



Frédéric Chopin

1810-1849

François-Frédéric Guy

Piano de concert Pleyel 1905, Collection Balleron

Secret Garden



TT': 54'32

1	Nocturne en Si bémol mineur / <i>B flat minor</i> / b-Moll op. 9 n°1	5'34
2	Nocturne en Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> / Es-Dur op. 9 n°2	4'05
3	Étude en Ut majeur / <i>C major</i> / C-Dur op. 10 n°1	1'55
4	Étude en Ut mineur / <i>C minor</i> / c-Moll op. 10 n°12 « révolutionnaire »	2'40
5	Ballade n°1 en Sol mineur / <i>G minor</i> / g-Moll op. 23	9'06
6	Nocturne en Ut dièse mineur / <i>C sharp minor</i> / cis-Moll op. 27 n°1	5'15
7	Ballade n°2 en Fa majeur / <i>F major</i> / F-Dur op. 38	6'54
8	Nocturne en Ut mineur / <i>C minor</i> / c-Moll op. 48 n°1	6'29
9	Fantaisie en Fa mineur / <i>F minor</i> / f-Moll op. 49	12'36

Éditions

Nocturnes / Études / Ballades : Wiener Urtext

Fantaisie : Paderewski



TT': 57'45

Sonate n°3 en Si mineur / *B minor* / h-Moll op. 58

26'21

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | Allegro maestoso | 9'20 |
| 2 | Scherzo: Molto vivace | 2'47 |
| 3 | Largo | 8'46 |
| 4 | Finale: Presto non tanto | 5'28 |

5 Polonaise-Fantaisie op. 61

12'14

6 Nocturne en Mi majeur / *E major* / E-Dur op. 62 n°2

5'38

7 Valse en Fa mineur / *F minor* / F-Moll op. 70 n°2 *

1'50

8 Valse en Ré bémol majeur /
D flat major / Des-Dur op. 70 n°3 posthume

2'43

9 Nocturne en Ut dièse mineur /
C sharp minor / cis-Moll op. posthume

3'54

10 Fantaisie-impromptu en Ut dièse mineur /
C sharp minor / cis-Moll op. 66 posthume

5'05

Éditions

Manuscrits

Sonate : Édition Salabert (commentaires d'Alfred Cortot)

Polonaise-Fantaisie / Fantaisie-impromptu

* version d'après les manuscrits

Pour la première fois au disque,
François-Frédéric Guy aborde
l'univers de Chopin.
Entrouvrons avec lui, la porte
de ce « Jardin secret »
aussi désiré qu'inattendu...

Faut-il voir dans ce disque, l'expression d'un amour perdu, d'un amour « interdit » ?

Il y a probablement de cela. Cet univers musical fut maintes fois repoussé au disque et le passage à l'acte pourrait tenir de l'auto-psychanalyse... Lorsque j'étais enfant, j'entendais mon père, pianiste amateur éclairé, jouer quotidiennement la musique de Chopin. Je garde encore ses partitions colorées de forêts de doigtés... Je découvris cette musique au piano avec mon premier professeur, Lucienne Bloch qui avait étudié auprès de Michelangeli. Elle possédait une connaissance particulière du style de Chopin, l'art d'exprimer un chant inspiré par le bel canto, de révéler les « petites notes » sans oublier le rubato qui ne peut être formaté ou maniéré : ces fameuses feuilles de l'arbre qui frissonnent sous le vent sans que jamais le tronc ne bouge, selon le mot de Liszt.

Durant ces années d'apprentissage, j'ai très vite entendu la remarque suivante, quand je jouais Chopin : « Ce n'est pas ça ! ». Cela m'a plutôt incité à refermer les partitions même si quelques-unes sont toujours demeurées à mon répertoire comme la *Polonaise-Fantaisie* dont le titre, à la manière d'un oxymore, suggère des contradictions qui me fascinent.

À l'âge de onze ans, je fis la connaissance de Dominique Merlet qui devint, par la suite, mon professeur au Conservatoire de Paris. Lors de notre première rencontre, je lui jouai la *Sonate n°3* de Chopin. Il reprocha à mon professeur de m'avoir fait travailler cette œuvre trop difficile pour moi et physiquement dangereuse. Ce n'était pas faux. Malgré tout, j'ai vite compris que son exigence extrême, notamment sur l'art de mettre la pédale telle que Chopin l'indique, n'allait pas tarder à me décourager ! Je ne le remercierai jamais assez de ces fulgurances pédagogiques que je n'ai comprises que bien plus tard.

Il y a dans ces quelques anecdotes matière à nourrir un « Jardin secret » composé de toutes ces pièces que j'ai toujours voulu enregistrer sans oser le faire... Quelques mois de confinement ont, de fait, accéléré la réalisation du projet. Cet album m'apparaît, en vérité, comme le plus « audacieux » de ma discographie. J'ai pris tous les risques et avec quel plaisir ! Qui plus est, enregistrer dans l'acoustique de la grande salle de l'Arsenal à Metz offre des possibilités remarquables d'atmosphères, jusqu'à la restitution d'une forme d'intimité sonore qui correspond parfaitement à cette musique.

Dans votre panthéon musical, quelle place accordez-vous à l'œuvre de Chopin ?

Chopin est peut-être le plus grand compositeur de tous les temps, avec Wagner. L'un et l'autre ont « fomenté » deux révolutions musicales qui se sont nourries de leurs névroses respectives ! Le premier a écrit presque exclusivement pour le piano et le second essentiellement des opéras, chacun renouvelant totalement son domaine de prédilection.

Chopin invente un langage nouveau, une manière d'exprimer le sentiment musical, dans des formes nouvelles comme le nocturne et la ballade, se consacrant plus souvent aux formes assez brèves et employant, de manière détournée, les folklores alors que sa musique n'est « que » pure. La plus pure qui soit aux côtés de celle de Mozart. Elle fait donc peur car la moindre scorie l'atteint.

La quête de la perfection serait-elle de ce monde ?

Disons que l'un des paradoxes de l'œuvre de Chopin est qu'il ait été écrit avec une extrême précision, alors qu'il appartient à la période qui révèle au grand jour les sentiments humains. Le « je » employé par les romantiques – en lieu et place du « nous » et du « vous » de l'époque classique – est bien différent du « je » beethovénien. Le musicien viennois porte, tel un dieu prométhéen forgeant la matière, le classicisme vers le romantisme. Chopin apparaît, à l'inverse, comme un « romantique-classique ». La rigueur de son écriture – la rigueur ne s'opposant pas à l'expression de la fantaisie, mais aussi de la *Phantasie* allemande, c'est-à-dire à l'imaginaire – la clarté du contrepoint, l'annotation de la pédale d'une justesse inouïe, la manière de faire respirer l'instrument, tout cela au service du cantabile, est inédit dans l'histoire de la musique.

