Effekt«, Radikalität in der Form und der Erforschung des Klangs, Überwindung seines eigenen Stils, visionäre Ablehnung jeglicher Begrenzung ... Das ist es im Grunde, was ihn heute so faszinierend macht. Ich erinnere mich an einen Text von Adorno über dieses Thema, der da-



mit schloss: »In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.« Das ist hierim griechischen Sinne des Wortes zu verstehen – Wende, Umwälzung, Auflösung ...

MJP: Ein sehr schöner Satz, aber ich glaube, das trifft auch alles auf Chopin zu. Man spricht immer vom fantastischen Charakter seiner Sonate Nr. 2 mit ihrer Dunkelheit und

ihrem geisterhaften Finale ohne Form oder Tonart, nach meiner Ansicht verweist sie jedoch auf ganz bestimmte Seelenzustände: Trauer, Angst ... Die Sonate Nr. 3 dagegen ist unter ihrer scheinbar beherrschteren Oberfläche zutiefst chaotisch: Es gibt dort eine Energie, die ständig ansteigt und wieder abflaut, so als erinnerte sich Chopin an vergangene Kämpfe und benutzte sie für den Sprung in eine andere Logik. Wenn ich dieses Werk spiele, habe ich den Eindruck, dass er zunächst alles zerlegt und dann wieder neu aufbaut.

FS: Im ersten Satz gibt es eine ziemlich destabilisierende Flut von Ideen, das stimmt, aber man erkennt plötzlich leuchtende Melodien mit wundervollen vokalen Qualitäten. Es ist ein Werk, das viel singt. Wenn du von Kämpfen sprichst, meinst du damit innere Konflikte, ästhetische Widersprüche, von denen er sich zu befreien versucht?

MJP: Ich spreche vom Leiden. Ich glaube, jenseits des romantischen Klischees gab es bei Chopin eine tiefe Kluft zwischen seinem schöpferischen Impuls und dem mondänen Leben, das er führte – eine Art Zwang, der auf seine Art fruchtbar war, aber auch zerstörerisch. Wenn ich das Finale spiele, das mir eine unglaubliche Energie abverlangt, spüre ich am Schluss große physische Entspannung, die mir einen Blick auf das »neue Bewusstsein« erlaubt, von dem ich eben sprach. Ich fühle deutlich, dass der Schmerz in den letzten Werken endlich integriert ist, akzeptiert und damit in gewisser Weise besänftigt. Schubert gelingt das von Anfang an ganz selbstverständlich, bei Chopin dagegen ist es das Ziel einer langen Suche.

FS: Das ist interessant, denn ich finde, dass seine letzten Walzer, Opus 64, sehr an Schubert erinnern, besonders der zweite, der wohl am häufigsten gespielt wird. Dein Spiel vermittelt mir den Eindruck, dass du dieser Musik eine geradezu philosophische Dimension verleihst, so als knüpfte sie eine neue Beziehung zur Erfahrung und zur Erinnerung, indem sie eine Art Distanz zu sich selbst schafft, wie eine ganz sanfte Ironie.

MJP: Ja, es ist sicher schwierig zu erklären, aber ich spüre darin eine Abgeklärtheit, die dem ungefähr entspricht. Man hat es nicht mit den Leidenschaften selbst zu tun, sondern mit der Erinnerung an sie, und das allein verspricht schon ihre Überwindung.

FS: Das gilt wohl auch für die Cellosonate, das Werk, von dem die meisten Manuskripte und Skizzen erhalten sind. Chopin, der sie für den befreundeten Cellisten Auguste Franchomme schrieb, war voller Zweifel über diese Komposition, und die ersten Zuhörer, darunter der Pianist Moscheles, waren ratlos. Wie hast du Zugang zu dem Stück gefunden?

