



la dolce volta

PLAGES CD
TRACKS

Frédéric CHOPIN

1810 - 1849

A la mémoire de mon grand père Gerszon-Wolf Kartowski

1	Polonaise op.26 no.1 - Allegro	8'10
2	Polonaise op.26 no.2 - Maestoso	7'21
3	Polonaise op.40 no.1 - Allegro con brio	6'16
4	Polonaise op.40 no.2 - Allegro maestoso	8'14
5	Polonaise op.44	11'12
6	Polonaise op.53 - Maestoso	7'20
7	Polonaise-Fantaisie op.61 - Allegro maestoso	14'01

TT' : 63'32

Que fut la *Polonaise* à ses débuts ?

Une danse à $\frac{3}{4}$ qui se doublait souvent d'une marche, que l'on chantait parfois. Issue des musiques populaires rurales elle possédait tout un répertoire, de thèmes comme d'usages, et résonnait pour les cérémonies officielles ou les fêtes privées. Elle s'émancipa de son cadre purement fonctionnel à compter du XVII^e siècle : Johann Sebastian Bach s'en empare dans la *Sixième Suite Française* BWV 817, puis Carl Philipp Emanuel Bach lui consacre plusieurs opus de pièces de clavecin, enfants de *L' Aufklärung*, partant, d'une imagination déjà préromantique. La forme a trouvé son caractère, entre brio et lyrisme, danse et récit. Elle restera encore longtemps porteuse d'un certain exotisme sonore, déjà abondamment sollicité par Telemann, puis par Haydn, jusqu'à ce que Beethoven la magnifie dans le final de son Triple Concerto.

Le jeune Chopin – il est alors dans sa vingtaine – en fera un des manifestes de son émancipation, créateur et plus seulement virtuose. Lorsqu'en 1855 – le compositeur avait disparu depuis six ans – Julien Fontana publia trois polonaises sous l'*opus 71*, il révéla que même lors de ses premiers essais dans cette forme Chopin poursuivait déjà un idéal poétique qu'il trouvera pleinement une fois installé dans ce qui deviendra son exil parisien : la *Polonaise en ré mineur op.71 n°1* met en œuvre des développements, une syntaxe d'ornements, des contrastes dynamiques qui la dédouanent autant de ses racines rurales que des salons de Varsovie.

Ce préalable allait libérer la polonaise de ses formes et de ses contingences, du moins dans l'univers créateur de Chopin. Ayant quitté Varsovie après le succès remporté par son *Concerto en mi mineur*, il pose ses bagages à Vienne, conquiert les Viennois lors d'un duel pianistique avec Thalberg demeuré dans les annales. Il remporta une victoire sur la virtuosité supérieure de son rival à force de poésie et d'invention : son piano était un charme. Si il avait gagné les salons raffinés et lettrés, c'est à Vienne également qu'il décidera de fuir les théâtres – seul une tardive série de concerts londoniens l'y ramènera, contraint et forcé – pour hanter des cercles plus intimes où sa sonorité secrète, sa lyrique profonde, trouvaient un décor approprié.

Le coup décisif de cette mutation radicale fut porté à la fin d'août 1830. Chopin séjournait à Stuttgart lorsqu'il apprit la répression par l'armée russe de l'insurrection nationaliste qui avait embrasé Varsovie. Vienne conquise, l'exil désormais certain – notons que si Chopin fut toujours libre de revenir chez lui, il ne le voulut jamais – le compositeur poussa le voyage jusqu'à Paris, choisissant la France pour seconde patrie. Après tout, son père était un Français de pure souche, né dans les Vosges.

Débuts difficiles : il se croyait précédé par sa réputation viennoise. On n'en savait quasiment rien dans les salons lutéciens où régnaient Liszt et – encore lui ! – Thalberg. Pourtant, les premières apparitions du polonais dans la bonne société musicale parisienne furent l'initiative de Franz Liszt et de son altruisme naturel. Le virtuose hongrois s'avoua subjugué par l'instinct poétique du polonais.

Soudain, un cri éclate. Ce sera La grande *Polonaise en mi bémol mineur* op. 26 n°2 notée « *maestoso* » : la rumeur dans le grave du clavier introduit une tension dramatique que le chant cambré ne résout pas. Cette révolte sombre, ce ton altier, sont l'écho du drame qui s'est joué à Varsovie. Mais comme toujours chez Chopin, tout va de l'Histoire au particulier, de l'extérieur à l'intime, du politique au sensible, et la densité de son propos n'est pas seulement l'affichage d'une vindicte, mais aussi, d'abord, la profondeur d'un portrait intérieur.

Plus rien dans son œuvre ne sera comme avant. Son piano lui-même devient un orchestre, atteint une dimension nouvelle qu'atteste une écriture aventureuse qu'on pourrait quasiment qualifier de progressiste : rythmes à l'unisson, vastes intervalles, usage fulgurant ou subtil de la pédale, ce piano excède autant les cadres physiques de l'instrument qu'auparavant Beethoven le fit avec la *Hammerklavier*.

L'exaltation de ce discours, la pertinence des moyens techniques dont il se dote, les nouvelles solutions qu'il découvre pour étendre les nuances dynamiques et le spectre sonore sont aussi décisives que celles trouvées parallèlement par Schumann et par Liszt. Toutes s'appuient d'évidence sur une évolution de la facture pianistique.

Mais chez Chopin, dont la bible était *Le Clavier bien tempéré*, le souci majeur de sa maturité artistique fut la polyphonie. Non pas la polyphonie scholastique telle que Schumann l'épuise, pour ne rien dire d'un Liszt déjà absorbé par le raffinement du timbre ou la dissolution de l'harmonie - deux compositeurs qui ne furent d'ailleurs jamais indifférents à la grammaire de Chopin - mais la polyphonie-vitrail, ce paradis de couleurs et de voix dont la complexité est le mot d'ordre.

Pourtant, la première *Polonaise de l'Opus 40*, qui deviendra l'emblème du genre, si droite, si carrée, si métrique dans son énoncé, semble un simple manifeste. L'éditeur l'affublera de l'épithète « Militaire », en faisant un étendard. A tort. Car Chopin a conçu entre 1838 et 1839 une paire : la sombre ruminant, parfois morbide si on ne la prend pas dans un tempo trop presto, de la *Polonaise en ut mineur* op. 40 n°2, qui lui répond sous la forme d'une négation, change la donne. Ses formules closes sont aussi obsessionnelles que celles, brillantes et affirmatives, de la *Polonaise en la* op. 40 n°1, une défaite, un délitement : la part sombre de la psyché du compositeur s'y livre à une danse sinistre dont l'harmonie plus d'une fois parvient à déconcerter, chemin fuyant et qui ne se résout pas vraiment avec ces deux accords ultimes, péremptoires : il faut bien finir.

L'Opus 44 serait-il une équation ? En 1841 Chopin y effectue le mariage improbable mais pourtant avéré entre polonaise et mazurka. Ce syncrétisme de rythmes et de propos finit par créer un manifeste : un poème épique dont la violence surgit dans de vastes traits rageurs où tout le clavier se trouve soulevé.

Pourtant, aussi stupéfiante que soit son énergie c'est en son trio en la majeur que le génie de Chopin atteint une de ses quintessences : littéralement l'harmonie y flotte comme dans un rêve que le retour des formules altières ne parvient pas à effacer totalement.

L'Opus 53 qui lui succède l'année suivante est une manière de chef-d'œuvre. Son discours lancé, son audace harmonique cumulant l'alternance de deux anacrouses dans les premières pages, la violence de l'écriture en staccatos, sa main gauche infernale déployant une chevauchée d'accords obstinés dominée par un thème de clairon créent un paysage de carnage militaire sciant. La musique devient peinture, c'est un Delacroix.

Paradoxe : de la figuration à l'abstraction il n'y a chez Chopin qu'un battement de cil. Mais pour que les polonaises soient passées de la représentation à l'introspection il aura fallu tout de même trois années. En 1845, Chopin était au fait de sa gloire parisienne, encore un tant soit peu dans sa relation complexe, aussi fructueuse que frustrante, avec George Sand, et heureux du cadre serein que lui offrait son appartement du 9 place d'Orléans ; mais la disparition de son père en mai 1844 eut au final plus d'effet sur son œuvre que sur son humeur. En outre, le tumulte de Paris, les salons, les élèves, la vie sociale, l'empêchaient littéralement de composer, il ne retrouvait ses mélodies et ses harmonies qu'à Nohant. George Sand note dans « L'Histoire de ma vie » qu'une seule page de musique lui « faisait s'arracher les cheveux ».

Quelque chose s'était irrémédiablement brisé, dont les trois accords en portique, quasi beethovénien, qui ouvrent la Polonaise-Fantaisie témoignent, même adoucis par les figures magiques qui leur succèdent. Franz Liszt n'y comprit goutte, y voyant l'aveu d'une dépression et partant un langage décousu. Alors que Chopin, comme il le fera exactement dans ses ultimes mazurkas, y largue simplement les amarres : son piano est enfin libre, un monde, un univers où l'indécision est une vertu, l'invention une règle, l'échappée belle une morale, la fantaisie un but et le temps historique un leurre. Mine de rien, le piano moderne était né, Debussy n'avait plus qu'à paraître.

ITINÉRAIRE CHOPIN :
un entretien avec Pascal Amoyel
au sujet des pianos, du disque,
de Chopin et des Polonaises

Il y a deux catégories de pianistes, ceux qui jouent Chopin, et ceux qui ne le jouent pas. Quand avez-vous su que vous apparteniez à la première catégorie ?

Très tôt, lorsque j'étais enfant. Vers six, sept ans j'essayais de reproduire d'oreille les musiques que j'entendais et Chopin y figurait en bonne place. Je ne savais alors rien du fait que certains pianistes jouaient ses œuvres alors que d'autres s'en abstenaient. Lorsque j'ai commencé mes vraies études de piano à dix ans, c'est naturellement vers Chopin, mais aussi vers Liszt, que je me suis tourné. Leurs œuvres me semblaient accessibles tout en présentant un véritable défi : pouvoir jouer un jour cette musique. Dans mon imaginaire, les *Polonaises* de Chopin, avec leur ton si affirmatif, leur dimension narrative, et surtout cet élan qui se marie si naturellement à celui qu'on éprouve en découvrant puis en maîtrisant le piano, devinrent très tôt des buts à atteindre.

