



MAURIZIO POLLINI
CHOPIN

Nocturnes op. 55 | Mazurkas op. 56 | Berceuse op. 57 | Sonata op. 58





MAURIZIO POLLINI
CHOPIN

Nocturnes op. 55 | Mazurkas op. 56 | Berceuse op. 57 | Sonata op. 58



FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

2 Nocturnes op. 55 (1843)

① No. 1 in F minor. Andante 4:38
f-Moll · in fa minore

② No. 2 in E flat major. Lento sostenuto 4:43
Es-Dur · in mi bemolle maggiore

3 Mazurkas op. 56 (1843)

③ No. 1 in B major. Allegro non tanto 4:31
H-Dur · in si maggiore

④ No. 2 in C major. Vivace 1:40
C-Dur · in do maggiore

⑤ No. 3 in C minor. Moderato 5:41
c-Moll · in do minore

⑥ **Berceuse in D flat major op. 57 (1843/44)** 4:29
Des-Dur · in re bemolle maggiore
Andante

Piano Sonata in B minor op. 58 (1844)

h-Moll · in si minore

⑦ 1. Allegro maestoso 12:25

⑧ 2. Scherzo. Molto vivace 2:31

⑨ 3. Largo 7:40

⑩ 4. Finale. Presto non tanto 5:14

MAURIZIO POLLINI *piano*

“... AN ALMOST ENDLESS MELODY ...”

CHOPIN'S OPP. 55-58

The works recorded here were all composed between 1843 and 1844 and published soon afterwards. For Maurizio Pollini, performing works that are chronologically closely related, in the order in which they were published, is a way of embracing the criterion of variety that guided Chopin himself when he was programming his concerts, as well as a means of highlighting the individual character of each work in its context. “Listening to all the Ballades or all the Scherzos in a row doesn’t take into account the fact that they were composed at different times, without being directly linked.” Here then, for example, the wonderful sonorities of the Berceuse also enable us to hear the colours of the works around it in a particularly evocative light.

The piano nocturne’s traditional formal scheme is reinvented in different ways in the two Nocturnes op. 55. In the first, in F minor, the emphasis is on the melancholy opening theme; eventually, however, after the dramatic agitation of the central section, there is just a four-bar return to the main theme before the coda transforms the sadness of the first part into aerial arabesques and the work comes to an end in F major. In the extraordinary poetic intensity

of the second nocturne, in E flat major, there is no trace left of traditional tripartite form, and any sense of clear articulation seems to disappear in its never-ending stream of invention, although the impassioned nature of the writing returns. The flow of the melodic line is often complemented by the emergence of other melodies in the accompaniment, creating a kind of dialogue: this type of contrapuntal relief is something this nocturne has in common with several other works of Chopin’s full maturity. As Pollini observes, “This is one of his most extraordinary nocturnes. Two contrasting characters coexist in miraculous fashion, one sorrowful, one brimming with life: despite being so far removed from each other, these two aspects are fused together in a marvellous, magical way.”

Chopin’s connection to his roots and the folk traditions of his homeland is directly reflected in his mazurkas. He transforms the genre by adding an inner dimension to create works of amazing variety and intense lyricism. The first of the three that make up Op. 56 has a rondo structure (ABABA), the return of the lyrical opening section in mazurka tempo alternating with the two intermediate episodes in a lighter

waltz time. The opening of the central piece has a rustic feel, thanks to the drone-like repetition (for 28 bars) of the C–G fifth in the bass which returns at the end after a second idea and a brief two-part canon that combines rigorous contrapuntal procedure with the flavour of folk music. Crowning the set, the mazurka in C minor is the longest and most complex of the three – Pollini considers it to be “one of the most elaborate and well-developed of the mazurkas, and formally very interesting”.