MJP: Über die Stimme – diejenige, die das Unsagbare zu sagen versucht, und natürlich die des Cellos. Der Kult der Erinnerung, den man bei Chopin spürt, ist eng verbunden mit dem Timbre dieses Streichinstruments – einem Timbre, das übrigens auch in vielen Melodien seiner Klavierwerke durchklingt.

FS: Wonach hast du deinen Partner ausgewählt?

MJP: Ich kann nie genau sagen, was mich an einem Musiker anspricht, es ist ungreifbar, eine rätselhafte Affinität, die spontan entsteht. Bei Pavel Gomziakov habe ich eine Würde des Stils und eine gewisse Strenge des Tons gefunden, die perfekt zu dieser Musik passen und mich sofort berührt haben.

FS: In dieser Sonate erklingen Tanzmelodien, Belcanto-Motive, unendlich lyrische Passagen »à la Chopin«, so als nehme er eine Rekapitulation in Andeutungen vor ...

MJP: Ja, die Idee der Andeutung ist von größter Wichtigkeit. Während der Proben hatte ich Trevor Pinnock gebeten, uns zuzuhören, und es geschah etwas ganz Merkwürdiges. Er riet uns, im Finale eine bestimmte Passage mit mehr Stolz zu spielen, diesem Anflug von Hochmut, den Chopin manchmal hat. Es war ein sehr subtiler, intuitiver Hinweis,

doch als wir es versuchten, war nur ein Hauch von diesem Stolz wahrnehmbar: Unsere Absicht war vorhanden, aber wie unter einem Schleier verborgen. Er hat uns auf eine Idee gebracht, uns aber zugleich deutlich gemacht, dass wir diese Abschwächung unseres Wunsches akzeptieren mussten. Ideal wäre es, die Werke ständig neu zu entdecken, als ob wir unentwegt vom Blatt spielten.

FS: Das veranschaulicht sehr schön, was ich vorhin über die versteckte Ironie dieser Stücke gesagt habe: Wenn man sie übertreibt, selbst unbewusst, kommt eine Karikatur dabei heraus, die klingt wie schlechter Chopin. In seiner kommentierten Ausgabe der Sonate Nr. 3, die wir gestern ansahen, kann Alfred Cortot den Interpreten gar nicht genug vor dieser Gefahr warnen, die ihm mehr als bewusst war. A propos Partituren, wo siehst du in der Satztechnik Merkmale des späten Chopin? Er scheint sich mehr und mehr für den Kontrapunkt interessiert zu haben ...

MJP: Zweifellos gibt es das Raffinement und die Kühnheit der Harmonik. Wenn man bestimmte Takte der Sonate Nr. 3 außerhalb ihres Kontexts spielt – aber das gilt auch für viele andere Werke –, kann man praktisch jeden Zuhörer in Bezug auf die Entstehungszeit irreführen. Ich bin immer gleichermaßen begeistert und bewegt durch die Chromatik in der Mazurka op. 68 Nr. 4, der letzten überhaupt ... Wagner hat offenkundig direkt aus dieser Quelle geschöpft, aber auch Fauré, Franck oder Debussy. Und natürlich Skrjabin! Was den Kontrapunkt angeht, so hat Chopin tatsächlich viele Kanons skizziert, und es gibt beispielsweise in den Nocturnes op. 62 sehr subtile imitative Passagen, die befremdende Dissonanzen schaffen. Aber man sollte keinesfalls glauben, dass dies mit einem späten Streben nach »Regelmäßigkeit« zu tun hätte oder irgendeiner puritanischen Rückkehr zur Strenge. Chopin war immer ein Verehrer Bachs,

und ich empfinde diese zunehmende Betonung der Horizontalen in seiner Satztechnik als das Resultat absoluter Freiheit in der Behandlung der Linien, fast wie Improvisation – bestimmt nicht als Demonstration handwerklichen Könnens!