En somme, le piano au service de l'art de la vocalité...

C'est, en effet, la caractéristique essentielle de l'œuvre instrumental de Chopin, qui composa par ailleurs quelques superbes mélodies. En revanche, on ne parle jamais de la vocalité chez Beethoven quand bien même la *Missa solemnis*, *Fidelio*, etc... Chopin est un inventeur jusque dans l'utilisation en continue de la pédale sur plusieurs mesures : il veut faire entendre le son le plus long possible et nimbé d'une brume qui ajoute un mystère à une phrase que l'on croyait classique, comme Beethoven l'avait réalisé dans la *Sonate « Waldstein »*.

Comment exprimer cette vocalité et avec quel instrument ?

J'ai découvert les Pianos Balleron et Sylvie Fouanon, qui m'a permis de jouer sur le Pleyel 1905 de 2,86 mètres dont elle venait d'achever la restauration. Un temps d'adaptation m'a été nécessaire, ce type de Pleyel ne possédant pas le double échappement.*

* Le double échappement d'un piano est un système de répétition. Grâce à un ressort et à un levier amovible, il permet à la touche de répéter indéfiniment. Cette invention géniale de Sébastien Érard date de 1821. Elle fut améliorée en 1833 par un brevet de Pierre Érard, neveu de Sébastien Érard. Ce système de répétition rapide est aujourd'hui présent sur tous les pianos à queue. En revanche, il est inapplicable sur la mécanique verticale des pianos droits (extrait du lexique sur le piano des Pianos Balleron – www.pianos.fr).

Il faut « entrer » dans le toucher de l'instrument. L'attaque est immédiate, faisant jaillir un son unique et typé, rappelant parfois celui des premiers Bösendorfer. Les touches du clavier remontent tellement vite que le jeu se produit sans effort musculaire, dans les tempi les plus rapides. Dans le Finale de la *Sonate en Si mineur*, par exemple, on peut jouer *Presto* comme indiqué et les sextolets si délicats se déroulent (presque) sans difficulté. Certes, il n'y a pas beaucoup de réserve de puissance dans l'aigu et il ne faut donc pas forcer. Les graves sont magnifiquement définis, d'une richesse et d'une profondeur extraordinaires. Enfin la fameuse pédale indiquée par Chopin notamment dans ses nocturnes – elle permet à la basse de respirer avant la mesure suivante tout en maintenant un legato impeccable à la ligne de chant –, trouve son expression idéale sur le Pleyel. L'exemple caractéristique en est la première partie du grand *Nocturne en Do mineur opus 48 n°1*.

J'ai donc trouvé un piano qui restitue la clarté et la fluidité de la musique de Chopin. Sur nos instruments actuels, ces qualités si précieuses se métamorphosent bien souvent en une certaine superficialité. Aussi remarquables soient-ils, ils produisent des aigus parfois trop clinquants, des basses pas assez définies dans les tempi véloce et un volume sonore déséquilibré.

En ce cas, pourquoi ne pas avoir choisi un piano antérieur, des années 1840, par exemple ?

Une longue pratique, voire une spécialisation est nécessaire pour ce type d'instrument. Ce n'était pas ma démarche. Et finalement j'ai le sentiment que Pleyel a progressé depuis l'époque de Chopin.

Curieusement je dirais que ce modèle de 1905 est l'aboutissement ultime des recherches de Pleyel. La facture instrumentale atteint une qualité exceptionnelle, que probablement les pianos proposés à Chopin ne possédaient pas tout à fait... Le progrès dans le respect.

Avez-vous repensé votre propre interprétation de l'œuvre de Chopin ?

En effet. J'ai retrouvé tout d'abord, dans l'atmosphère d'un tel atelier de restauration et en observant le travail de Sylvie Fouanon, Maître d'Art et membre des Grands Ateliers de France, cette démarche qui est à la frontière entre l'artisanat et l'art. Encore une référence wagnérienne ! Hans Sachs, le cordonnier des *Meistersinger* n'est-il pas aussi le grand poète de son époque ? Cela oblige l'interprète.

Sur ce Pleyel, j'ai travaillé des heures durant. Il projette le son avec une netteté aussi forte et directe que celle des timbales des orchestres « baroques » si je puis oser cette comparaison. De fait, j'ai le sentiment d'avoir restitué une certaine part de « vérité », celle d'une époque révolue sans apparaître totalement anachronique avec notre temps. Enfin, bénéficier lors des sessions d'enregistrement, de la présence permanente de Marion Lainé – que je remercie très chaleureusement – pour sa préparation de ce joyau avec amour et qui s'est occupée de maintenir l'instrument au maximum de ses possibilités presque en continu fut précieux. En effet, la mécanique d'un tel instrument nécessite des réglages spécifiques et constants et de la part de la technicienne, une connaissance musicale extrêmement pointue du style de Chopin. Encore une fois l'art rejoint et se confond avec l'artisanat.

Quelle édition avez-vous choisie ?

J'utilise plusieurs éditions. Pour ce qui concerne la musique de Chopin, il n'y a pas une seule vérité. Entre les éditeurs qui prennent des libertés jusqu'à travestir l'œuvre, et Chopin qui modifiait ses partitions d'une version à l'autre, il faut étudier toutes les sources de valeur. Dans le manuscrit de la *Sonate en Si mineur*, il manque nombre de liaisons et certaines altérations sont peu claires. Musicologues et interprètes dissertent depuis des années sur des notes contestables lorsque Chopin, par exemple, écrit une modification sur la partition d'une de ses élèves.

J'utilise les éditions Wiener Urtext (*Nocturnes, Études, Ballades*), l'édition Salabert annotée par Cortot dont les indications poétiques sont précieuses et toujours inspirantes, ainsi que l'édition Paderewski (*Fantaisie, Polonaise-Fantaisie, Fantaisie-Impromptu*). Il revient donc à l'interprète de faire des choix, lesquels devront toujours être ceux... de Chopin !

Comment avez-vous imaginé l'ordre des pièces ?