Durant votre cursus, quel professeur vous a particulièrement guidé vers la musique de Chopin ? Par quels opus avez-vous commencé ? Y avait-il un style particulier au Conservatoire National Supérieur de Paris pour interpréter Chopin lorsque vous y étiez étudiant ?

En fait une désillusion m'a vite assaillie, due en partie au fonctionnement même du Conservatoire et à la place singulière que la musique de Chopin y occupait. Dans une institution comme le Conservatoire, il faut assimiler un certain nombre de traditions qui en fait s'avèrent rapidement sclérosantes. On n'avait pas le droit de jouer librement la musique de Chopin, il fallait connaître tout ce que les interprètes du passé en avaient fait, cela réduisait considérablement l'enthousiasme que le jeune homme que j'étais alors éprouvait à simplement se confronter avec sa musique.

On voudrait quasiment incarner physiquement ces œuvres, mais à côté de vous un professeur émet des avertissements, dresse des barrières, vous dit avant même que vous commenciez à jouer tout ce qu'il ne faut pas faire. Cela détruit le plaisir et la fraîcheur d'une lecture immédiate, et le travail pollue justement ce sentiment de nouveauté et de découverte, brise tout élan. Or cette fraîcheur est le secret de l'inspiration de Chopin, il faut à tout prix la conserver car c'est le meilleur guide pour faire rayonner sa musique. Si le « respect » du texte est un moyen, il ne saurait suffire en tant que but, surtout lorsque la partition devient un grimoire figé, pour ainsi dire « lettre morte ». C'était le cas de la musique de Chopin au Conservatoire : une œuvre sacrée, entrée au musée, on l'adulait et finalement on ne l'entendait plus.

Ensuite j'ai vécu envers la musique de Chopin une seconde désillusion, dont j'étais seul responsable : même porté par une intuition première, on n'interprète pas Chopin aussi facilement, dès que l'on dépasse certaines frontières, certaines limites, on tombe très vite aussi bien dans l'effet gratuit que dans une certaine froideur. C'est un univers beaucoup moins ouvert que celui de Liszt qui amène à tant de mondes différents, suscite un tel sentiment de liberté. Chez Chopin tout est d'une certaine façon plus fluide, comme chez Mozart ou Schubert, c'est un monde plus clos, ce qui n'est pas péjoratif, et où il faut tendre à une certaine simplicité. Lorsque je m'enregistrais jouant Chopin je n'étais jamais satisfait à la réécoute, je ne retrouvais pas ce que j'avais l'impression de faire. C'est une musique qui échappe à l'intention.

Vous avez travaillé avec György Cziffra et Lazar Berman, deux pianistes qui sont des lisztiens mais ont aussi abordé Chopin, que vous ont-ils appris sur le compositeur des *Polonaises* ?

Avec Cziffra on était transporté d'abord et avant tout par un flot d'émotions. Il ne parlait pas beaucoup en cours, alors on l'écoutait et on l'imitait même, ce qui est d'ailleurs très bien lorsque l'on est enfant, car on prend tout et on élague peu à peu. Il n'y avait aucune entrave à la liberté, on avait le sentiment d'être traversé par Chopin comme d'ailleurs Cziffra l'était lui-même. Cette manière d'enseigner qui était très loin de tout ce que je pouvais recevoir en même temps au Conservatoire, particulièrement complémentaire, s'est avérée pour moi essentielle. Tout était toujours possible. Nous travaillions d'une certaine manière un jour et le lendemain nous faisons les choses très différemment, nous faisons confiance à l'intuition, au moment présent, les œuvres avouaient ainsi toute leur complexité, leurs richesses, la musique n'était jamais identique.

Pour ce qui est de Lazar Berman ce fut tout autre chose. J'ai étudié très peu avec lui, le temps d'un stage. Je me souviens qu'il parlait beaucoup du son, de la profondeur et de l'élan de la sonorité, il détestait ces pianistes qui jouent toujours mezzo-forte. Il voulait des contrastes, de la vie, cela m'a aidé à outrepasser l'image d'un Chopin trop mesuré, son enregistrement des *Polonaises* possède des qualités quasi orchestrales.

Votre regard sur la musique de Chopin a-t-il changé depuis votre enregistrement des *Nocturnes* en 2014 ?

Il a évolué, mais au fond pas tant que cela. Pour les *Nocturnes* Chopin pense à une sorte d'universalité, alors que pour les *Polonaises* on est dans l'ordre du singulier qui cherche une transcendance. Une forme précise avec des cellules répétitives obsessionnelles s'impose dans un premier temps mais finalement Chopin l'excède comme dans la *Polonaise op. 44*, la dépasse, il va bien plus loin que dans ses *Polonaises* de jeunesse encore sous influence. La forme à la fin n'est plus du tout ni un cadre ni une finalité, mais un moyen poétique, qui se coule dans la force du langage, cela engage l'interprétation, mais aussi en quelque sorte la libère. J'espère que tout cela va dans le sens de la simplicité. Au concert des moments de grâce se produisent où l'on se trouve dans l'épure, dans quelque chose d'évident. Ces instants sont bien plus délicats à reproduire au disque, où alors il faut des conditions particulières comme lorsque j'ai enregistré les *Nocturnes* au Domaine de Chambord durant les nuits. Le disque est une alchimie complexe...

Vous vous êtes concentré sur les grandes polonaises (op. 26 op. 40, op. 44, op.53, *Polonaise-Fantaisie*), à l'exclusion des opus de jeunesse, pourquoi ?

J'aimerais beaucoup enregistrer les premières polonaises, j'avais d'ailleurs pensé en ajouter quelques unes ou au moins une, mais je me suis ravisé, car il y a bien cinq ans entre la dernière polonaise écrite à Varsovie et la première des grandes polonaises qu'il composera à Paris. C'est un autre monde, on est dans l'exil, dans la douleur, le désespoir, une protestation en musique devant cette liberté bafouée. Il fallait plutôt demeurer dans cet univers si singulier.

Comment concevez-vous le grand poème qu'est la *Polonaise-Fantaisie* ?

C'est quasiment la synthèse de toutes les autres. C'est à la fois une épopée et une élégie, c'est la colère et l'acceptation et puis aussi quelque chose de l'ordre de l'improvisation, ce qui ne rend pas l'enregistrement de cette œuvre aisée. On sait quel improvisateur d'exception était Chopin, il changeait volontiers ses propres notes, il faisait souvent improviser ses élèves et dans la *Polonaise-Fantaisie* l'écriture, trouvée et non cherchée, tient une grande part comme dans la première partie : littéralement un nouvel univers sonore s'ouvre devant nous, avec cette phrase qui semble ne devoir jamais s'interrompre, jusqu'à cette quintessence jubilatoire des dernières mesures. En la jouant je voulais donner le sentiment que je la découvrais.

Vous avez eu l'occasion de jouer sur des pianos de l'époque de Chopin. Finalement quel serait l'instrument idéal ?

Oui, j'ai fait une tournée avec Anima Eterna et Jos van Immerseel, en jouant un Pleyel de 1836. Ces pianos anciens n'ont au fond pas grand-chose à voir avec nos pianos modernes, ce sont vraiment d'autres instruments, d'autres mondes. De par leurs caractéristiques physiques, on ne peut rien forcer, il y a une forme de fluidité qui est typique du jeu de Chopin, on comprend tout de suite ce qui est intrinsèque dans sa musique par rapport à ce Pleyel, mais on ne peut pas l'outrepasser. Emmanuelle Bertrand se faisait la même réflexion voici peu en jouant un violoncelle de Gagliano : dès que l'archet est trop sollicité cela ne fonctionne plus. Donc on apprend beaucoup sur la musique de Chopin en jouant les instruments de son époque : une résonance naturelle, un halo que l'on ne trouve pas d'emblée sur les pianos modernes mais qu'il faut savoir solliciter. On se rend compte aussi qu'il convient de respecter les pédales que Chopin notait - il est un des seuls compositeurs de son temps à les indiquer si scrupuleusement - et d'en déduire quelque chose dans l'emploi des pédales sur les pianos modernes. Ce qui me semble très important dans l'expérience vécue en jouant ce Pleyel, est la conscience des différents plans sonores. Si Chopin est un mélodiste né, sa polyphonie, sa science du contrepoint exigent un usage très subtil du clavier qui permet de faire entendre des nuances dynamiques au sein d'un même accord, de dévoiler les arrières plans des paysages ou des émotions. Il faut essayer de retrouver sur un Steinway d'aujourd'hui autant de souplesse et de subtilité.



Pascal Amoyel

Pascal Amoyel montre très tôt des aptitudes pour l'improvisation au clavier sans l'avoir encore étudié.

A dix-sept ans, après un baccalauréat scientifique, il se consacre entièrement à la musique. Il obtient une Licence de concert à l'Ecole Normale de Musique de Paris puis entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient en 1992 les Premiers Prix de piano et de musique de chambre. La même année, il devient Lauréat des Fondations Menuhin et Cziffra, puis remporte le Premier Prix du Concours International des Jeunes Pianistes de Paris. Il se perfectionne auprès de György Cziffra, Lazar Berman, Aldo Ciccolini, Pierre Sancan, Daniel Blumenthal, Charles Rosen...

En 2005, il remporte une Victoire de la Musique dans la catégorie « Révélation soliste instrumental de l'année ». Il est amené à se produire en récital sur les plus grandes scènes d'Europe - Philharmonie de Berlin, Cité de la Musique, Salle Pleyel à Paris, Bruxelles, Amsterdam...-, aux Etats- Unis, au Canada, en Russie, en Chine et au Japon ou en soliste avec l'Orchestre de Paris (enregistrement d'un DVD), l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre National de Montpellier, l'Orchestre Symphonique de la Radio Nationale Bulgare, l'Orchestre Symphonique d'Etat de Moscou...

En 2009, son enregistrement *Harmonies Poétiques et Religieuses* de Liszt a été élu par la chaîne Arte parmi les 5 meilleurs disques de l'année.

En 2010, à l'instar de Nelson Freire et de Martha Argerich, Pascal Amoyel est récompensé par un Grand Prix du Disque décerné par la Société Fryderyk Chopin à Varsovie pour son intégrale des *Nocturnes* de Chopin.