FS: Die Form ist offenbar von der gleichen Flexibilität. Entgegen der Regel wiederholt er das Hauptthema nicht in der Reprise des ersten Satzes der Sonate Nr. 3 und der Cellosonate. Und dann gibt es die *Polonaise-Fantaisie*, deren Titel schon alles sagt: Der traditionelle dreiteilige Aufbau ist sternförmig in unzählige scheinbar gegensätzliche Richtungen auseinander gezogen, doch die Geschlossenheit bleibt in Erinnerung. Auch hier tauchen immer wieder Reminiszenzen des Tanzes, des geknechteten Vaterlands, der großen Revolte auf und sprengen die Grenzen der Gattung.

MJP: Es ist ein Werk von ungewöhnlicher Poesie, in dem nichts vorhersehbar ist. Man sollte aber auch auf die kürzeren, scheinbar weniger gewagten Stücke achten. Chopin komponierte bis an sein Lebensende wie gewohnt Walzer und Mazurken, aber hinter dem Tänzerischen gibt es einen Ernst, der uns bewegt und aufrüttelt – ich möchte fast sagen: uns eigenverantwortlich macht, uns einlädt, über uns selbst hinauszugehen, und das ist die wichtigste Lektion im Leben. Der Weg zum *neuen Leben*, das ist letztlich die Stimme des späten Chopin.

Frédéric Sounac & Maria João Pires (Übersetzung: Reinhard Lühje)

La Voix du dernier Chopin

Une conversation entre Maria João Pires et Frédéric Sounac, universitaire et auteur de théâtre musical, dont le parcours a maintes fois croisé celui de la pianiste

Frédéric Sounac: Maria João, tu as choisi pour cet album des œuvres que Chopin a écrites à la fin de sa vie, c'est-à-dire entre 1844, date de composition de la Troisième Sonate, et 1849, année de sa mort, et je me suis demandé s'il y avait, dans notre sentiment comme dans la culture en général, un «dernier Chopin», au sens où il y a incontestablement un «dernier Beethoven» par exemple.

Maria João Pires: Ce que j'ai voulu, ce n'est pas un parcours systématique, mais une sorte de cheminement dans cette période tardive. La Troisième Sonate est une œuvre très importante pour moi, et je l'ai toujours comprise comme un point de départ, une porte ouvrant sur une nouvelle conscience des choses pour Chopin. Mais dis-moi, puisque tu en parles, qu'associes-tu au dernier Beethoven?

FS: Eh bien... une certaine indifférence à «l'effet», une radicalité dans la forme et l'exploration du son, un dépassement de son propre style, un refus visionnaire de toute limite... C'est essentiellement par cela qu'il fascine aujourd'hui. Je me rappelle un texte d'Adorno sur le sujet, qui finit ainsi: «Dans l'histoire de l'art, les œuvres tardives sont les catastrophes». Il faut comprendre ce mot au sens grec: renversement, bouleversement, dénouement...

MJP: C'est une très belle phrase, mais tu sais, je crois que tout cela est également vrai pour Chopin. On parle toujours du caractère fantastique de la Deuxième Sonate, avec sa noirceur et son finale spectral, sans forme ni tonalité, mais je trouve qu'elle renvoie à des états très définis: le deuil, l'effroi... Alors que la Troisième, sous son apparence plus maîtrisée, est profondément chaotique: il y a une énergie qui s'élève et retombe sans cesse, comme si Chopin se souvenait de luttes passées et s'en servait pour accomplir un saut vers une autre logique. J'ai l'impression, quand je joue cette œuvre, qu'il commence par tout désintégrer avant de reconstruire.

FS: Il y a dans le premier mouvement une profusion d'idées assez déstabilisante, c'est vrai, mais on découvre soudain des mélodies radieuses, d'une vocalité admirable. C'est une œuvre qui chante beaucoup. Quand tu parles de lutte, tu fais allusion à des conflits intérieurs, des contradictions esthétiques dont il essaie de se libérer?