We know little about the creative ups and downs via which the Berceuse in D flat major op. 57 reached its enigmatic perfection. Composed between 1843 and 1844, and published in 1845, it was offered to Schlesinger in December 1844 under the title Variantes – on publication it became Berceuse, a reference to the gently rocking pace of the ostinato above which the “variations” on the initial melody unfold. There is complete harmonic immobility almost throughout, just a succession of tonic and dominant chords. Above this very gentle, hypnotic fixed pattern (the ostinato is always played *piano* or *pianissimo*) a series of fourteen “variations” develop from the four-bar “theme”, each one also four bars long; these are followed by a coda in which the theme reappears, then melts away. The opening melody here undergoes constant evolution: first it splits in two, as if to generate a second melody in counterpoint, remaining recognizable,

and then it transforms into arabesques, each seeming to spring from the one before, like a free improvisation, without giving any hint of its rigorous development. There is striking originality behind the sound creation here, the upper lines silhouetted with a magical transparency above the mesmerizing harmonic stillness.

The Sonata in B minor op. 58, composed in the summer of 1844, is a work of great tonal variety, featuring a wealth of invention and moments of expansive, luminous *cantabile* writing. From the opening movement onwards, that particular luminosity of timbre is part of what makes this, Chopin’s final sonata, so very special. Despite its date, Op. 58 shares the characteristics of his other late piano works only to a certain extent, and even then in toned-down fashion. The first theme of the Allegro maestoso, notable for its restless, jagged mobility, is linked to the second via a dense transition of significant new material. The expansive, lyrical second theme then gives way to a stream of ideas that continues uninterrupted to the end of the exposition – “an almost endless melody unfolding in one great lyrical, continuous breath,” notes Pollini. The first part of the development signals a return to dramatic tensions, which then flow into a highly inventive digression on lyrical elements of the second thematic group. From here we move straight into the recapitulation, via a brief section that recalls in fragmentary fashion a few of the elements of the

first part of the exposition: there is a complete, literal recapitulation of the second subject only. The decision not to return to the first theme here is an example of Chopin’s ability to reimagine conventional formal schemes with great originality, giving the lie to the prejudices of those who, from Liszt onwards, believed that larger-scale forms such as the sonata were less congenial to him. In fact, close analysis reveals that he had an incredible capacity for organizing his ever-evolving ideas in a coherent development. Pollini feels it is important to underline that in his sonatas, too, Chopin achieved perfection. And performing the exposition repeat enables a better understanding of the form.

The middle two movements are formally less complex. The brief Scherzo in E flat major (with a central section in B, whose melody has the air of a folk tune) is characterized by writing of gossamer lightness and by a spellbinding quality of sound. The Largo has the character of a nocturne: after a few bars of solemn introduction, there is a vocal quality to its restive, *cantabile* writing and the melodic purity of the initial motif (which harks back to the second subject of the Allegro maestoso), in a soundscape of exceptional refinement. The central section too is characterized by a particularly enchanting quality of sound which, together with that of the Scherzo, helps make this sonata such a unique work. A complete change of mood heralds the

agitation and intense impetuosity of the rondo-form Finale, in which each return of the theme is marked by an accompaniment of increased rhythmical density, with an energy that requires tremendous virtuosity.

PAOLO PETAZZI

Translation: Susannah Howe

»... EINE ART UNENDLICHE MELODIE ...«

CHOPINS OP. 55–58

Alle Stücke auf diesem Album wurden in den Jahren 1843 und 1844 komponiert und wenig später auch veröffentlicht: Indem er Werke aus derselben Schaffensperiode und in der Reihenfolge ihrer Publikation nebeneinanderstellt, folgt Maurizio Pollini dem Vorbild Chopins, der mit seinen eigenen Konzertprogrammen stets auf Abwechslung und Vielfalt zielte. Gleichzeitig erlaubt diese Art der Zusammenstellung, den Charakter des jeweiligen Werks aus dem Kontext seiner Entstehungszeit heraus zu begreifen. »Hört man die Balladen oder Scherzi alle hintereinander weg, dann verliert man darüber leicht aus dem Blick, dass sie in verschiedenen Phasen von Chopins Karriere entstanden sind und keinerlei direkte Beziehung zueinander haben.« Zudem gewinnen neben der faszinierenden Klangwelt der Berceuse auch die Klangfarben der anderen Werke aus dieser Zeit an Strahlkraft.