Par l'ordre de publication et non de composition. Les grandes partitions (les deux *Ballades*, la *Sonate n°3* et la *Polonaise-Fantaisie*) sont comme ponctuées par les autres pièces, en quelque sorte des « bis », l'ensemble composant une mosaïque de l'œuvre. Je tiens aussi à la *Fantaisie-Impromptu* que jouait mon père et que Chopin n'aimait pas particulièrement. Probablement du fait que les emprunts littéraux au final de la célèbre *Sonate « Clair de lune »* et au *Concerto pour piano n°5* de Beethoven étaient beaucoup trop voyants à son goût. C'est d'ailleurs une œuvre curieuse dont la partie centrale semble presque inachevée. Je ne me prive pas de l'ornement tout comme dans les mouvements lents de certains concertos de Mozart, tant le thème est repris sans fioritures. Je ne pense pas que ce soit faire injure à Chopin. Bien au contraire !

Au sein de l'immense discographie de Chopin, avez-vous été marqué par des interprètes ?

J'ai été élevé à l'écoute de Samson François, Artur Rubinstein et Dinu Lipatti (dans la *Sonate n°3* qui était alors peu jouée, contrairement à la *Sonate* dite « *funèbre* »). Plus tard, j'ai énormément travaillé Chopin avec le regretté Fou Ts'ong qui avait été jusqu'à apprendre le polonais pour mieux comprendre l'idiome chopinien notamment dans les mazurkas !

Pour revenir à la *Sonate en Si mineur*, c'est dans cette partition que Chopin démontre à quel point il maîtrise à la perfection la grande forme. Le mouvement lent apparaît, en un certain sens, comme le plus vaste nocturne qu'il ait jamais composé.

Mon interprétation ne se revendique pas de telle ou telle tradition. Elle tente davantage une synthèse, entre la liberté que prenaient certains interprètes du passé et la sophistication voire la dimension rigoriste, presque, d'autres. Chez les uns, il peut manquer, parfois, une certaine flamme, chez d'autres, une certaine rigueur... Quant à la tradition polonaise... Chopin a, en quelque sorte, amené la Pologne en France où il a produit son œuvre majeur dans des salons parisiens ouverts sur toute l'Europe.

Vous qui jouez si régulièrement le répertoire contemporain, comment appréciez-vous l'influence de Chopin sur les compositeurs de notre temps ?

Pierre Boulez jouait des nocturnes et mazurkas de Chopin. Certaines de ses *Notations* lui auraient été inspirées par son écriture, le goût de l'aphorisme transparaissant chez les deux musiciens. Henri Dutilleux ne cachait pas son admiration pour le compositeur de la *Barcarolle*. Quant au dernier concerto pour piano de Tristan Murail, *L'Œil du cyclone*, que j'ai créé à Paris, il porte le sous-titre de « Fantaisie-Improptu » ! Assumer un tel héritage de la part de l'un des grands compositeurs d'aujourd'hui, est révélateur et s'apparente à un extraordinaire hommage.

François-Frédéric Guy has recorded nearly forty albums. Now, for the first time on disc, he explores the world of Chopin. Let us join him as he gives us a glimpse into this 'secret garden', as eagerly awaited as it is unexpected from him.

Should we see in this recording the expression of a lost love, a 'forbidden' love?

There's probably an element of that. I've repeatedly postponed the decision to tackle this musical universe in the recording studio, and finally taking the plunge might well be an act of auto-psychoanalysis . . . When I was a boy, I used to hear my father, a cultivated amateur pianist, play Chopin's music every day. I still have his scores, coloured with forests of fingerings. I discovered this music on the piano with my first teacher, Lucienne Bloch, who had studied with Michelangeli. She had a special knowledge of Chopin's style, the art of expressing a singing melody inspired by bel canto, of revealing the 'little notes', not forgetting the question of rubato, which cannot be stereotyped or mannered: Liszt famously compared it to the leaves of a tree which quiver in the wind without the trunk ever moving.

When I played Chopin during my prentice years, I soon heard the words: 'That's not it at all!' That rather encouraged me to set the scores aside, even though some of them have always remained in my repertoire, such as the *Polonaise-Fantaisie*, whose oxymoronic title suggests contradictions that fascinate me.

When I was eleven I met Dominique Merlet, who later became my teacher at the Paris Conservatoire. At our first meeting, I played him Chopin's Sonata no.3. He criticised my teacher for making me work on this piece, which he said was too difficult for me and physically dangerous. There was some truth in that. Nevertheless, I soon realised that his extremely rigorous standards, especially with respect to using the pedal as Chopin directs, were going to discourage me! I can never thank him enough for those brilliant pedagogical insights, which I only understood much later.

There's enough material in these few anecdotes to nourish a 'Secret Garden' consisting of all these pieces that I always wanted to record without daring to do so . . . In fact, a few months of lockdown accelerated the realisation of the project. To be honest, I would say this album seems to me to be the most 'audacious' in my discography. I took every possible risk, and how much I enjoyed it! What's more, recording in the acoustic of the large hall of L'Arsenal in Metz offers remarkable atmospheric possibilities: one can reproduce a kind of sonic intimacy that is perfectly suited to this music.

Where do you place Chopin's output in your musical pantheon?

Chopin is perhaps the greatest composer of all time, along with Wagner. Both men 'fomented' musical revolutions that were fed by their respective neuroses! Chopin wrote almost exclusively for the piano, Wagner essentially composed operas, and each of them completely renewed his favoured form.

Chopin invented a new language, a way of expressing musical feeling, in new forms such as the nocturne and the ballade, generally focusing on fairly brief forms and employing folklore, in a roundabout sort of way, yet his music is 'only' pure. The purest there is, next to Mozart's. That makes it frightening to play, because the slightest flaw damages it.

So his music shows that the quest for perfection does exist in this world?

Let's say that one of the paradoxes of Chopin's works is that they were written with extreme precision, even though they belong to the period that brings human emotions out into the open. The 'I' employed by the Romantics – instead of the 'we' and 'you' of the Classical period – is quite different from the Beethovenian 'I'. Like a Promethean god forging matter, Beethoven moves Classicism towards Romanticism. Chopin, by contrast, appears to be a 'Classical Romantic'. The rigour of his style (rigour not opposed to the expression of fantasy, nor of the German sense of *Phantasie*, that is, the imagination), the clarity of the counterpoint, the unprecedented accuracy of his pedal markings, the instrumental phrasing, all this in the service of the cantabile line, is something entirely new in the history of music.

In short, the piano at the service of the art of vocality...

Yes, that's the essential characteristic of Chopin's instrumental output – and incidentally, he also wrote some superb songs. On the other hand, no one ever talks about vocality in Beethoven, even though he wrote works like the *Missa solemnis*, *Fidelio* and others. Chopin is an inventor, even down to the continuous use of the pedal over several bars: he wants to sustain the sound as long as possible, shrouded in a haze that adds a mystery to a phrase which might otherwise appear Classical, as Beethoven had done in the 'Waldstein' Sonata.