Compositeur, il est Lauréat de la Fondation d'Entreprise Banque Populaire 2010. Il est également Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres et Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques, et s'est vu décerner par la Licra le Prix Jean Pierre-Bloch récompensant un artiste et son oeuvre dans son rapport aux Droits de l'Homme.

www.pascal-amoyel.com

What was the polonaise in its early days?

A dance in 3/4 time, often used for processions, and which was sometimes sung. Originally derived from the folk music of rural Poland, it possessed a whole repertory of themes and usages, and was heard at official ceremonies and private festivities. It broke out of its purely functional framework from the seventeenth century onwards: Johann Sebastian Bach made use of it in the French Suite no.6 BWV 817, and later his son Carl Philipp Emanuel devoted to it several published collections of harpsichord pieces, offspring of the *Aufklärung* and, building on that, of an already pre-Romantic imagination. The form had found its character, somewhere between brio and lyricism, dance and narrative. It would still be long associated with a certain exoticism of sound, already much exploited by Telemann, then by Haydn, until Beethoven exalted it in the witty Rondo alla Polacca finale of his Triple Concerto.

The young Chopin – then in his early twenties – made the polonaise one of the manifestos of his emancipation, as a creator and not only as a virtuoso. When Julian Fontana published three early polonaises under the opus number 71 in 1855, six years after the composer's death, he revealed that even in his first essays in the form Chopin was already pursuing a poetic ideal that he would realise fully in what was to become his Parisian exile: the Polonaise in D minor deploys developments, a syntax of ornaments, dynamic contrasts that entirely divorce it from both its rural roots and the salons of Warsaw.

This preliminary was to free the polonaise of its forms and its contingencies, at least in the creative universe of Chopin. Having left Warsaw after the success he had enjoyed with his Concerto in E minor, he settled for a while in Vienna, conquering the Viennese public in a pianistic duel with Thalberg that went down in history. He achieved victory over his rival's superior virtuosity by means of poetry and invention: his piano was an enchantment. If he had now gained entrance to the refined literary salons, it was also in Vienna that he decided to renounce appearing in theatres – only a late series of concerts in London would see him reluctantly return there under duress – and to haunt more intimate circles in which his confidential tone, his profound lyricism, found an appropriate setting.

The decisive blow in this radical transformation was struck in late August 1830. Chopin was staying in Stuttgart when he learned of the Russian army's repression of the nationalist insurrection that had flared up in Warsaw. Having already conquered Vienna, and now certain he must remain an exile – it may be noted that, though Chopin was always free to return home, he never wished to – the composer extended his journey as far as Paris, choosing France as his second homeland. After all, his father was of pure French stock, born in the Vosges.

The beginnings were difficult: he believed his Viennese reputation had preceded him. But almost nothing was known of it in the Parisian salons, where the reigning geniuses were Liszt and – again! – Thalberg. Yet he was to owe his first appearances in the high society of musical Paris to Franz Liszt and the latter's natural altruism. The Hungarian virtuoso admitted he was enthralled by the Polish musician's poetic instinct.

Suddenly a cry rends the air. It is the great Polonaise in E flat minor op.26 no.2, marked Maestoso: the rumblings in the bass of the keyboard introduce a dramatic tension that the arching melody does not resolve. This sombre revolt, this lofty tone, are the echo of the drama that had recently been played out in Warsaw. But as always in Chopin, everything shifts from the historical to the particular, from the external to the intimate, from the political to the sensitive, and the density of his discourse is not only the expression of a public vindictiveness, but also, and in the first place, the profundity of an inward portrait.

Nothing in his work will be as it was before. His piano itself becomes an orchestra, attains a new dimension attested by an adventurous style that one might almost call progressive: unison rhythms, wide intervals, a meteoric or subtle use of the pedal – this pianism exceeds the physical limitations of the instrument as surely as Beethoven had some years before in the 'Hammerklavier' Sonata.

The exaltation of this discourse, the pertinence of the technical resources with which it endows itself, the new solutions it discovers to extend the dynamic range and the sound spectrum are as decisive as those Schumann and Liszt found in parallel with Chopin. All three manifestly relied on a significant evolution in piano making.

But in the case of Chopin, whose bible was *The Well-Tempered Clavier*, the key concern of his artistic maturity was polyphony. Not scholastic polyphony in the vein that Schumann exhausted, not to mention a Liszt already absorbed by refinement of timbre and the dissolution of harmony – two composers, be it said, who were never indifferent to Chopin's grammar – but polyphony as stained glass, that paradise of colours and voices whose watchword is complexity.

And yet the first polonaise of op.40, which was to become the emblem of the genre, so direct, so foursquare, so metrical in its utterance, might seem to be a simple manifesto. The publisher attached the epithet 'Military' to it, turning it into a standard of revolt. He was wrong. For Chopin conceived a pair of polonaises between 1838 and 1839: the sombre rumination, sometimes morbid if it is not taken at too swift a tempo, of the Polonaise in C minor, which answers that first piece in the form of a negation, changes the game. Its enclosed formulas are as obsessive as the brilliant and affirmative motifs of the A major piece, an undoing, an unravelling: here the dark side of the composer's psyche performs a sinister dance whose harmony manages to disconcert the listener more than once, a slippery trajectory which is not really resolved by those last two peremptory chords: the work just needs to end, that is all.

Could the Polonaise op.44 be an equation? In 1841 Chopin achieved the improbable yet acknowledged marriage of the polonaise and the mazurka. This syncretism of rhythms and intentions ends up creating a manifesto: an epic poem whose violence erupts in vast, raging runs that seem to whip up the entire keyboard.

Nevertheless, stupefying as this energy is, it is in the trio in A major that Chopin's genius reaches one of its quintessences: here the harmony literally floats as if in a dream that the return of the haughty formulas cannot totally efface.

The op.53 that succeeded it a year later is a kind of masterpiece. Its discourse as if hurled at the listener, its harmonic audacity, its alternation of two anacruses in the opening pages, the violence of its staccato writing, its infernal left hand deploying a cavalcade of ostinato chords dominated by a bugle theme – all of this creates a staggering landscape of military carnage. The music becomes painting; it is a Delacroix.

Here lies a paradox: from figuration to abstraction in Chopin there is but the blink of an eye. But all the same, it took three years for the Polonaises to shift from representation to introspection. In 1845, Chopin was at the height of his Parisian glory, still at least nominally in his complex relationship, as fruitful as it was frustrating, with George Sand, and happy with the serene environment afforded by his apartment at 9 place d'Orléans; but his father's death in May 1844 in the end had a greater effect on his works than on his mood. Moreover, the tumult of Paris, the salons, the pupils, the social life, literally prevented him from composing: he could only find his melodies and his harmonies at Nohant. George Sand observes in *L'Histoire de ma vie* that a single page of music 'made him tear his hair out'.

Something had been irremediably broken, something which is attested in the three portal-like, quasi-Beethovenian chords that open the Polonaise-Fantaisie, even softened by the magical figures that follow them. Franz Liszt could make neither head nor tail of it, seeing it as the avowal of a depression and, as a result, a disjointed language. Whereas in fact, exactly as he was to do in his final mazurkas, Chopin simply casts off all constraints: his piano is at last free, a world, a universe where indecision is a virtue, invention a rule, breaking away a morality, fantasy an end in itself and historical time a delusion. Inconspicuously enough, the modern piano was born, and Debussy had only to come on the scene.

AN ITINERARY WITH CHOPIN:
a conversation with Pascal Amoyel
about pianos, recording,
Chopin and the Polonaises

There are two categories of pianists, those who play Chopin and those who don't. When did you know you belonged to the first category?

At a very early age, as a child. When I was around six or seven I would try to reproduce by ear the music I heard around me, and Chopin figured prominently among those pieces. At that time I had no knowledge of the fact that certain pianists played his works while others refrained from doing so. When I started on my real piano studies at the age of ten, it was naturally towards Chopin, but also towards Liszt, that I turned. Their works seemed accessible to me while at the same time presenting a genuine challenge: to be able to play this music someday. In my imagination, the Polonaises of Chopin, with their exceptionally affirmative tone, their narrative dimension, and above all their élan which so naturally matches the momentum one feels when learning and then mastering the piano, became objectives for me very early on.

During your studies, who was the teacher who particularly guided you towards the music of Chopin? Which opuses did you start with? Was there a special style of performing Chopin at the Conservatoire National Supérieur in Paris when you were a student there?

In fact I quite quickly grew disillusioned, partly because of the very way the Conservatoire functioned and the unique place the music of Chopin occupied there. In an institution like the Conservatoire, you have to assimilate a certain number of traditions that quickly turn out to be ossifying in practice. We didn't have the right to play Chopin's music freely; we had to know everything the interpreters of the past had done with it, and that considerably reduced the enthusiasm that the young man I was then felt simply grappling with his music.

You'd like to embody these works almost physically, but you have at your side a teacher who utters warnings, erects barriers, and tells you everything you must not do even before you start to play. That destroys the pleasure and the freshness of an immediate reading, and constant practice pollutes that very feeling of novelty and discovery, breaks all momentum. Now, that freshness is the secret of Chopin's inspiration; it must be preserved at all costs, because it's the best guide to projecting his music. If 'respect' for the text is a means to an end, it can't be an end in itself, especially when the score becomes a book of formulas set in stone, a 'dead letter' as it were. That was the case with the music of Chopin at the Conservatoire: a sacred work that had entered the museum; people worshipped it and finally they didn't hear it any more.

After that I experienced a second disillusionment with the music of Chopin for which I alone was responsible: even if you're helped by a primary intuition, you can't interpret Chopin as easily as all that; as soon as you exceed certain frontiers, certain limits, you very quickly descend into gratuitous effect or a certain coldness. It's a much less open universe than that of Liszt, which takes you into so many different worlds, stimulates such a feeling of liberty. In Chopin, everything is in a sense more fluid, as in Mozart or Schubert; it's a more enclosed world – I don't mean that in a pejorative sense – where you have to aim for a certain simplicity. When I recorded myself playing Chopin I was never satisfied listening to the playback; I didn't recognise there what I had had the impression I was doing. It's music that eludes intentions.

You worked with György Cziffra and Lazar Berman, two pianists who were Lisztians but who also tackled Chopin. What did they teach you about the composer of the Polonaises?