Die beiden Nocturnes op. 55 präsentieren zwei unterschiedliche Varianten des traditionellen Formschemas. Nr. 1 in f-Moll scheint sich zunächst kaum von der schwermütigen ersten Idee lösen zu wollen, doch nach dem dramatischen Aufruhr des Mittelteils werden nur ganze vier Töne aus dem Anfangsteil wieder aufgegriffen, bevor die Coda die bedrückte Stimmung des Beginns in luftige

Arabesken auflöst und das Stück in F-Dur enden lässt. Im folgenden, hochexpressiven und poetischen Es-Dur-Nocturne erinnert nichts mehr an die traditionelle Dreiteiligkeit. Jede klare Gliederung scheint sich im Fluss der musikalischen Ideen aufzulösen, auch wenn das leidenschaftlichste Motiv mehrfach anklingt. Das Aufblühen der Melodie wird immer wieder durch sangliche Mittelstimmen unterstützt und beantwortet, und diese kontrapunktische Haltung teilt dieses Nocturne mit anderen Werken aus Chopins letzten Jahren. Für Maurizio Pollini ist es »eines der ungewöhnlichsten Nocturnes überhaupt. Es hat zwei sehr unterschiedliche Seiten, eine klagende und eine lebensbejahende. Diese beiden grundverschiedenen Charaktere verschmelzen hier auf wundersame und geradezu magische Weise miteinander.«

Wie sehr Chopin in den nationalen Überlieferungen und Traditionen seiner Heimat verwurzelt war, zeigt sich in den Mazurken, die ganz und gar getragen sind von diesem Tonfall und sich als überaus abwechslungsreiche und poetische Werke erweisen. Die erste der drei Mazurken op. 56 ist als Rondo (ABABA) angelegt: Zwischen die Wiederholungen des stimmungsvollen Anfangsteils im Mazurka-Rhythmus schieben sich zwei

Zwischenteile (Couplets) im beschwingten Walzerduktus. In der zweiten Mazurka bekommt der Anfang einen volkstümlichen Anstrich durch die über 28 Takte hinweg ständig wiederholte Quinte C–G im Bass, was an die Bordunklänge eines Dudelsacks erinnert und am Ende noch einmal aufgegriffen wird. Im Mittelteil erklingt zunächst ein neues Thema, bevor ein kurzer, aber streng durchgeführter zweistimmiger Kanon beweist, wie gut sich gelehrte Kontrapunktik mit volkstümlicher Melodik kombinieren lässt. Seinen Höhepunkt erreicht das Opus ohne Frage mit der dritten Mazurka in c-Moll, der längsten und vielschichtigsten der Sammlung und nach Pollinis Meinung »eine der komplexesten und am besten durchgearbeiteten Mazurken, mit einem sehr interessanten formalen Aufbau«.

Über die Entstehung der Berceuse in Des-Dur op. 57, eines Werks von rätselhafter Perfektion, ist nur sehr wenig bekannt. Chopin komponierte das Stück 1843/44 und bot es seinem Verleger Schlesinger im Dezember 1844 unter dem französischen Titel »Variantes« an. Für die Druckausgabe von 1845 wurde der Titel in Berceuse geändert, wohl im Hinblick auf die wiegende Bewegung jenes Ostinatos, über dem sich die »Varianten« der Anfangsmelodie entwickeln. Das Stück verharret mit seinem beständigen Wechsel zwischen Tonika und Dominante fast die ganze Zeit in absoluter harmonischer Starre. Über der hypnotischen und einschmeichelnden Beharrlichkeit

dieses Ostinatos (das immer nur *piano* oder *pianissimo* gespielt werden darf) folgt auf das viertaktige »Thema« eine Folge von 14 ebenfalls viertaktigen »Varianten«. Den Abschluss bildet eine Coda, in der die Anfangsmelodie noch einmal aufgegriffen und zur Auflösung gebracht wird. Im Verlaufe des Stücks kann man mitverfolgen, wie diese letzte Melodie entsteht: Zunächst spaltet sich eine zweite Melodie von der Anfangsidee ab und fungiert quasi als deren Kontrapunkt; das ursprüngliche Motiv bleibt aber nach wie vor erkennbar. Anschließend wird es immer üppiger ausgeziert, was wie eine freie Improvisation anmutet und nichts von der Strenge der thematischen Arbeit ahnen lässt. Wie sich die magische, zauberhafte Transparenz der melodischen Linien vom hypnotischen Beharren der Harmonik abhebt, zeugt von großer Klangfantasie und Originalität.