How did you set out to express this vocality, and with which instrument?

I discovered the firm of Pianos Balleron and its director Sylvie Fouanon, who gave me the opportunity to play the 2.86-metre 1905 Pleyel she had just finished restoring. I needed time to adjust my playing technique, since this type of Pleyel doesn't have a double escapement action.*

* The double escapement on a piano is a system of repeat action. Thanks to a spring and a movable lever, it allows the key to repeat rapidly and indefinitely. This ingenious invention by Sébastien Érard dates from 1821. It was improved in 1833 by a patent taken out by Pierre Érard, Sébastien's nephew. The system is found on all grand pianos today. On the other hand, it cannot be applied to the vertical action of upright pianos (translated from the lexicon of the piano at Pianos Balleron – www.pianos.fr).

One needs to 'get into' the touch of the instrument. The attack is immediate, producing a distinctive, unique sound, sometimes reminiscent of the early Bösendorfer pianos. The keys rise so quickly that they can be played without muscular effort, in the fastest tempi. In the Finale of the B minor Sonata, for example, one can play Presto as marked, and the tricky sextolets flow (almost) without difficulty. To be sure, there isn't much power in reserve in the treble, so one shouldn't force it. The bass is splendidly defined, with extraordinary richness and depth. Finally, the pedal I mentioned earlier, which Chopin marks in his nocturnes especially – it allows the bass to breathe before the next bar while maintaining an impeccable legato in the melodic line – finds ideal expression on this Pleyel. The most characteristic example is the first section of the great Nocturne in C minor, op.48 no.1.

So I have now found a piano that reproduces the clarity and fluidity of Chopin's music. On today's instruments, those precious qualities are often transformed into a certain superficiality. Remarkable as these modern pianos are, they sometimes produce high notes that are too glitzy, a bass that isn't sufficiently well defined in fast tempi, and poor balance in terms of volume.

In that case, why didn't you choose an earlier piano, from the 1840s, for example?

Because you need long years of practice for that type of instrument, or even to specialise in it. That wasn't my way of doing things. And finally, I have the feeling that Pleyel made further progress after Chopin's time.

Strangely enough, I would say that this 1905 model is the ultimate culmination of Pleyel's experiments. The instrumental workmanship reaches an exceptional standard, which the pianos available to Chopin probably didn't quite possess. Progress that still respected what came before.

Have you rethought your own interpretation of Chopin's oeuvre?

Yes, I have. First of all, as I soaked up the atmosphere of a restoration workshop like Pianos Balleron and observed the work of Sylvie Fouanon, who holds the title of Maître d'Art and is a member of the Grands Ateliers de France, I recognised an approach that lies on the borderline between craftsmanship and art. Another Wagnerian reference! Was Hans Sachs, the shoemaker in *Meistersinger*, not also the great poet of his time? That places the performer under a certain obligation.

I practised for hours on this Pleyel. It projects the sound with a clarity as powerful and direct as the timpani in 'Baroque' orchestras, if I may venture the comparison. In fact, I have the feeling that I have recovered a certain degree of 'truth' belonging to a bygone era without appearing totally anachronistic in relation to our time. And finally, it was a very precious aid during the recording sessions to enjoy the constant presence of Marion Lainé – whom I thank very warmly for her loving preparation of this jewel and who took care to maintain the instrument at its maximum possibilities almost non-stop. Because it must be emphasised that the action of an instrument like this one calls for constant, highly specific adjustments, and the piano technician requires extremely precise musical knowledge of Chopin's style. Once again, art meets and merges with craftsmanship.

Which edition did you choose?

I use several editions. There is no single truth in the case of Chopin's music. What with editors who sometimes take such liberties that they distort the work, and Chopin himself who modified his scores from one version to the next, one must study all the valid sources. In the manuscript of the B minor Sonata, many slurs are missing and some accidentals are unclear. Musicologists and performers have been arguing for years about questionable notes that occur, for example, when Chopin wrote a change into the copy of one of his pupils.

I use the Wiener Urtext edition for the nocturnes, études and ballades, the Salabert edition annotated by Cortot, whose poetic comments are invaluable and always inspiring, and the Paderewski edition for the *Fantasie*, the *Polonaise-Fantaisie* and the *Fantaisie-Improptu*. It's therefore up to the performer to make choices, which should always be . . . Chopin's!

How did you decide on the order of the pieces?

I chose to play them in order of publication, not of composition. The large-scale works (the two ballades, the Sonata no.3 and the *Polonaise-Fantaisie*) are punctuated by the other pieces, rather like 'encores', with the complete programme providing a mosaic of the oeuvre. I'm also fond of the *Fantaisie-Improptu*, which my father used to play, but which Chopin didn't particularly like. Probably because the literal borrowings from the finale of Beethoven's ultra-famous 'Moonlight' Sonata and Fifth Piano Concerto were far too conspicuous for his taste. It's an odd work, anyway, with a central section that seems almost unfinished. I don't shrink hesitate to ornament the line, as in the slow movements of some of the Mozart concertos, when the theme is repeated so often without embellishment. I don't think that's an insult to Chopin. On the contrary!

Have you been influenced by any particular interpreters in the immense Chopin discography?

I was brought up listening to Samson François, Arthur Rubinstein and Dinu Lipatti (in the Third Sonata, which in those days was rarely played, unlike the so-called 'Funeral' Sonata). Later, I did an enormous amount of work on Chopin with the late Fou Ts'ong, who went so far as to learn Polish in order to gain a better understanding of Chopin's idiom, especially in the mazurkas!

To get back to the Sonata in B minor, I'd say it's there that Chopin demonstrates just how perfectly he mastered large form. Its slow movement can be seen, in a sense, as the biggest nocturne he ever composed.

My interpretation doesn't claim to belong to any particular tradition. It's more an attempt at a synthesis between the freedom of certain interpreters of the past and the sophistication, even the rigorist dimension, found in others. Some of these artists sometimes lack a certain passion, while others may lack a certain rigour. As for the Polish tradition . . . In a way, Chopin brought Poland to France, presenting his major works in Parisian salons that were open to the whole of Europe.

As someone who plays contemporary repertory so regularly, what is your view of Chopin's influence on the composers of our time?

Pierre Boulez played the nocturnes and mazurkas of Chopin. It's been said that some of his *Notations* were inspired by the Polish composer's style, since the taste for aphorism is apparent in both men. Henri Dutilleux never concealed his admiration for the composer of the *Barcarolle*. And Tristan Murail's most recent piano concerto, *L'Œil du cyclone*, which I premiered in Paris, is subtitled 'Fantaisie-Impromptu'! For one of today's great composers openly to honour the legacy of someone like Chopin is revealing, and amounts to an extraordinary tribute.