MJP: Je parle de la souffrance. Je crois qu'au-delà du cliché romantique, il y avait chez Chopin une réelle déchirure entre l'exigence créatrice et la vie mondaine – une sorte de carcan qui était fertile à sa manière, mais aussi destructeur. Quand je joue le finale, qui exige de moi une énergie folle, je ressens à la fin une extrême détente physique, qui me fait entrevoir la «nouvelle conscience» dont je parlais tout à l'heure. Pour moi, c'est le sentiment très fort que dans les dernières œuvres, la douleur est enfin intégrée, en quelque sorte apaisée par son acceptation. Schubert fait cela tout naturellement, dès le début, alors que c'est l'objet d'une longue quête pour Chopin.

FS: C'est intéressant, parce que je trouve qu'il y a dans ses dernières Valses, op. 64, quelque chose de très schubertien dans le ton: dans la deuxième en particulier, qui est

sans doute la plus jouée. En t'écoutant, j'ai l'impression que tu attribues à cette musique une portée presque philosophique, comme si elle tissait un nouveau rapport à l'expérience et à la mémoire, en installant une sorte de distance avec elle-même, comme une très douce ironie.

MJP: Oui, c'est bien sûr très difficile à expliquer, mais je ressens là une sagesse qui est de cet ordre. On n'a pas affaire aux passions elles-mêmes, mais à leur souvenir, ce qui est en soi une promesse de dépassement.

FS: Il me semble que c'est aussi le cas dans la Sonate pour violoncelle et piano, qui est l'œuvre pour laquelle on possède le plus de manuscrits et d'esquisses diverses. Chopin, qui l'a écrite pour son ami violoncelliste Auguste Franchomme, était plein de doutes à son sujet, et les premiers auditeurs, comme le pianiste Moscheles, sont restés perplexes. Comment l'as-tu abordée?

MJP: Par la voix, celle qui cherche à dire l'inexprimable, et bien sûr celle du violoncelle. Le culte du souvenir qu'on ressent chez Chopin est profondément lié au timbre de cet instrument, qui transparaît d'ailleurs dans bien des mélodies de ses pièces pour piano.

FS: Comment s'est effectué le choix de ton partenaire?

MJP: Je ne peux jamais dire précisément ce qui me touche chez un musicien, c'est insaisissable, une sorte d'affinité mystérieuse naît spontanément. Chez Pavel Gomziakov, j'ai trouvé une dignité de style, une certaine austérité dans le son qui conviennent parfaitement à cette musique et m'ont tout de suite émue.

FS: Dans cette Sonate, on entend des airs de danse, des motifs belcantistes, des passages épico-lyriques «à la Chopin», comme s'il se livrait à une récapitulation en estompe...

MJP: Oui, cette idée d'estompe est essentielle. Pendant les répétitions, j'avais demandé à Trevor Pinnock de nous écouter, et il s'est produit une chose extraordinaire. Dans le finale, il nous a conseillé de jouer un passage précis avec davantage de fierté, ce côté légèrement hautain qu'a parfois Chopin. C'était une indication très fine et intuitive, mais quand nous avons essayé, c'est seulement la trace de cet orgueil qui est sortie: notre intention était présente, mais semblait dissimulée sous un voile. Il nous a donné une idée, mais en nous montrant aussi que nous devions accepter cette atténuation de notre volonté. L'idéal serait de rester en état de découverte, de déchiffrage permanent.

FS: Je crois que cela illustre bien ce que je disais sur l'ironie secrète de ces pages: si on renchérit sur elle, même inconsciemment, on aboutit à une caricature et cela sonne comme du mauvais Chopin. Dans son édition commentée de la Troisième Sonate, que nous regardions hier, Alfred Cortot ne cesse d'alerter l'interprète contre ce risque, dont il était conscient à l'extrême. Mais puisqu'on parle des partitions, où vois-tu, dans l'écriture, la marque du dernier Chopin? Il semble qu'il se soit intéressé de plus en plus au contrepoint...