With Cziffra you were carried away first and foremost by a flood of emotions. He didn't say much in his classes, so we listened to him and even imitated him, which is actually a very good thing when you're a child, because you take everything on board and then you gradually jettison things. There were no constraints on our freedom, we had the feeling of being permeated with Chopin as Cziffra himself was. This method of teaching, which was very far removed from anything I was getting at the same time from the Conservatoire, and so was especially complementary, proved to be essential to me. Everything was always possible. We worked in a certain way one day and the next day we would do things very differently; we placed our trust in intuition, in the present moment, which meant the works yielded up their full complexity, their richness – the music was never identical.

With Lazar Berman it was something else again. I studied very little with him, just for a single course. I remember he spoke a lot about sound, about the depth and momentum of sonority; he detested those pianists who always play *mezzo forte*. He wanted contrasts, life; that helped me get beyond the image of an excessively measured Chopin. His recording of the Polonaises has almost orchestral qualities.

Has your approach to the music of Chopin changed since your recording of the Nocturnes nearly ten years ago?

It has evolved, but in the end not as much as all that. For the Nocturnes, Chopin is thinking of a sort of universality, whereas with the Polonaises it's more like the singular seeking transcendence. Initially you have a precise form with obsessional repetitive cells, but finally Chopin goes beyond that, as in the Polonaise op.44: he surpasses it, goes much further than in his youthful polonaises, which were still under the influence of earlier models. At the end of the series, the form is not at all a framework or an aim, but a poetic resource, which flows into the force of the language; that engages one's interpretation, but also liberates it in a sense. I hope all of that goes in the direction of simplicity. In concert, moments of grace occur when you find yourself in a situation of distillation, in something that's self-evident. Those instants are much trickier to reproduce on disc, or else you need special conditions, as when I recorded the Nocturnes in night sessions at the Domaine de Chambord. Recording is a complex alchemy . . .

You have concentrated on the great polonaises (opp.26, 40, 44, 53, the Polonaise-Fantaisie), excluding the early works. Why?

I'd like very much to record the early polonaises, and indeed I did think of adding a few or at least one, but I changed my mind, because there's a good five years between the last polonaise written in Warsaw and the first of the great polonaises he composed in Paris. It is another world, a world of exile, sorrow, despair, a musical protest against the way liberty had been flouted in his homeland. It was better to remain within that very special world.

How do you see the sweeping poem of the Polonaise-Fantaisie?

It's virtually a synthesis of all the others. It's at once an epic and an elegy, it's rage and acceptance, and also something in the nature of an improvisation, which means it's a work that's not easy to record. We know what an outstanding improviser Chopin was. He didn't hesitate to change his own notes, he would often make his pupils improvise, and in the Polonaise-Fantaisie a style that one might call 'found' rather than 'sought' plays an important role. That's especially true in the first section: it's literally a new world of sound that opens up before us, with that phrase which seems as if it will never end, right up to the exultant quintessence of the final bars. When I played it here I wanted to convey the feeling that I was discovering it for the first time.

You've had the opportunity to play pianos of Chopin's time. In the end, what would be the ideal instrument?

Yes, I did a tour with Anima Eterna and Jos van Immerseel, playing an 1836 Pleyel. Finally, these period pianos don't have a great deal in common with our modern pianos – they really are different instruments, different worlds. Because of their physical characteristics, you can't force anything on them; there's a form of fluidity that's typical of Chopin's playing, and you immediately understand what is intrinsic in his music in relation to this Pleyel, but you can't go beyond those capacities. Emmanuelle Bertrand said the same thing recently when she played a cello by Gagliano: as soon as you ask too much of the bow it doesn't work any more. So you can learn a lot about Chopin's music by playing the instruments of his period: a natural resonance, a halo that you don't get immediately on modern pianos but you have to know how to coax out of them. You also realise that you need to respect Chopin's pedalling marks – he's one of the few composers of his period to indicate them so meticulously – and to deduce something from them about the use of the pedals on modern pianos. What seems very important to me from my experience of playing the Pleyel is the awareness of the different layers of sound. If Chopin was a born melodist, his polyphony and his skill in counterpoint call for a very subtle use of the keyboard, which makes it possible to bring out dynamic nuances within a single chord, to reveal the background to landscapes or emotions. You have to try to find as much flexibility and subtlety on a modern Steinway.



Pascal Amoyel

In 2010, Pascal Amoyel received the Grand Prix du Disque awarded by the Fryderyk Chopin Society of Warsaw for his recording of the complete Chopin Nocturnes. *Classica* magazine acclaimed it as 'a miracle we didn't dare hope for: merely an ideal version, that we listen to, transfixed, in state of weightlessness, thrilled, in the strongest sense of the term, by so much beauty'.

In 2009, this same magazine selected his interpretation of Liszt's *Funérailles* as one of the four best ever references. Two years earlier, his recording of Liszt's *Harmonies Poétiques et Religieuses* was chosen by the TV station Arte as one of the five best albums of the year.

An exceptional figure, Pascal Amoyel was born in 1971 and became known to the wider public in 2005, when he was named 'Solo Instrumental Discovery of the Year' at the Victoires de la Musique. He is also a composer, and 2010 winner of the Fondation d'Entreprise Banque Populaire. He is the artistic director of the Notes d'Automne Festival that he created at Perreux-sur-Marne.

He gives recitals in leading venues throughout Europe - the Berlin Philharmonie, Cité de la Musique and Salle Pleyel in Paris, Brussels, Amsterdam - in the United States, Canada, Russia, China and Japan, and has appeared as a soloist with the Orchestre de Paris (with a DVD recording), the Orchestre National de Lille, the Orchestre National de Montpellier, Symphony Orchestra of the Bulgarian National Radio, the Moscow State Symphony Orchestra and the Wuhan Philharmonic Orchestra.

He also received the Premier Grand Prix International Arts-Deux Magots, awarded to a 'musician demonstrating openness and generosity'. Pascal Amoyel is a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

www.pascal-amoyel.com

フレデリック シヨパン

1810 - 1849

1	ポロネーズ 作品26-1:アレグロ	8'10
2	ポロネーズ 作品26-2:マエストーソ	7'21
3	ポロネーズ 作品40-1:アレグロ・コン・ブリオ	6'16
4	ポロネーズ 作品40-2:アレグロ・マエストーソ	8'14
5	ポロネーズ 作品44	11'12
6	ポロネーズ 作品53:マエストーソ	7'20
7	幻想ポロネーズ 作品61:アレグロ・マエストーソ	14'01

TT' : 63'32

ポロネーズの起源とは何なのだろうか？しばしば行進曲も兼ねた4分の3拍子の舞踊で、歌われることもあった。田舎の農民の音楽から生まれたポロネーズは、様々なテーマや用途に応じた広いレパートリーを誇り、公の儀式でも私的な祝いの場でも演奏された。そして17世紀以降、純粹に実用的な音楽という立場から解放されていく——J.S.バッハは《フランス組曲第6番BWV 817》でポロネーズを採用した。C.P.E.バッハがチェンバロのために書いた幾つものポロネーズは、啓蒙主義の、つまり前ロマン派的な想像性の産物だった。ポロネーズは、華麗かつ抒情的な性格と、舞踊であり物語であるという様式を確立していく。そして、ある種のエキゾチズムを音楽的な特徴としながら、テレマンやハイドンらを魅了することになる。ベートーヴェンもまた、《ピアノ、ヴァイオリン、チェロのための協奏曲》(三重協奏曲)の終楽章で、陽気な効果を狙っただけとはいえ、ポロネーズを称えた。

まだ20代だった若き日のショパンは、創造的な、そして単にヴィルトゥオジックな表現の媒体としてポロネーズと向き合った。それでも彼の死の6年後の1855年に、ユリアン・フォンタナが出版した3つの遺作のポロネーズ(作品71)は、ショパンが10代の頃の習作です。すでに、ポロネーズにおいて詩的な理想を追求していたことをうかがわせる——これはやがて、パリ亡命後のショパンの作品群の中で十分に表現されることになるのだ。作品71-1(ニ短調)には、巧みな素材の展開、装飾音の扱い、ルーツである農村とワルシャワのサロンの2種の雰囲気を引き出すような強弱のコントラストが見出される。

こうした特徴は、少なくともショパンの創作世界において、ポロネーズを決まりきった形式や些末な要素から解放することになる。《ピアノ協奏曲 ホ短調》で成功を収めた後にワルシャワを離れたショパンは、まずウィーンに身を置いた。そして歴史に残るタールベルクとのピアノ対決にのぞみ、ウィーンの人々の心を掴んだ。彼は高度の超絶技巧を誇るタールベルクを相手に、詩情と創意によって勝利した。ショパンのピアノ演奏は実に魅力的だったのだ。彼は洗練された教養に富んだサロンの人々を魅了した。そしてこの地で、劇場でのコンサート活動を控えることを決意する——以後ショパンが劇場で演奏したのは、後年のロンドン公演など数少ない機会のみだ。そしてショパンは、より親密な空間に足しげく通うことになる。サロンこそが、彼の繊細な音色と奥深い抒情性の居場所だったのだ。

ショパンの変化に富んだ生活は、1830年8月末に決定的な打撃を受ける。ワルシャワの街を燃え立たせた愛国者たちの蜂起がロシア軍によって制圧されたことを知った時、彼はシュトゥットガルトにいた。ウィーンを“制覇”したショパンは、以後、亡命者として生きることになる。たとえこの時、母国に戻る自由が与えられていたとしても、彼は決してそれを望まなかっただろう。ショパンはパリまで旅を続け、フランスを第二の母国に選んだ。彼の父が生粋のフランス人で、ヴオーージュ生まれだったことを思い起こそう。

初めは困難ばかりだった。ショパンはウィーンでの評判がパリにも届いていると信じていた。リストやタールベルク(また彼の話題だ!)が君臨していたパリのサロンで、彼は全くの無名だった。それでもショパンは、愛他主義のフランツ・リストの協力もあり、上流社会が牛耳るパリの音楽界へのデビューを果たした。リストは、ショパンの詩的な感性に魅了されたと告白している。

突然の叫び声…「マエストロ」と記された《ポロネーズ 変ホ短調 作品26-2》の冒頭だ。低音のざわめきが劇的な緊張感を導入するが、弓なりの旋律はこれを解決することが出来ない。この暗い反抗心と自信に満ちた調子は、ワルシャワの悲劇にこだましている。しかしショパンの音楽が常にそうであるように、全ては歴史から個人へ、外部から内面へ、政治的な出来事から感覚的なものへと向かっていく。その密度の高い表現は、単に糾弾の表明にとどまることなく、深い内面の描写を伴っている。