François-Frédéric Guy hat
knapp vierzig Alben eingespielt.
Zum ersten Mal auf Platte begibt
er sich in Chopins Welt.
Öffnen wir mit ihm das Tor
zu diesem begehrten und
unerwarteten „geheimen Garten“
einen Spalt breit...

Ist diese Platte der Ausdruck einer verlorenen, „verbotenen“ Liebe?

Wahrscheinlich auch. Auf Platte habe ich mich lange nicht an Chopins musikalische Welt gewagt, und die Umsetzung in die Tat könnte eine Psychoanalyse meiner selbst sein... Als Kind hörte ich meinen Vater, ein scharfsinniger Amateur-Pianist, täglich Chopins Musik spielen. Ich habe noch seine bunten Partituren voller Fingersätze... Ich entdeckte die Musik selbst am Klavier bei meiner ersten Lehrerin Lucienne Bloch, die bei Michelangeli studiert hatte. Sie kannte Chopins Stil besonders gut, die Kunst, eine vom Belcanto inspirierte Melodie zum Ausdruck zu bringen, die „kleinen Noten“ zu offenbaren, ohne das Rubato zu vergessen. Dies lässt sich weder in ein Format pressen noch vorspiegeln: Die berühmten Blätter des Baumes, die im Wind erbeben, ohne dass sich der Stamm jemals bewegt, nach Liszts Ausspruch.

Während meiner Ausbildungsjahre hörte ich schnell folgenden Kommentar, wenn ich Chopin spielte: „So nicht!“ Das bewegte mich eher dazu, die Partituren zu schließen, auch wenn einige immer in meinem Repertoire blieben, wie die *Polonaise-Fantaisie*, deren widersprüchlicher Titel mich wie ein Oxymoron fasziniert.

Als ich elf Jahre alt war, lernte ich Dominique Merlet kennen, der später mein Lehrer am Pariser Konservatorium wurde. Bei unserem ersten Treffen spielte ich ihm Chopins *Klaviersonate Nr. 3* vor. Er warf meinem Lehrer vor, mich an diesem für mich zu schwierigen und körperlich gefährlichen Werk arbeiten zu lassen. Er hatte nicht unrecht. Dennoch verstand ich rasch, dass mich Dominique Merlets extrem hoher Anspruch schnell entmutigen würde, insbesondere bei der Kunst des wie von Chopin angegebenen Pedaleinsatzes. Ich werde ihm nie genug für seine pädagogischen Geistesblitze danken können, die ich erst viel später verstand.

In diesen Anekdoten steckt genug Nahrung für einen „geheimen Garten“ aus all diesen Stücken, die ich immer einspielen wollte, ohne es zu wagen... Einige Monate im Lockdown beschleunigten die Umsetzung des Projekts. Das Album erscheint mir in Wahrheit wie das „kühnste“ meiner Diskografie. Mit welchem Vergnügen ich alle Risiken einging! Zudem bietet das Einspielen in der Akustik des Konzertsaals des Arsenal in Metz bemerkenswerte Möglichkeiten in Bezug auf die Stimmungen und die Wiederherstellung einer Art klanglichen Innigkeit, die der Musik vollkommen entspricht.

Welchen Platz nimmt Chopins Werk in Ihrer musikalischen Ruhmeshalle ein?

Chopin ist vielleicht neben Wagner der größte Komponist aller Zeiten. Beide zettelten musikalische Revolutionen an, die von ihren jeweiligen Neurosen herrührten! Ersterer komponierte fast ausschließlich fürs Klavier, Letzterer hauptsächlich Opern, aber jeder für sich überholte sein liebstes Gebiet von Grund auf.

Chopin erfand eine neue Sprache, eine Ausdrucksart des musikalischen Gefühls in neuen Formen wie der Nocturne und der Ballade. Dabei widmete er sich zumeist recht kurzen Formen und verwendete indirekt Volksmusik, während seine Musik „nur“ pur ist. Die purste neben jener Mozarts. Darum ängstigt sie, denn die winzigsten Unreinheiten schaden ihr.

Strebt diese Welt nach Perfektion?

Sagen wir es so: Eines der Paradoxe in Chopins Werk ist, dass es mit extremer Präzision komponiert wurde, obwohl es in eine Zeit gehört, die die menschlichen Gefühle offenlegte. Das von den Romantikern genutzte Ich – anstelle des Wir oder des Ihr der Klassik – unterscheidet sich sehr vom Beethoven'schen Ich. Wie ein prometheischer Gott, der die Materie schmiedet, führte der Wiener Musiker die Klassik zur Romantik. Im Gegensatz dazu erscheint Chopin wie ein „klassischer Romantiker“. Die Strenge seiner Komposition – wobei die Strenge dem Ausdruck der Fantasie im Sinne der Kompositionsform oder der Vorstellungskraft keinen Abbruch tut – die Klarheit des Kontrapunkts, die Notation der Pedale von unerhörter Genauigkeit, die Art, das Instrument atmen zu lassen, all das im Dienste des Kantabile, waren in der Musikgeschichte völlig neu.

Alles in allem steht das Klavier im Dienste der Vokalität...

Dies ist in der Tat die wesentliche Eigenschaft des Instrumentalwerks Chopins, der im Übrigen einige wunderbare Melodien komponierte. Allerdings spricht man bei Beethoven nie von Vokalität, trotz der *Missa solemnis*, *Fidelio* usw. Chopin war ein Erfinder und ging sogar bis zur ständigen Verwendung der Pedale über mehrere Takte: Er wollte den Klang möglichst lang ertönen lassen und von einem Nebel umgeben, der einer scheinbar klassischen Phrase Mysterium verleiht, wie Beethoven in der „Waldsteinsonate“.

Wie verleiht man dieser Vokalität Ausdruck und mit welchem Instrument?

Ich stieß auf Pianos Balleron und Sylvie Fouanon, die mir erlaubte, auf einem 2,86 m langen Pleyel aus dem Jahre 1905 zu spielen, das sie gerade restauriert hatte. Ich musste mich zunächst anpassen, denn diese Art Pleyel hat keine doppelte Auslösung*.