MJP: Il y a bien sûr le raffinement et l'audace de l'harmonie. Si l'on joue hors contexte certaines mesures de la Troisième Sonate – mais c'est également vrai pour bien d'autres œuvres – on peut tromper à peu près n'importe qui sur la date de composition, et je suis toujours aussi émerveillée qu'émue par le chromatisme dans la Mazurka op. 68 n° 4, la dernière de toutes... Wagner naturellement, mais aussi Fauré, Franck ou Debussy

ont directement puisé à cette source. Et Scriabine, bien sûr! Pour ce qui est du contrepoint, il est vrai que Chopin esquisse de nombreux canons et qu'il y a des passages en imitation très subtils, créateurs d'étranges dissonances, dans les Nocturnes op. 62 par exemple. Mais il ne faudrait surtout pas croire que cela correspond à une aspiration tardive à la «règle», un quelconque retour janséniste à la rigueur. Chopin a toujours vénéré Bach, et je ressens cette relative horizontalisation de l'écriture comme le résultat d'une absolue liberté dans le traitement des lignes, presque de l'improvisation, en aucun cas comme une démonstration de «métier»!

FS: La forme, il me semble, témoigne de cette même plasticité: contrairement à la règle, il omet la réexposition du thème principal dans le premier mouvement de la Troisième Sonate et de la Sonate pour violoncelle et piano, et puis il y a la *Polonaise-Fantaisie*, dont le titre dit tout: la structure ternaire traditionnelle est étoilée dans mille directions en apparence contradictoires, mais l'unité demeure dans le souvenir. Là encore, ce sont les ombres de la danse, de la patrie martyrisée, de la révolte épique, qui tournoient dans un dépassement du genre.

MJP: C'est une œuvre d'une poésie extraordinaire, dans laquelle rien n'est prévisible. Mais il faut aussi prêter l'oreille aux pièces plus brèves, en apparence moins audacieuses. Jusqu'au bout, Chopin compose des valse et des mazurkas, comme il l'a toujours fait, mais derrière la danse, il y a une gravité qui nous inspire et nous alerte, j'ai envie de dire: nous responsabilise, nous invite à un dépassement de nous-mêmes qui est la plus précieuse des leçons de vie. Le chemin vers la *nouvelle vie*, c'est finalement cela la voix du dernier Chopin.

Frédéric Sounac & Maria João Pires

*Pavel Gomziakov plays an 1865 cello by Bernardel père (Paris)
kindly loaned by the Zilber Association.*

Recordings: Hilversum, Muziekcentrum van de Omroep (MCO Studio 5), 5 & 7/2008

Executive Producer: Christian Leins

Producer & Recording Engineer (Tonmeister): Helmut Burk

Assistant Engineers: Jürgen Bulgrin (Sonatas), Wolf-Dieter Karwatky (opp. 59, 61–64, 67, 68)

Project Coordinator: Matthias Spindler

Piano Technician: Michel Brandjes



Recorded and mastered by Emil Berliner Studios

© 2008 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

© 2008 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

Booklet Editor: Annette Nubbenmeyer

Cover & Artist Photos: © Felix Broede

Illustrations (taken from: Ernst Burger, "Frédéric Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten", Munich 1990):

P. 5: Photo of Frédéric Chopin, c. 1849, daguerrotype by L. A. Bisson;

PP. 8–9: Nocturne in E major, op. 62, no. 2, first page of the manuscript

P. 10: Frédéric Chopin, c. 1849, water-coloured pencil drawing by Teofil Kwiatowski

Art Direction: Merle Kersten

Printed in the E. U.

www.deutschegrammophon.com/pires-chopin



2 CD 00289 447 0962



3 CD 00289 471 4952



CD 00289 477 5747



CD 00289 477 5233



Visit the DG Web Shop at www.dgwebshop.com