彼は創作において、常に何かを刷新した。そのピアノ曲はまるでオーケストラ作品のようで、進歩主義とさえ形容できる冒険的な作曲書法に導かれながら、新しい次元に到達するのだった。同調するリズムや大きな跳躍、ペダルの素早く巧みな使用…ショパンの音楽は、ベートーヴェンの「ハンマークラヴィーア」ソナタがかつてそうであったように、楽器のフィジカルな可能性を超越していく。

音楽の流れの高揚感、適切な技術、強弱のニュアンスを広げるための新たな方法、音色のスペクトル。これらは、同時期のシューマンやリストの功績と同じ位に決定的なものだった。全ては明らかに、ピアノの構造の進歩に支えられていた。

しかし、J.S.バッハの《平均律クラヴィーア曲集》を崇めていたショパンにとって、自身の芸術の成熟をめぐる主な関心事は、ポリフォニーだった。それはシューマンが究めたアカデミックなポリフォニーとは異なるし、いわんやリストは、音色の洗練や和声の解体に注意を奪われていた——2人の作曲家たちは、常にショパンの書法に関心を示していたとはいえ。ショパンのポリフォニー、それは極めて複雑な音色と声部が巧みに織りなすステンドグラスに喩えられる。

ポロネーズの象徴ともいえる《ポロネーズ 作品40-1》は、シンプルな意志表明のように見える。実に真っ直ぐで、率直で、一律なこの作品に、出版者は「軍隊」との通称を付けたが、これは誤りである。なぜならショパンは、1838年から1839年にかけて一対を成す2曲のポロネーズを書いた。ハ短調の《ポロネーズ 作品40-2》の、時に病的な——あまりに快速なテンポを取らなければ——ほの暗い反芻は、否定と言う形で作品40-1に込めているのだ。その閉じられた、型にはまった表現はまた、作品40-1の華麗で肯定的な表現と同じほどに強迫的である。そこには敗北があり、ショパンの精神の暗い部分が、不吉な舞踊に身を委ねている。和声は何度も私たちに狼狽させ、道は遠ざかっていく。そして最後の断固たる2つの和音は、真に解決されない。曲は終結されねばならないのに…。

《ポロネーズ 作品44》は“足し算”といえるだろうか?1841年、ショパンはこの作品で、ポロネーズとマズルカの融合という、ありそうでなかったアイデアを実現させた。2つのジャンルのリズムや表現の統合は、結果としてひとつの意志表明となった——この抒情詩においては、全ての鍵盤が蜂起し、その激しく夥しい表現の中から、暴力性が浮かび上がるのだ。

そのようなエネルギーと同じほどに私たちを唾然とさせるのは、ショパンの才能がその真髄を示しているイ長調の中間部(マズルカ)である——和声が夢のように漂い、自信に溢れた再現部はこれを完全に消し去ることができない。

作品44の翌年に書かれた《ポロネーズ 作品53》は快作である。駆り立てられているような音楽の流れ、2つのアウフタクトの交代が特徴的な冒頭数ページの大胆な和声、荒々しいスタッカート、ラッパのテーマによって支配されながら執拗に和音を放つ凄まじい左手。それらが、まるでドラクロワの絵画のように、軍隊による殺戮の情景を描き出す。

そこには逆説がある。ショパンにおいて、具象性と抽象性は紙一重なのだ。しかし、ポロネーズが描写から内省へと移行するまでには3年が費やされた。事実、1845年、ショパンはパリで栄光に包まれ、ジョルジュ・サンドとは依然として実りの多い、しかし不満も混じった関係を続けていた。彼はまた、パリのオルレアン広場9番地のアパートメントで手にした穏やかな環境に満足していた。しかし、1844年5月の父の死は、結果的に、彼の創作にも心持ちにも、より大きな影響を与えていたのである。さらに、パリの暴動、サロン、弟子たちの存在、社会生活が、彼の作曲を妨げた。ショパンがようやく自身の旋律と和声を再び見出したのは、ノアンのサンドの館においてだった。サンドは自伝『わが生涯の歴史』で、彼がたった1ページの作曲のために“産みの苦しみ”を味わっていたと書いている。

何かを取り返しのつかない程に壊れてしまった。ベートーヴェンを彷彿させる、《幻想ポロネーズ》の冒頭の3つの和音が、それを物語っている。たとえこれに続く魅惑的なパッセージの数々によって、それが和らげられていようとも。リストはこの作品を全く理解できなかったという。そこから作者の意気消沈と、支離滅裂な音楽言語を読み取ったのだろう。ショパンは、最後の数曲のマズルカでまさにそうしたように、《幻想ポロネーズ》を漂流させた——彼のピアノ音楽はようやく自由を手にした。優柔不断さこそが美德であり、独創性こそが規則であり、美しい逃亡こそがモラルであり、幻想こそが目的であり、実在の時間こそが欺瞞である世界で。近代ピアノ音楽は、こうして素知らぬ顔をして誕生したのだ——ドビュッシーの出現をひたすらに待ちながら。

ピアノ、録音、ショパン、
ポロネーズをめぐって：
パスカル・アモワイエル
との対話

ピアニストは、ショパンを弾く人と、ショパンを弾かない人の2種類のタイプに大きく分
かれます。貴方はいつ、自分が前者に属すと気づいたのでしょうか？

非常に早い時期です。子供の頃でした。6〜7歳の時、耳で聞いた音楽を再現しようとした
際に、ショパンを気に入ったのです。ショパンの作品を弾くピアニストがいる一方で、ショパ
ンとは距離を置くピアニストもいるのだということを、当時の私は知りませんでした。10歳で
本格的にピアノの勉強を始めた時、自然にショパンに、しかしまたリストにも関心を抱きまし
た。彼らの音楽は私に親しみを感じさせると同時に、「いつか弾けるようになりたい」という大
きな挑戦を意味する存在でもありました。早くからショパンのポロネーズは、到達すべき目
標であると思っていました——その毅然とした調子や、ナラティヴな性格に心惹かれたの
です。そしてとりわけ、ピアノと出会い練習を重ねていく過程で私たちが抱く衝動が、ショパ
ンのポロネーズが放つほとばしりと自然に調和しました。

学校では、とりわけ誰によってショパンの音楽へと導かれたのでしょうか？ショパンのどの作品から弾き始めたのですか？貴方が学生だった頃、パリ国立音楽院では、ショパンの音楽に関して何か特殊な習慣などはあったのでしょうか？

実は私は、すぐに失望に襲われました。その理由は、音楽院の制度と、ショパンの音楽に与えられていた特異な位置付けにあります。パリ国立音楽院のような学校では、ある程度の数の“伝統”を吸収しなければなりません。そうした伝統が硬直化していることに、すぐに気づいたのです。ショパンの音楽を自由に演奏する権利はありませんでした。過去のピアニストたちの全ての演奏を知ることが求められ、そのような中で、ショパンの音楽と純粋に向き合いたいという、若き日の私が抱いていた熱意は著しく弱められたのです。

ショパンの作品を自分の身体で“具現”したいと思っても、傍では先生が警告を与え、壁を設けてきます。そして彼らは、演奏し始める前から、“してはいけない全てのこと”について語るのです。それは、楽譜を直に読み込むという行為の喜びや新鮮味を台無しにします。そしてあまりに念入りに曲を仕上げていく作業は、新しさや発見に対する感覚を損ね、気持ちの高まりを半減させます。新鮮さこそ、ショパンのインスピレーションの鍵であるのに。この新鮮さは、何としてでも維持すべきものです。それがショパンの音楽を輝かせるための最良の導きとなるのですから。楽譜への「敬意」は手段であって、それを目的とするだけでは不十分です。特に楽譜が、硬直した難解な文字、いわゆる「空文」と化す時には。それこそが、音楽院で私が目の当たりにしたショパンの音楽でした。博物館に陳列された、侵すべからざる音楽——私たちはそれにへつらいながら、結局、耳を閉じてしまうのです。

その後に私は、ショパンの音楽をめぐって、もう一つの失望を経験しました。その責任は私ひとりにあるのですが…。最初の直感によって突き動かされてはいても、ショパンの音楽をそう簡単に演奏することはできません。何らかの境界線や枠組みを超えると、私たちはすぐさま、ある種の無関心さに陥ってしまいます。多くの異なる世界へと私たちをいざない、自由の精神を呼び起こしてくれるリストの音楽に比べると、ショパンの音楽は閉じられています。ショパンにおいては、全てがより流動的です。モーツァルトやシューベルトの世界のように、より“閉ざされて”いるのです。決して悪い意味で言っているのではありません。それは、ある種の単純さを志向する世界です。ショパンの作品を録音した時、私は何度聴き直しても決して満足できませんでした。自分が意図した解釈を、聴き取ることができなかったからです——意図を巧みに逃れていく音楽なのです。

貴方はジョルジュ・シフラとラザール・ベルマンに師事なさいました。彼らはリスト弾きでありながら、ショパンの作品も演奏しましたね。2人からショパンについて何を学んだのでしょうか？

シフラとのレッスンは、何よりもまず、豊かな感情に満たされていました。彼は指導中にあまり多くを語りません。私たちは彼の演奏を聴き、彼を真似るのです。それはとりわけ子どもにとって、非常に良い経験となります。全てを吸収した上で、不要な部分を少しずつ削いでいけばよいのですから。彼は常に自由を尊重し、生徒を束縛しませんでした。シフラ自身もそうであったように、私たちはショパンの音楽が身体を通り抜けるような感覚を抱くのです。こうした指導方法は、音楽院で当時私が受けた指導とは全くかけ離れていました。シフラのレッスンは私にとって、本質的なものでした。全てが常に許されたのです。私たちはある日、何らかの流儀でレッスンをし、翌日には全く違う方法を取っていることもありました。しかし、その時の直感を信じることで、作品がその複雑さや豊かさの秘密を打ち明けてくれました。彼の前では、音楽は常に変化しました。