* Die doppelte Auslösung eines Klaviers ist eine Repetitionsmechanik. Dank einer Feder und eines abnehmbaren Hebels kann eine Taste unendlich viele Male wiederholt angeschlagen werden. Die geniale Erfindung von Sébastien Érard aus dem Jahre 1821 wurde 1833 von einem Patent seines Neffen Pierre Érard noch verbessert. Die Mechanik für schnelles Repetieren ist heute in jedem Flügel zu finden. Allerdings lässt sie sich nicht auf die vertikal angeordnete Mechanik von Klavieren anwenden (Auszug aus dem Klavierglossar von Pianos Balleron - www.pianos.fr).

Man muss in den Anschlag des Instruments „eintauchen“. Er erfolgt unmittelbar und bringt einen einzigartigen und ausgeprägten Klang hervor, der manchmal an jene der ersten Bösendorfer erinnert. Die Tasten der Klaviatur springen so rasch wieder hoch, dass auch das Spielen in den schnellsten Tempi keine Muskelkraft erfordert. Zum Beispiel kann man im Finale der *Klaviersonate h-Moll* wie angegeben presto spielen, und die so zarten Sextolen laufen (fast) reibungslos ab. Zwar gibt es in den hohen Tönen nicht viele Leistungsreserven und man darf nichts forcieren, doch die tiefen Töne sind wunderbar definiert, von außergewöhnlichem Reichtum und Tiefe. Und zu guter Letzt kommt die berühmte von Chopin angegebene Pedale, insbesondere in seinen Nocturnes, auf dem Pleyel ideal zum Ausdruck: Sie erlaubt dem Bass vorm nächsten Takt eine Atempause und behält dabei ein makellooses Legato bei der Gesangslinie. Ein typisches Beispiel dafür ist der erste Teil der großen *Nocturne c-Moll op. 48 Nr. 1*.

So fand ich also ein Klavier, das die Klarheit und den Fluss von Chopins Musik wiedergibt. Auf unseren aktuellen Instrumenten verwandeln sich diese so wertvollen Eigenschaften oft in eine gewisse Oberflächlichkeit. So bemerkenswert sie auch sind, sie erzeugen manchmal zu protzige hohe Töne, bei schnellen Tempi nicht ausreichend definierte tiefe Töne und eine unausgewogene Lautstärke.

Warum haben Sie sich dann nicht für ein älteres Klavier entschieden, zum Beispiel aus den 1840ern?

Für diese Art Instrument ist viel Übung oder sogar eine Spezialisierung nötig. Mein Ansatz war ein anderer. Und letztendlich habe ich das Gefühl, dass sich das Pleyel seit Chopins Zeit weiterentwickelt hat.

Seltsamerweise würde ich sagen, dass dieses Modell von 1905 den ultimativen Erfolg von Pleyels Bestreben verkörpert. Der Instrumentenbau erreicht eine außerordentliche Qualität, an die jene Klaviere, die Chopin zur Verfügung standen, wohl nicht ganz heranreichen... Fortschritt mit Respekt.

Mussten Sie Ihre eigene Interpretation von Chopins Werk umdenken?

In der Tat. Zunächst fand ich in der Atmosphäre einer solchen Restaurierungswerkstatt und beim Beobachten der Arbeit von Sylvie Fouanon, Meisterin und Mitglied des Verbands Les Grands Ateliers de France, einen Ansatz an der Grenze zwischen Handwerk und Kunst. Ein Verweis auf Wagner! War Hans Sachs, der Schuster in *Die Meistersinger von Nürnberg*, nicht auch der große Dichter seiner Zeit? Das verpflichtet den Interpreten.

Ich habe stundenlang auf dem Pleyel gearbeitet. Seine Klangprojektion ist so deutlich und direkt wie jene der Pauken der „barocken“ Orchester, wenn ich diesen Vergleich wagen darf. In der Tat habe ich das Gefühl, eine gewisse „Wahrheit“ wiederhergestellt zu haben – jene einer vergangenen Zeit, ohne in unserer Zeit vollends anachronistisch zu wirken. Wertvoll war auch die ständige Anwesenheit von Marion Lainé beim Einspielen. Ich danke ihr von Herzen für ihre liebevolle Vorbereitung dieses Juwels. Sie sorgte dafür, dass das Instrument seine Möglichkeiten nahezu kontinuierlich ausschöpfen konnte. Dabei muss man wissen, dass die Mechanik eines solchen Instruments ständig spezielle Einstellungen erfordert. Dazu braucht die Technikerin hochspezialisiertes Wissen über Chopins Stil. Auch hier verschmolzen Kunst und Handwerk.

Welche Ausgabe haben Sie gewählt?

Ich habe mehrere verwendet. Bei Chopins Musik gibt es keine alleinige Wahrheit. Die Verleger nahmen sich Freiheiten bis hin zur Entstellung des Werks, und Chopin selbst veränderte seine Partituren von einer Fassung zur nächsten. So gilt es, alle nützlichen Quellen zu durchforsten. Im Manuskript der *Klaviersonate h-Moll* fehlen zahlreiche Bindungen, und bestimmte Alterationen sind unklar. Musikwissenschaftler und Interpreten erörtern seit Jahren anfechtbare Noten, wenn Chopin zum Beispiel eine Veränderung auf der Partitur einer seiner Schülerinnen schrieb.

Ich verwende die Wiener Urtext Edition (Nocturnes, Etüden, Balladen), die Salabert-Ausgabe mit Anmerkungen von Cortot, dessen poetische Angaben kostbar und stets inspirierend sind, sowie die Paderewski-Ausgabe (*Fantaisie*, *Polonaise-Fantaisie*, *Fantaisie-Impromptu*). Die Entscheidungen liegen also beim Interpreten, müssen aber immer jene von... Chopin sein!

In welcher Reihenfolge haben Sie die Stücke angeordnet?

In der Reihenfolge der Veröffentlichung und nicht der Komposition. Die großen Partituren (die beiden *Balladen*, die *Klaviersonate Nr. 3* und die *Polonaise-Fantaisie*) werden von den anderen Stücken wie „Zugaben“ punktiert. Das Ganze bildet ein Mosaik des Werks. Am Herzen liegt mir die *Fantaisie-Improptu*, die mein Vater spielte, die Chopin aber nicht sonderlich mochte. Wahrscheinlich, weil die getreuen Entlehnungen des Finales der berühmten „Mondscheinsonate“ und von Beethovens *5. Klavierkonzert* nach seinem Geschmack zu offensichtlich waren. Im Übrigen ist es ein seltsames Werk, dessen Mittelteil nahezu unvollendet wirkt. Ich verzichte nicht auf die Verzierung wie in den langsamen Sätzen einiger Konzerte Mozarts, so sehr wird das Thema ohne Schnörkel aufgegriffen. Ich denke nicht, dass ich damit Chopin Unrecht tue. Ganz im Gegenteil!