Die h-Moll-Sonate op. 58, entstanden im Sommer 1844, setzt zu Anfang viele verschiedene und sehr einfallsreiche Akzente, zu denen auch Momente von weit ausgreifender, hell leuchtender Sanglichkeit gehören. Vom ersten Takt an trägt diese Helligkeit des Klavierklangs dazu bei, den letzten Beitrag Chopins zur Gattung der Sonate in ein ganz besonderes Licht zu tauchen. Die charakteristischen Züge seines Spätstils lassen sich hier nur teilweise und in Andeutungen erkennen. Im Allegro maestoso ist das erste Thema von nervöser, geradezu fahrigem Unrast; die folgende Überleitung führt neues und gewichtiges Material ein.

Das zweite Thema löst danach mit seinem lyrischen Überschwang ein wahres Feuerwerk musikalischer Ideen aus, die bis zum Ende der Exposition ohne Unterbrechung weitersprudeln. »Hier entwickelt sich eine Art unendliche Melodie, deren lyrischer Atem einen großen, durchgehenden Bogen spannt«, bemerkt Maurizio Pollini dazu. Der erste Teil der Durchführung arbeitet danach wieder mit dramatischen Spannungen, die abgelöst werden von einem fantasievollen Exkurs über einige lyrische Elemente aus der zweiten Themengruppe. Von hier geht es weiter in die Reprise, die zunächst nur einige Bruchstücke aus dem ersten Teil der Exposition aufgreift: Die eigentliche, dann aber wörtliche und vollständige Reprise beginnt erst mit dem zweiten Thema. Diese Aussparung des ersten Themas zeigt einmal mehr, wie einfallsreich Chopin mit tradierten Formmodellen umzugehen wusste, und widerlegt zugleich das alte, seit Liszt bestehende Vorurteil, große Formen wie die Sonate hätten Chopin nicht gelegen. Dabei zeigt die Analyse gerade hier, wie meisterhaft er es verstand, aus den sich beständig erneuernden Ideen ein großes Ganzes zu formen. Pollini betont dabei stets, dass Chopin auch in seinen Sonaten zu höchster Perfektion gelangte. Und für das Verständnis von Chopins Formkonzept sei die Wiederholung der Exposition einfach unverzichtbar.

Die Form der beiden Mittelsätze ist weniger komplex. Das knappe Es-Dur-Scherzo atmet luftige Leichtigkeit und bezaubert mit geradezu magischen

Klangwirkungen; die Melodie seines kurzen Mittelteils in H-Dur schlägt einen volkstümlicheren Ton an. Das Largo wirkt wie ein Nocturne: Nach einer kurzen, feierlichen Einleitung fasziniert der vokale Zugriff im bangen Singen der wunderbar schlichten Melodie, in der leise das zweite Thema des Allegro maestoso anklingt und die in Klänge von einmaliger Raffinesse getaucht wird. Genau wie das Scherzo entfaltet auch der Mittelteil dieses langsamen Satzes einen ganz besonderen Klangzauber, der die Sonate op. 58 zu etwas absolut Einmaligem macht. Das Finale eröffnet mit seiner rastlosen Aufregung und dem mitreißenden und dennoch kontrollierten Elan noch einmal ganz neue Horizonte. Jede Wiederholung des Themas in diesem Rondosatz ist geprägt von zunehmender rhythmischer Verdichtung in der Begleitung und von einer Energie, die höchste Virtuosität erfordert.

PAOLO PETAZZI

Übersetzung: Verena Sierig

“... QUASI UNA MELODIA INFINITA ...”

LE OPP. 55–58 DI CHOPIN

I pezzi qui registrati furono composti tra il 1843 e il 1844 e pubblicati poco dopo: interpretare opere cronologicamente vicine nell'ordine di pubblicazione significa per Maurizio Pollini avvicinarsi al criterio di varietà cui si atteneva lo stesso Chopin nei programmi dei propri concerti, e consente di individuare i caratteri di ogni lavoro nel suo contesto. «Ascoltare le Ballate o gli Scherzi di seguito non tiene conto del fatto che sono stati composti in momenti diversi, senza legami diretti.» Così ad esempio accanto allo straordinario fascino timbrico della Berceuse appaiono in una luce particolarmente suggestiva i colori sonori delle opere vicine.