ベルマンの指導法は、これとは全く異なるものでした。実習中でしたので、あまり多くを学ぶことは出来ませんでした。彼が音色、深み、サウンドの推進力について語ってくれたことは印象に残っています。ベルマンは、常にメゾフォルテで演奏するピアニストたちを嫌っていました。彼が求めたのはコントラストと活力でした。それは私に、あまりに慎重に演奏されるショパンの音楽のイメージを乗り越えるきっかけを与えてくれました。ベルマンのポロネーズの録音は、まさにオーケストラのような特性を備えていると思います。

貴方の“ショパン観”は、10年前に『夜想曲集』をリリースして以来、変化しましたか？

進化したと思いますが、根本では大きな変化は起きていません。夜想曲において、ショパンはある種の普遍性を扱っていますが、ポロネーズにおいては、超越を追求する特異性が重視されています。ポロネーズは確かに、簡潔な形式と、執拗に反復される動機が重きをなすジャンルですが、結局ショパンは、それらの要素を超越しています。作品44がその好例です。まだ他者の影響下にあった若い頃のポロネーズに比べ、その後のポロネーズはいつそう野心に富んでいます。形式、枠組み、目的はもはや存在しなくなり、詩的な方法が音楽言語の力強さの中に紛れ込んでいくのです。それは演奏に制限を加えるものでありながら、ある意味では演奏を解放します。演奏において私は、全てが簡素さへと向かうことを望んでいます。コンサートでは靈感を得る瞬間があり、何らかの自明な枠組みの中で演奏することができます。そうした瞬間は、ディスクを制作する際にはよりいつそう繊細さを求めてくるために、何か特別な環境が必要になります。私がシャンボール城で夜間に『夜想曲集』を録音した時のように。ディスクとは、複雑な錬金術ですから…

今回は初期の作品は除き、大ポロネーズ(作品26、作品40、作品44、作品53、幻想ポロネーズ)に絞って録音なさいました。その理由をお聞かせください。

当初は初期のポロネーズも演奏したかったのです。何曲か、あるいはせめて1曲でも、足そうと思ったほどです。しかし考えを変えました。ワルシャワで最後に書かれたポロネーズと、パリで最初に書かれた大ポロネーズの間には、5年もの開きがあるのです。後者は全く異なる世界で作曲されました。苦しみや絶望を抱えた亡命者によって。それは踏みにじられた自由に対する、音楽による抗議でした。そのため録音に当たっては、この特異な世界に留まる必要があったのです。

壮大な詩である《幻想ポロネーズ》をどのように捉えていらっしゃいますか？

他の全てのポロネーズを総括する存在です。抒情詩であり哀歌でもあります。そこには怒りと諦念、即興的な要素があります。だからこそ、この作品の録音は容易ではありません。ショパンがどのようなタイプの即興の名手であったかはよく知られています。彼は自分で書いた音を変えていました。しばしば弟子たちにも即興させました。《幻想ポロネーズ》の大部分を占めているのは、独創的かつ自然な書法です。その好例が冒頭でしょう。字義通り、新しい音の世界が私たちの目の前に開かれます。決して中断されることが無いように思えるあのフレーズと、最後の数小節における喜びに満ちた精華。録音の際には、自分がこの作品に対峙した時に抱いたそのような感情を表現したいと思いました。

ショパンの時代のピアノを演奏したことがあるそうですね。ショパンを演奏する上で最も理想的な楽器は何なのでしょう？

古楽オーケストラのアニマ・エテルナとヨス・ファン・インマゼールと共にツアーを行った際に、1836年製のプレイエルを弾きました。ヒストリカル・ピアノは、根本的には現代のピアノとほとんど共通点はありません。両者は違う楽器であり、異なる世界にあります。そのフィジカルな特徴ゆえに、“無理に”演奏効果を引き出すことは出来ません。ショパンを演奏する際には、決まってある種の流動性が求められますが、プレイエルを演奏すると確かにすぐに、ショパンの音楽の本質を理解することが出来ます。しかし、私にはそれ以上のことは出来ません。エマニュエル・ベルトランも最近、ガリアーノのチェロを弾きながら、同様の考察をしたそうです。あまりに多くの事が弓に要求されるために、なかなか上手いかないのだと。ただし、ショパンの時代の楽器を通して、彼の音楽について多くのことを学ぶことはできます。自然な共鳴、ハレーションのような効果を、現代のピアノで得ることは出来ませんが、それを希求する必要はあります。また、過去の楽器に触れると、ショパンのペダルの指示に従うべきなのだと気づかされます。彼は当時、あれほど綿密にペダルの指示を書き入れた、数少ない作曲家のひとりです。そうした気づきをきっかけに、現代のピアノではどのようにペダルを使用すべきか、推察することはできます。プレイエルを演奏して得た経験の中で重要に思えたのは、それぞれの音響の層を意識するということです——ショパンは生来のメロディ・メーカーであり、彼のポリフォニー、対位法は、鍵盤を極めて精緻に用いることを要求してきます。それによって、同じ和音の中で強弱の様々なニュアンスを聴かせたり、情景や感情の背後にあるものを浮き立たせたりすることが可能になるのです。今日のスタインウェイで、そうした柔軟さや緻密さを表現しなければならないと思っています。



パスカル・アモワイエル

パスカル・アモワイエルは、音楽教育を受ける以前の幼少期より、ピアノの即興能力を開花させていた。科学系のバカロレア(大学入試受験資格)を取得後、17歳で音楽の道に進む。パリ・エコールノルマル音楽院にて学士号を取得し、1992年にピアノと室内楽のクラスで第1等賞を獲得。同年、メニューイン財団、シフラ財団より奨学生に選出され、パリで行われた若いピアニストのための国際コンクールで第1位に輝いた。ジョルジュ・シフラ、ラザール・ベルマン、アルド・チッコリーニ、ピエール・サンカン、ダニエル・ブルメンタール、チャールズ・ローゼンのもとでも研鑽を積んだ。

2005年、フランスのグラミー賞に相当する「ヴィクトワール・ド・ラ・ミュージック」より、年間最優秀新人器楽奏者賞を授与された。ベルリン・フィルハーモニー・ホール、パリのシテ・ド・ラ・ミュージック、サル・プレイエルや、ブリュッセル、アムステルダムを始めとするヨーロッパ主要都市のホールはもとより、北米、カナダ、ロシア、中国、日本にてリサイタルを開催。ソリストとして、パリ管弦楽団(共演DVDをリリース)、リール国立管弦楽団、モンペリエ国立管弦楽団、ブルガリア国立放送交響楽団、モスクワ国立交響楽団などと共演。

2009年、『リスト:詩的で宗教的な調べ』が、独仏共同テレビ局アルテによって、5点の最優秀録音のひとつに選ばれた。2010年にはネルソン・フレール、マルタ・アルゲリッチに並び、『ショパン:ノクターン全集』によりワルシャワ・ショパン協会でのディスク大賞を受賞。同年に作曲家として、バンク・ポピュレール財団の奨学生に選出された。フランス共和国政府より、芸術文化勲章シュヴァリエを受章。

www.pascal-amoyel.com

Was war eine Polonaise ursprünglich?

Ein Tanz im $\frac{3}{4}$ -Takt, oft von einem Marsch begleitet, manchmal von Gesang. Die Polonaise entsprang aus populären Volksmusiken, wies eine breite Palette von Themen und Bräuchen auf und erklang sowohl bei offiziellen Zeremonien als auch bei Privatfesten. Diesen rein funktionellen Rahmen durchbrach sie ab dem 17. Jahrhundert: Johann Sebastian Bach nutzte sie in der *Sechsten Französischen Suite* BWV 817, dann widmete ihr Carl Philipp Emanuel Bach mehrere Cembalostücke. Beide Komponisten waren Kinder der Aufklärung und standen an der Schwelle zur Romantik. So fand die Polonaise ihren Charakter zwischen Brillanz und Lyrik, Tanz und Erzählung. Noch lange behielt sie den Reiz einer gewissen klanglichen Exotik bei und wurde bereits ausgiebig von Telemann, dann Haydn verwendet, bis Beethoven sie im Finale seines *Tripelkonzerts* zu wahrer Größe erhob.

Der junge Chopin – damals um die zwanzig – machte die Polonaise zum Zeichen für seine Emanzipierung vom Virtuosen zum Schöpfer. 1855, als der Komponist schon seit sechs Jahren verschieden war, veröffentlichte Julien Fontana drei Polonaisen unter dem Namen *Opus 71*. Er offenbarte, dass Chopin selbst bei seinen ersten Versuchen mit dieser Form schon ein poetisches Ideal verfolgte, dass er in seinem späteren Pariser Exil fand: Die *Polonaise in d-Moll* weist Durchführungen, eine Ornamentsyntax und dynamische Kontraste auf, die sie sowohl von ihren ländlichen Wurzeln als auch von den Warschauer Salons lösten.

Diese Vorbedingung würde die Polonaise aus ihren Formen und Zwängen brechen lassen, zumindest in Chopins Schöpfungswelt. Der Komponist hatte nach dem Erfolg seines *e-Moll-Konzerts* Warschau verlassen und war nach Wien gezogen, wo er die Herzen der Wiener bei einem Klavierduell mit Thalberg eroberte, das in den Annalen bleiben sollte. Er siegte über die erhabene Virtuosität seines Rivalen mit Poesie und Erfindungsgeist: Sein Klavier bezauberte. Obgleich Chopin die raffinierten und gebildeten Salons für sich gewonnen hatte, entschied er ebenfalls in Wien, Theater zu meiden. Nur eine späte Londoner Konzertreihe sollte ihn dorthin zurückbringen. Vielmehr suchte er intimere Kreise auf, in denen sein geheimer Klang und seine tiefe Lyrik einen würdigen Rahmen fanden.

Der entscheidende Schlag, der diesen radikalen Wandel bewirkte, kam Ende August 1830. Chopin verweilte in Stuttgart, als er von der Unterdrückung des nationalen Aufstands in Warschau durch die russische Armee erfuhr. Wien war sein und das Exil nunmehr gewiss (obwohl Chopin jederzeit heimkehren konnte, wollte er dies nie). Er reiste bis nach Paris weiter und machte Frankreich zu seiner zweiten Heimat. Immerhin war sein Vater Franzose gewesen und in den Vogesen geboren.