Haben einige Interpreten innerhalb der umfassenden Diskografie Chopins einen bleibenden Eindruck bei Ihnen hinterlassen?

Ich wuchs mit Samson François, Artur Rubinstein und Dinu Lipatti (mit der *Klaviersonate Nr. 3*, die damals im Gegensatz zur „Trauermarsch-Sonate“ selten gespielt wurde) auf. Später arbeitete ich viel an Chopin mit dem kürzlich verstorbenen Fou Ts'ong, der sogar Polnisch lernte, um das Idiom Chopins besser zu verstehen, vor allem in den Mazurken!

Um auf die *Klaversonate h-Moll* zurückzukommen: In der Partitur zeigte Chopin, wie perfekt er die Großform beherrschte. Der langsame Satz wirkt in gewisser Hinsicht wie die größte Nocturne, der er je komponierte.

Meine Interpretation beansprucht keine bestimmte Tradition für sich. Sie versucht sich eher an einer Synthese zwischen der Freiheit, die sich einige Interpreten der Vergangenheit nahmen, und der Komplexität oder gar Strenge anderer. Bei den einen kann ein gewisses Feuer fehlen, bei den anderen eine gewisse Rigorosität. Und was die polnische Tradition angeht... Chopin brachte Polen gewissermaßen nach Frankreich, wo er sein Hauptwerk in den Pariser Salons aufführte, die gen Europa geöffnet waren.

Sie spielen sehr regelmäßig das zeitgenössische Repertoire. Wie schätzen Sie Chopins Einfluss auf die Komponisten unserer Zeit ein?

Pierre Boulez spielte Chopins Nocturnes und Mazurken. Chopins Stil soll einige seiner *Notations* inspiriert haben. Die Vorliebe für Aphorismen ist bei beiden Musikern zu beobachten. Henri Dutilleux verbarg seine Bewunderung für den Komponisten der *Barcarolle* nicht. Und Tristan Murails jüngstes Klavierkonzert *L'Œil du cyclone*, das ich in Paris uraufgeführt habe, trägt den Untertitel „Fantaisie-Impromptu“! Dass einer der großen Komponisten von heute ein solches Erbe auf sich nimmt, ist aufschlussreich und eine außerordentliche Hommage.

フレデリック ショパン

1810 – 1849

フランソワ＝フレデリック・ギィ

プレイエル社コンサート・ピアノ, 1905年製, バルロン・コレクション

シークレット ガーデン



TT': 54'32

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 1 | 夜想曲第1番 変口短調 op.9-1 | 5'34 |
| 2 | 夜想曲第2番 変木長調 op.9-2 | 4'05 |
| 3 | 練習曲第1番 ハ長調 op.10-1 | 1'55 |
| 4 | 練習曲第12番 ハ短調 op.10-12『革命』 | 2'40 |
| 5 | バラード第1番 ト短調 op.23 | 9'06 |
| 6 | 夜想曲第7番 嬰ハ短調 op.27-1 | 5'15 |
| 7 | バラード第2番 ヘ長調 op.38 | 6'54 |
| 8 | 夜想曲第13番 ハ短調 op.48-1 | 6'29 |
| 9 | 幻想曲 ヘ短調 op.49 | 12'35 |

使用楽譜

手稿譜

夜想曲／練習曲／バラード：ウィーン原典版

幻想曲：パデレフスキ版



TT': 57'45

ピアノ・ソナタ第3番 口短調 op.58	26'21
1 アレグロ・マエストーソ	9'20
2 スケルツォ:モルト・ヴィヴァーチェ	2'47
3 ラルゴ	8'46
4 フィナーレ:プレスト・ノン・タント	5'28
5 幻想ポロネーズ 変イ長調 op.61	12'14
6 夜想曲第18番 ホ長調 op.62-2	5'38
7 ワルツ第12番 ヘ短調 op.70-2	1'50
8 ワルツ第13番 変ニ長調 op.70-3(遺作)	2'43
9 夜想曲第20番 嬰ハ短調(遺作)	3'54
10 幻想即興曲 嬰ハ短調 op.66(遺作)	5'05

使用楽譜

手稿譜

幻想ポロネーズ／幻想即興曲／ソナタ:パデレフスキ版

今回のショパン・アルバムは、失われた愛、“禁じられた”愛を体現しているのでしょうか？

おそらくそうだと思います。これまで私は幾度も、ショパンの作品の録音を思いとどまってきました。今回じっさいに行動に移すに当たり、“自己精神分析”的な要素が絡むことになったのでしょうか……。父が腕の良いアマチュア・ピアニストでしたので、幼少期の私は毎日、父が弾くショパンの音楽を聞いていました。父が沢山の運指を書き込んだ楽譜は、今も私の手元にあります。私自身は、最初に師事したルシエンヌ・ブロック先生のもとでショパンを初めて弾きました。先生はミケランジェリの弟子です。先生は、ショパン作品の演奏様式に関する並外れた知識をお持ちで、ベルカントに倣(なら)った歌唱的な旋律の奏法に通じていましたし、ルバートが不自然ないし型通りにならぬよう心掛けながら“小さな音符たち”を奏でる方法を体得していました。後者についてはフランツ・リストが、“微動だにしない幹”と“微(かす)かに風に揺らめく木の葉”という比喻を用いて言及していますね。

当時は私がショパンを弾くと、先生が途端に「その弾き方は違う!」とおっしゃいました。この言葉は、楽譜を閉じるよう私を急ぎ立てました。無論、ショパンの作品の幾つかは、その後も常に私のレパートリーであり続けましたが……。そのうちの 하나가《幻想ポロネーズ》で、この撞着語法とも言える曲名が示唆する矛盾に、かねてから魅了されています。

11歳の時にドミニク・メルレ先生と出会いました。(のちに私は、パリ国立音楽院でメルレ先生に師事することになります。)私がショパンの《ピアノ・ソナタ第3番》を弾いたところ、先生は、私にはあまりに難曲であるし、身体的にも危険だと言って、この曲を与えた私の師を非難しました。確かに、おっしゃる通りです。その後まもなくして私は、メルレ先生の極端なまでに厳しい要求——とりわけショパンのペダル指示にかんして——が、私のやる気をそぐことになるだろうと悟りました。先生の指導者としての見識の数々には感謝してもしきれません。ただし、それらを本当に理解できたのは随分と後になってからでした。