Lo schema formale tradizionale del notturno pianistico è reinventato in modi differenti nei due Notturmi op. 55. Il primo, in fa minore, insiste sulla dolente idea iniziale; ma alla fine, dopo la drammatica concitazione della sezione centrale, la riprende solo per quattro battute, passando direttamente alla coda conclusiva, che sembra dissolvere in aerei arabeschi il mesto clima della prima parte, e si conclude in fa maggiore. Nella straordinaria intensità poetica del seguente Notturmo in mi bemolle maggiore non c'è più traccia della tripartizione tradizionale, e nella continuità

dell'invenzione sembra superata ogni netta articolazione, sebbene ritorni l'idea di carattere più appassionato. Il fiorire della linea melodica è spesso affiancato dal profilarsi nelle parti interne di altre linee di canto, quasi in dialogo: il rilievo del contrappunto accomuna questo notturno ad altre pagine della avanzata maturità. Osserva Maurizio Pollini: «È uno dei notturni più straordinari. Due caratteri contrapposti coesistono miracolosamente, uno lamentoso e uno di attaccamento alla vita: questi due aspetti così lontani l'uno dall'altro si fondono in modo meraviglioso e magico.»

Il legame di Chopin con le radici nazionali e le tradizioni popolari si riflette direttamente nelle mazurche, che le ripensano in una dimensione interiore, in pagine di straordinaria varietà e intensità poetica. Delle tre Mazurche riunite nell'op. 56, la prima ha una struttura a rondò (ABABA), dove il ritorno della poetica sezione iniziale in tempo di mazurca si alterna con i due episodi intermedi (couplet) dal lieve andamento di valzer. Nella seconda mazurca ha un piglio popolare l'inizio con la costante ripetizione (per 28 battute) della quinta do-sol al basso, che fa pensare al bordone della cornamusa, e che

ritorna alla fine, dopo una nuova idea e dopo un breve, rigoroso canone a due voci, dove un procedimento contrappuntistico dotto si lega ad una idea di sapore popolare. Culmine della raccolta è la terza mazurka, in do minore, la più lunga e complessa, per Maurizio Pollini “una delle più sviluppate ed elaborate, formalmente molto interessante”.

Sappiamo poco delle vicende creative attraverso le quali la Berceuse in re bemolle maggiore op. 57 raggiunse la sua enigmatica perfezione. Composta tra il 1843 e il 1844, pubblicata nel 1845, era stata offerta a Schlesinger nel dicembre 1844 con il titolo Varianti, che divenne Berceuse, con riferimento al cullante andamento dell’ostinato su cui fioriscono le “varianti” della melodia iniziale. Quasi tutto il pezzo è bloccato su una assoluta immobilità armonica, sulla successione di armonie di tonica e dominante. Sulla ipnotica e dolcissima fissità di questo ostinato (da eseguire sempre piano o pianissimo) fiorisce dalle quattro battute del “tema” una serie di 14 “varianti” di quattro battute ciascuna, seguite da una coda conclusiva in cui riappare e si dissolve la melodia iniziale. Si assiste al costante divenire della melodia di partenza, che dapprima si sdoppia, quasi generando una seconda melodia in contrappunto, e rimane riconoscibile, per dar vita poi ad arabeschi che sembrano fiorire l’uno dall’altro come in una libera improvvisazione e non lasciano percepire il rigore

dell’elaborazione. Di sconvolgente originalità è l’invenzione del suono, la magica, incantata trasparenza delle linee che si stagliano lievi sulla ipnotica immobilità armonica.