Der Anfang war schwer. Er dachte, sein Wiener Ruf würde ihm vorausseilen, doch in den Pariser Salons, wo Liszt und – der schon wieder! – Thalberg vorherrschten, kannte man Chopin kaum. Indes waren die ersten Auftritte des Polen in der guten Pariser Musikgesellschaft Franz Liszts Initiative und dessen selbstverständlichen Nächstenliebe zu verdanken. Der poetische Instinkt Chopins hatte den ungarischen Virtuosen in seinen Bann geschlagen.

Und plötzlich ein Einschnitt: Die große *Polonaise in es-Moll* Op. 26 Nr. 2 mit der Bezeichnung „Maestoso“. Das Rumoren in den Tiefen der Klaviatur baut eine dramatische Spannung auf, die die gekrümmte Melodie nicht löst. Diese düstere Auflehnung, dieser hochmütige Ton greifen das Drama in Warschau auf. Wie immer bei Chopin kehrt sich alles von der Geschichte zum Einzelnen, von außen nach innen, von der Politik zur Empfindung. Und die Dichte seiner Absicht ist nicht nur eine Anprangerung sondern auch und vor allem die Tiefe eines inneren Porträts.

Nichts in seinem Werk würde mehr wie zuvor sein. Chopins Klavier selbst wurde zum Orchester, erreichte eine neue Dimension, die von einer abenteuerlichen, ja, nahezu fortschrittlichen Komposition zeugte: Rhythmen im Einklang, große Intervalle, blitzschneller oder subtiler Einsatz der Pedale – das Klavier überschritt ebenso die physischen Grenzen des Instruments wie zuvor in Beethovens *Hammerklaviersonate*.

Die Erhabenheit dieses Ausdrucks, die Relevanz der technischen Mittel, die er sich verschaffte, die neuen Lösungen, die er entdeckte, um die dynamischen Nuancen zu erweitern, und das Klangspektrum sind ebenso maßgeblich wie jene, die parallel dazu Schumann und Liszt fanden. Offensichtlich stützen sich alle auf eine Entwicklung des Klavierbaus.

Doch für Chopin, dessen Bibel *Das Wohltemperierte Klavier* war, stellte die Polyphonie das höchste Bestreben seiner künstlerischen Reife dar. Nicht etwa die akademische Polyphonie, wie Schumann sie ausschöpfte, ohne Liszt zu erwähnen, der sich schon der Raffinesse der Klangfarbe oder der Auflösung der Harmonie hingab – wobei beide Komponisten im Übrigen gegenüber Chopins Grammatik nie gleichgültig blieben – sondern der farbenfrohen Polyphonie mit Stimmen von unglaublicher Komplexität.

Dennoch scheint die erste *Polonaise* des *Op. 40*, die zum Sinnbild des Genres wurde, geradlinig, schlicht, metrisch, ein einfaches Manifest. Der Herausgeber gab ihr den Beinamen „die Militärische“ und erhob sie zum Symbol. Zu Unrecht. Denn Chopin schrieb 1838 bis 1839 zwei Polonaisen. Die düstere, manchmal morbide Grübelei, wenn man sie nicht in einem zu raschen Tempo nimmt, der *Polonaise in c-Moll* entgegnet der Militärischen in Form einer Verneinung und wirft damit alles um. Ihre geschlossenen Formeln sind ebenso zwanghaft wie die brillanten und bejahenden der *Polonaise in As-Dur*, eine Niederlage, eine Spaltung. Der düstere Teil der Psyche des Komponisten gibt sich hier einem finsternen Tanz hin, dessen Harmonie mehr als einmal verwirrt, und die nicht wirklich mit den beiden letzten, energischen Akkorden schließt. Irgendwie muss man ja enden.

Ist das *Opus 44* etwa eine Gleichung? 1841 sorgte Chopin für die unerwartete und doch gelungene Verbindung von Polonaise und Mazurka. Diese Verschmelzung von Rhythmen und Absichten führte zu einem Manifest: ein episches Gedicht, dessen Gewalt in großen, wutentbrannten Zügen hervorbricht, die gesamte Klaviatur erbeben lässt.

Doch so erstaunlich ihre Energie auch ist, erst mit dem Trio in A-Dur erreicht Chopins Genie seinen Gipfel. Die Harmonie schwebt darin wie in einem Traum, den die Rückkehr der hochmütigen Formeln nicht ganz zu vertreiben vermag.

Das im Jahr darauffolgende *Opus 53* ist ein Meisterwerk. Der so brillante musikalische Diskurs, die harmonische Kühnheit mit zwei abwechselnden Auftakten in den ersten Seiten, die Gewaltigkeit der Komposition in Stakkato, die teuflische linke Hand, die einen wilden Akkordritt absolviert und von einem Signaltrompeten-Thema beherrscht wird, schaffen eine Landschaft des Gemetzels, eine kriegerische Öde. Die Musik wird zum Gemälde, ein Delacroix.

Paradox ist, dass bei Chopin nur ein Augenblick das Bildliche vom Abstrakten trennt. Doch bis die Polonaisen von der Darstellung zur Innenschau wechselten, dauerte es dennoch drei Jahre. 1845 war Chopin am Höhepunkt seines Pariser Erfolgs angelangt, noch ein wenig in seiner komplexen, fruchtbaren sowie frustrierenden Beziehung zu George Sand, und glücklich im fröhlichen Rahmen seiner Wohnung 9 place d'Orléans. Aber das Ableben seines Vaters im Mai 1844 wirkte sich letztendlich mehr auf sein Werk als auf sein Gemüt aus. Zudem hielten ihn der Tumult in Paris, die Salons, die Schüler, das gesellschaftliche Leben vom Komponieren ab. Erst in Nohant fand er seine Melodien und Harmonien wieder. George Sand schrieb in „Die Geschichte meines Lebens“, dass Chopin sich bei nur einer Seite Musik „die Haare raufte“.

Etwas war unwiderruflich zerbrochen. Davon zeugen die drei Rahmenakkorde, fast in der Manier von Beethoven, zu Beginn der *Polonaise-Fantaisie*, obgleich gedämpft von den darauffolgenden magischen Figuren. Franz Liszt reagierte mit Unverständnis und vermutete darin Anzeichen einer Depression, einer zusammenhangslosen Sprache. Doch Chopin, genau wie in seinen letzten Mazurkas, ließ lediglich die Leinen los: Sein Klavier ist endlich frei, eine Welt, ein Universum, in dem Unentschiedenheit eine Tugend ist, Erfindung eine Regel, Flucht eine Moral, Fantasie ein Ziel und Epoche eine Täuschung. Immerhin war das moderne Klavier entstanden. Nur Debussy fehlte noch.

DER WEG ZU CHOPIN:
ein Gespräch mit Pascal Amoyel
über Klaviere, die CD,
Chopin und die Polonaises

Es gibt zwei Arten von Pianisten: jene, die Chopin spielen, und jene, die ihn nicht spielen. Wann wussten Sie, dass Sie zu ersteren gehören?

Sehr früh, als Kind. Als ich sechs oder sieben war, versuchte ich, nur nach Gehör Stücke nachzuspielen, und Chopin war ganz vorne dabei. Ich wusste damals nicht, dass einige Pianisten seine Werke spielten und andere sie mieden. Als ich im Alter von zehn Jahren meinen richtigen Klavierunterricht begann, wandte ich mich selbstverständlich Chopin aber auch Liszt zu. Die Werke erschienen mir erreichbar und gleichzeitig wie eine Herausforderung: Wenn ich nur eines Tages diese Musik spielen könnte! Die *Polonaises* von Chopin mit ihrem derart entschiedenen Ton, ihrer erzählerischen Dimension und vor allem ihrem Schwung, der so natürlich mit jenem einhergeht, den man beim Entdecken und später beim Beherrschen des Klavierspiels empfindet, wurden sehr früh zum Ziel für mich.

Welcher Lehrer hat Sie in Ihrer Ausbildung besonders an Chopins Musik herangeführt? Mit welchen Werken haben Sie begonnen? Gab es einen besonderen Interpretationsstil für Chopin, als Sie Student am Conservatoire National Supérieur de Paris waren?

Ich war sehr schnell enttäuscht, teilweise aufgrund der Funktionsweise des Conservatoire und der besonderen Stellung, die Chopins Musik dort innehatte. In einer Institution wie dem Conservatoire muss man sich eine gewisse Anzahl an Traditionen aneignen, die einen schnell erstarren lassen. Wir durften Chopins Musik nicht frei spielen. Man musste wissen, wie frühere Interpreten sie gespielt hatten. Das dämpfte enorm den Enthusiasmus des jungen Mannes, der ich damals war, gegenüber seiner Musik.

Man möchte diese Werke fast verkörpern, aber neben einem ermahnt der Lehrer, stellt Grenzen auf, sagt einem, noch bevor man mit dem Spiel beginnt, was man nicht tun darf. Das vernichtet die Freude und Frische einer unmittelbaren Auslegung, und die Arbeit befleckt eben dieses Gefühl der Neuheit und der Entdeckung, schmettert jeglichen Schwung nieder. Dabei ist diese Frische das Geheimnis von Chopins Inspiration. Sie muss um jeden Preis erhalten bleiben, denn sie ist der beste Lotse, um seine Musik zum Strahlen zu bringen. „Respekt“ vorm Text ist ein Mittel, doch reicht es nicht als Ziel, vor allem, wenn die Partitur versteinert, stirbt. So ergeht es Chopins Musik im Conservatoire. Das Werk ist heilig, wie in einem Museum, wird vergöttert und schließlich nicht mehr gehört.

Dann habe ich mit Chopins Musik eine zweite Enttäuschung erlebt, für die allein ich verantwortlich war. Auch wenn man von einer ersten Intuition getrieben wird, spielt man Chopin nicht so leicht. Sobald man gewisse Grenzen überschreitet, verfällt man schnell in sinnlose Effekte und eine bestimmte Kälte. Chopins Universum ist viel weniger offen als das von Liszt, das zu so vielen verschiedenen Welten führt, ein derartiges Gefühl der Freiheit weckt. Bei Chopin ist in gewisser Hinsicht alles fließender, wie bei Mozart oder Schubert. Die Welt ist geschlossener, was ich nicht abwertend meine, und man muss eine bestimmte Einfachheit anstreben. Als ich mich beim Spielen von Chopin aufnahm, war ich beim Hören danach nie zufrieden. Ich fand darin nicht wieder, was ich zu spielen dachte. Die Musik entzieht sich jeder Absicht.