La Sonata in si minore op. 58, composta nell’estate 1844, si apre ad una grande varietà di accenti con straordinaria ricchezza fantastica, anche con momenti di spaziosa, luminosa cantabilità. Fin dal primo tempo, la natura di questa luminosità del timbro pianistico contribuisce in parte a collocare in una luce particolare questo ultimo ritorno di Chopin alla sonata: un ritorno che condivide solo in una certa misura e in modo più sfumato alcuni caratteri dell’ultimo pianismo chopiniano. Nell’Allegro maestoso il primo tema appare segnato da una inquieta, frastagliata mobilità, e si collega al secondo attraverso una transizione densa di nuovo, significativo materiale. L’ampio respiro lirico del secondo tema dà luogo ad una fioritura di idee che con fluire ininterrotto si estende fino alla fine dell’esposizione. “Si profila quasi una melodia infinita con un grande respiro lirico, continuo”, osserva Maurizio Pollini. La prima parte dello sviluppo segna un ritorno a drammatiche tensioni, che poi sfociano in un fantasioso divagare su elementi lirici del secondo gruppo tematico. Da qui ci si collega alla ripresa, attraverso una breve pagina che richiama frammentariamente solo alcuni elementi della prima parte dell’esposizione: la ripresa letterale e integrale comincia solo dal

secondo tema. L’omissione del primo tema è un esempio di come Chopin sappia ripensare originalmente gli schemi formali classici, smettendo i vecchi pregiudizi di coloro che, a partire da Liszt, ritennero meno congeniali a Chopin le forme di ampio respiro come la sonata, dove invece l’analisi può rivelare la straordinaria capacità di organizzare in un coerente svolgimento il continuo rinnovarsi delle idee. Per Pollini è importante sottolineare che anche nelle sonate Chopin ha raggiunto la perfezione. Ed eseguire il ritornello dell’esposizione aiuta a comprendere meglio la forma.

I due movimenti centrali presentano caratteri formali meno complessi. Il breve Scherzo in mi bemolle maggiore (con una sezione centrale in si maggiore la cui melodia ha un sapore popolare) è caratterizzato da una scrittura di aerea leggerezza, da una magica qualità del suono. Il Largo evoca un poco il carattere di un notturno: si nota, dopo poche battute di solenne introduzione, un piglio quasi vocale nella trepida cantabilità, nella miracolosa purezza melodica del disegno iniziale (legato da qualche affinità al secondo tema dell’Allegro maestoso), in un clima sonoro di singolare raffinatezza. Un particolare incanto sonoro caratterizza anche la sezione centrale. La natura di questo incanto, come la magia timbrica dello Scherzo, appartiene ai caratteri che consentono di collocare la Sonata op. 58 in una luce del tutto particolare. Nuovi orizzonti schiudono

l’inquieta concitazione, lo slancio intenso e controllato del Finale in forma di rondò, dove ogni ritorno del tema è caratterizzato da un accompagnamento di crescente densità ritmica, con una energia che richiede un grande virtuosismo.

PAOLO PETAZZI

Recording: Munich, Herkulessaal, 3 & 5/2018

Executive Producer: Ute Fesquet

Producer: Christopher Alder

Recording Engineer (Tonmeister): Klaus Hiemann

Assistant Engineer: Oliver Rogalla von Heyden

Piano Technician: Angelo Fabbrini

Production Coordinator: Malene Hill

Product Management: Matthias Koch

Project Coordination: Corinna Höhn



Recorded and mastered by Emil Berliner Studios

© 2019 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

© 2019 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Eva Reisinger | **texthouse**

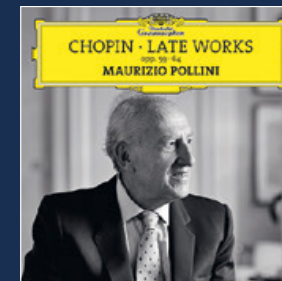
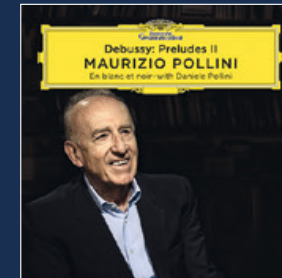
Cover Photo © Cosimo Filippini

Artist Photos © Cosimo Filippini

Chopin Portrait © akg-images

Design: Julia Becker

www.deutschegrammophon.com



Backstage for blogs, activities and free music

my.deutschegrammophon.com

myDG