Sie haben mit den Pianisten György Cziffra und Lazar Berman zusammengearbeitet, die Lisztianer sind, aber auch Chopin angegangen sind. Was haben sie Ihnen über den Komponisten der *Polonaises* gelehrt?

Bei Cziffra haben wir uns vor allem von einer Gefühlswelle mitreißen lassen. Er sprach im Unterricht nicht viel, also hörten wir ihm zu und imitierten ihn sogar, was für Kinder übrigens sehr gut ist, weil man alles nimmt und dann zunehmend ausdünnst. Nichts nahm uns die Freiheit. Man hatte das Gefühl, von Chopin durchströmt zu werden, wie Cziffra selbst. Diese Lehrmethode, die nichts mit der des Conservatoire zu tun hatte und eine ausgezeichnete Ergänzung zu ihr darstellte, hat sich für mich als unentbehrlich erwiesen. Alles war immer möglich. Wir arbeiteten an einem Tag so und am nächsten ganz anders. Wir vertrauten auf Intuition, den Augenblick. So gaben die Werke ihre ganze Komplexität, ihren Reichtum preis. Die Musik war nie identisch.

Bei Lazar Berman war es ganz anders. Er hat mich nur kurz unterrichtet, während eines Kurses. Ich erinnere mich, dass er viel von Klang sprach, von der Tiefe und dem Schwung des Klangs. Er hasste die Pianisten, die immer mezzoforte spielen. Er wollte Kontraste, Leben. Das half mir, mein Bild eines zu gemäßigten Chopins zu überwinden. Seine Aufzeichnung der *Polonaises* hat fast orchestrale Eigenschaften.

Hat sich Ihre Sichtweise von Chopins Musik seit der Aufzeichnung der *Nocturnes* vor gut zehn Jahren geändert?

Sie hat sich weiterentwickelt, aber im Grunde nicht so stark. Bei den *Nocturnes* hatte Chopin eine Art Allgemeingültigkeit im Blick, während wir bei den *Polonaises* auf Ebene des Besonderen sind, das Transzendenz anstrebt. Eine präzise Form mit zwanghaft wiederkehrenden Zellen setzt sich zunächst durch, doch letztendlich kommt Chopin wie in der *Polonaise Op. 44* darüber hinweg. Er geht viel weiter als in den Polonaisen seiner jungen Jahre, bei denen er noch beeinflusst wurde. Am Ende ist die Form weder Rahmen noch Endgültigkeit, sondern ein poetisches Mittel, das in die Kraft der Sprache fließt. Dies bindet die Interpretation, aber befreit sie in gewisser Hinsicht auch. Ich hoffe, dass all dies zur Einfachheit tendiert. Im Konzert stellen sich Augenblicke der Gnade ein, in denen man sich im Reinen befindet, in etwas Selbstverständlichem. Diese Augenblicke lassen sich viel schwieriger auf einer CD wiedergeben, oder es braucht besondere Bedingungen wie bei meiner Aufzeichnung von den *Nocturnes* auf dem Gut Chambord in der Nacht. Die CD ist eine komplexe Alchemie...

Sie haben sich auf die großen Polonaisen (Op. 26, Op. 40, Op. 44, Op. 53, *Polonaise-Fantaisie*) konzentriert und die Werke der jungen Jahre ausgelassen. Warum?

Ich würde gern die ersten Polonaisen aufnehmen. Ich wollte übrigens einige oder wenigstens eine mit aufzeichnen, aber habe es mir anders überlegt, denn es liegen fünf Jahre zwischen der letzten in Warschau komponierten Polonaise und der ersten großen Pariser Polonaise. Es ist eine andere Welt, im Exil, Schmerz, Verzweiflung, ein musikalischer Protest gegen die verhöhlte Freiheit. Es war besser, in diesem einzigartigen Universum zu verweilen.

Wie verstehen Sie das großartige Gedicht *Polonaise-Fantaisie*?

Sie ist wie eine Synthese aller anderen. Sie ist zugleich ein Epos und ein Klagegedicht, Wut und Akzeptanz und auch Improvisation, was die Aufnahme dieses Werks nicht einfach gestaltet. Chopin ist als ausgezeichneter Improvisator bekannt. Er änderte bereitwillig seine eigenen Noten, ließ seine Schüler oft improvisieren. In der *Polonaise-Fantaisie* spielt die gefundene statt gesuchte Komposition eine große Rolle wie im ersten Teil: Vor uns tut sich buchstäblich eine andere Klangwelt auf, mit dieser Phrase deren Ende man bis zur begeisterten Quintessenz der letzten Takte nicht zu erreichen gewillt ist. Als ich sie spielte, wollte ich das Gefühl vermitteln, dass ich sie entdeckte.

Sie hatten die Gelegenheit, auf Klavieren aus Chopins Zeit zu spielen. Welches wäre letztendlich das ideale Instrument?

Ja, ich war mit Anima Eterna und Jos van Immerseel auf Tournee und habe ein Pleyel aus dem Jahre 1836 gespielt. Diese alten Klaviere haben im Grunde nicht viel mit den modernen Klavieren gemein. Es sind ganz andere Instrumente, andere Welten. Durch ihre physischen Eigenschaften kann man nichts erzwingen. Sie haben etwas Fließendes, das für Chopins Spiel typisch ist. Man versteht sogleich, was das Pleyel in seiner Musik bedingt, aber man kommt nicht darüber hinaus. Emmanuelle Bertrand stellte vor Kurzem dasselbe fest, als sie ein Gagliano-Cello spielte: Sobald der Bogen zu stark beansprucht wird, funktioniert es nicht mehr. Man lernt also viel über Chopins Musik, wenn man die Instrumente seiner Zeit spielt: eine natürliche Resonanz, eine Ausstrahlung, die man nicht ohne Weiteres auf den modernen Klavieren findet, sondern ihnen zu entlocken verstehen muss. Man merkt auch, dass man die Pedale beachten sollte, die Chopin notierte – er ist einer der wenigen Komponisten seiner Zeit, der sie gewissenhaft angab – und dass man daraus etwas über den Einsatz der Pedale bei modernen Klavieren lernen kann. Überaus wichtig an der Erfahrung mit dem Pleyel ist das Bewusstsein der verschiedenen Klangebenen. Zwar ist Chopin ein geborener Melodiker, doch seine Polyphonie, seine Fertigkeit des Kontrapunkts verlangen einen äußerst subtilen Einsatz der Klaviatur, der dynamische Nuancen innerhalb eines selben Akkords hören lässt und die Hintergründe der Landschaften oder Emotionen offenbart. Auf einem heutigen Steinway muss man ebenso viel Weichheit und Subtilität zu finden versuchen.



Pascal Amoyel

2010 zeichnete die Fryderyk-Chopin-Gesellschaft in Warschau Pascal Amoyel für seine Gesamteinspielung der *Nocturnes* Chopins mit dem *Grand Prix du Disque* aus. Die Zeitschrift *Classica* nannte die Aufnahme „ein Wunder, auf das man nicht mehr zu hoffen wagte: schlicht und ergreifend eine Wunschversion, die man voller Staunen anhört, in einem Zustand der Schwerelosigkeit, entzückt, im wahrsten Sinne dieses Wortes, von so viel Schönheit...“ 2009 erkor dieselbe Zeitschrift seine Interpretation der *Funérailles* von Liszt zu einer der vier Referenzaufnahmen. Und zwei Jahre zuvor hatte der Fernsehsender Arte seine Einspielung von Liszts *Harmonies Poétiques et Religieuses* in die Gruppe der fünf besten CDs des Jahres aufgenommen.

Pascal Amoyel, Jahrgang 1971, ist ein außergewöhnlicher Mensch. Das breite Publikum entdeckte ihn, als er 2005 in der Kategorie *Révélation soliste* einen Preis bei den *Victoires de la Musique* gewann. Als Komponist wurde er 2010 Preisträger der *Fondation d'Entreprise Banque Populaire*. Er leitet das Festival *Notes d'Automne*, das er in Perreux-sur-Marne ins Leben gerufen hat.

Pascal Amoyel gastiert mit Solokonzerten in den größten Konzertsälen Europas – in der Berliner Philharmonie, der Cité de la Musique, der Pariser Salle Pleyel, in Brüssel, Amsterdam... – sowie in den USA, in Kanada, Russland, China und Japan, und konzertiert als Solist zusammen mit dem Orchestre de Paris (Aufnahme einer DVD), dem Orchestre National de Lille, dem Orchestre National de Montpellier, dem Sinfonieorchester des Bulgarischen nationalen Rundfunks, dem Moskauer Sinfonieorchester, dem Philharmonischen Orchester von Wuhan...

Er wurde mit dem *Premier Grand Prix International „Arts-Deux Magots“* ausgezeichnet, der „einen Musiker von ausgesprochener Offenheit und Hochherzigkeit“ ehrt. Pascal Amoyel ist Träger des französischen Ordens der Künste und der Literatur.

www.pascal-amoyel.com

Également disponible / Also available / 好評発売中



LDV11

ALKAN アルカン

Œuvres pour piano ピアノ作品集

Nocturne en Si majeur, op.22

夜想曲口長調 作品22

Barcarolle op.65 n°6

舟歌 作品65-6

Chanson de la folle au bord de la mer, op.31 n°8

海辺の狂女の歌 作品31-8

Grande Sonate « Les 4 Âges », op.33

大ピアノ・ソナタ「四つの時代」作品33

Esquisses op.63 (1er Livre)

スケッチ第1巻 作品63より



LDV107.8

LISZT リスト

Harmonies Poétiques et Religieuses

詩的で宗教的な調べ

Rêves d'amour / Ballade n°2 / Romances S169 & S527

愛の夢 / バラード第2番 / ロマンズS169 & S527



© La Prima Volta 2015 & © La Dolce Volta 2016

Enregistrement : 27-30 avril 2015, Paris
(Paroisse protestante luthérienne « Bon-Secours »)

Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : Jean-Marc Laisné
Piano Steinway D-357 (Régie Pianos) préparé par François-Xavier Soulard

Textes : Jean-Charles Hoffelé
Traduction et relecture :
Charles Johnston (GB) – Kumiko Nishi (JP) – Carolin Krüger (D)

Couverture : © Stéphane Gaudion
Crédits photos : © Bernard Martinez

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV25