今お話しした幾つかのエピソードの中に、「シークレット・ガーデン」を彩る物々を見出すことができます。今回のプロジェクトは、私が長年ずっと録音を望みながら、その勇気が出なかったあらゆる作品で構成されています。[新型コロナ・ウィルス感染拡大中の]数か月にわたるロックダウンと外出制限が、その実現を早めることになりました。実を言うと、本盤は私にとって、自分のディスコグラフィの中で最も“大胆不敵な”企画です。私は大いなる喜びと共に、あらゆるリスクを冒しました！ 録音を行ったメスのアルセナル・ホールの音響は、音楽から様々な趣を引き出す素晴らしい可能性を秘めています。このホールでは、ショパンの音楽にこれ以上なくふさわしい親密な響きを再現することさえできます。

貴方が敬愛する大作曲家たちの中で、ショパンはどのような位置を占めていますか？

おそらくショパンは、全音楽史上、ワーグナーと並んで最も偉大な作曲家です。二人は、二つの音楽的な革命を“扇動”したからです。しかもその革命は、二人の神経症的とも言えるこだわりによって助長されました！ ショパンは、例外はあるにせよ、ひたすらピアノ音楽を書きましたし、ワーグナーもほぼオペラしか作曲しませんでした。それによって二人は、自身が偏愛する分野を根こそぎ刷新したのです。

ショパンは新たな音楽言語を創出し、夜想曲やバラードといった新しい形式の中で音楽的な感情を表現するすべを確立しました。彼はしばしば短い形式を好んで用い、間接的な手法で民俗音楽を取り入れました。彼の音楽はただただ純粹です。モーツァルトの音楽と並んで最も純粹な音楽であり、極小な異物さえも曲を損なうがゆえに、私たち演奏者を怖気づかせます。

彼の音楽世界では、完璧さが追求されているのでしょうか？

ショパンの音楽がはらむパラドックスの一つは、それがこの上なく精密に書かれている一方で、人間の感情を白日の下に晒（さら）した時代に属しているという点です。古典派時代の主語であった“私たち”や“貴方がた”に代わって、ロマン派の作曲家たちは“私”を主語にして創作しました。それはベートーヴェンの“私”とは大きく異なります。ベートーヴェンは、現状を打開するプロメテウスの神のごとく、古典主義をロマン主義へと導きました。それとは対照的に、ショパンは“古典主義的なロマン主義者”の様相を呈しています。ただし彼の厳格な書法が、幻想性や想像性の発現を妨げることはありません。明晰な対位法、信じられないほどの確かなペダルの指示、ピアノの自然な息遣い……その全てが、カンタービレな（歌うような）音世界を生み出しています。それは音楽史上、前例のない画期的なアプローチでした。

要するに、ピアノが声楽に“仕えて”いるわけですね……

おっしゃる通り、それがショパンの器楽曲の最も顕著な特徴です。しかも彼は、優れた歌曲を幾つか書いてもいます。ひるがえって、ベートーヴェンの音楽における声楽性について語る人などいません。《ミサ・ソレムニス》や《フィデリオ》について論じる時でさえも……。ところでショパンは、ペダルを数小節にわたって踏ませ続けるという創意に富んだ試みを行っています。できる限り音を長く保ち、靄（もや）に包まれたような響きを生むためです。この効果は、古典主義的に感じられるフレーズに神秘性を与えます。同様の効果が、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ《ワルトシュタイン》にも見出されます。

その“声楽性”を、今回どのような楽器で表現したのですか？

幸運なことに私は、ピアノ修復工房“ピアノ・バルロン”で修復士を務めるシルヴィ・ファノンと出会いました。今回の使用楽器は、シルヴィが修復を終えたばかりの全長2.86メートルの1905年製のプレイエルです。ダブル・エスケープメント・システムを備えていない楽器なので、弾き慣れるまでに時間がかかりました。*原注

*原注：ダブル・エスケープメントとは、ピアノのレペティション（反復）機構のこと。スプリング（ばね）と可動式レバーのおかげで、奏者は打鍵を続けざまに反復することができます。1821年にセバスティアン・エラールがこの画期的な機構を発明し、その後1833年にセバスティアンの甥ピエール・エラールによる改良が特許を得た。今日の全てのグランド・ピアノは、この素早い連続打鍵を可能にする機構を備えている。ただし、垂直構造のアップライト・ピアノに取り付けることはできない。（ピアノ・バルロン社のピアノ用語集より抜粋 www.pianos.fr）

この楽器では、言うなればタッチと一体になる必要があります。アタックが直接的なので、独特で特徴的な音——時折り初期のベーゼンドルファーの音を想起させます——が出ます。押した瞬間に鍵が戻ってくるため、どんなに速いテンポでも、力づくで弾く必要がありません。例えば、《ピアノ・ソナタ 口短調》の終楽章の場合、ショパンが記したプレストのテンポで演奏できますし、あの厄介な6連符も(ほぼ)難なく扱うことができます。高音域では力強さを期待できないので、楽器に無理強いしないよう気を付けなければなりませんが、低音は素晴らしく明瞭で、驚くべき豊かさと深みをそなえています。このプレイエルでは、ショパンが——とりわけ夜想曲のジャンルで——多用した、あの有名なペダル書法を理想的に具現することもできます。主旋律である“歌”のレガートを完璧に保ちながら、次の小節の前にバスを“息継ぎ”させることができるのです。その好例は、大曲《夜想曲第13番 八短調 op.48-1》の第1部です。

つまり私は、ショパンの音楽の明快さと流麗さを再現してくれる楽器を見つけたのです。現代のピアノでは、この重要な二つの美点が、しばしばある種の皮相さをまともに失います。モダン・ピアノは性能が優れているがゆえに、時に高音が過度に華やかに響きますし、高速なテンポでは低音が十分に明瞭に鳴らず、音量もアンバランスです。

もっと古いピアノ——例えば1840年代の楽器——を選ばなかったのはなぜですか？

より古い楽器を弾くには、長期にわたる実践経験、さらに言えば、その種の楽器に特化した専門性が求められます。それは私が目指すアプローチではありませんでした。そのうえ、プレイエルの楽器はショパンの時代以降も進化しました。

私には、今回用いた1905年製の楽器が、プレイエル社の探究の最終的な帰結のように感じられます。同社の楽器製作は1905年の時点で卓越したクオリティに達しています。おそらくショパンに提供された楽器はいずれも、この水準に完全に至ってはいませんでした。つまり私は進化を優先したというわけです。

この楽器と共に、ご自身のショパン演奏を再考なさったのでしょうか？

その通りです。まず私は、ピアノ修復工房の空気を肌で感じ、シルヴィの仕事を目の当たりに見ながら、手工業と芸術の境に立つアプローチを改めて意識しました。彼女は、メートル・ダール(フランス伝統工芸の最高技能者)であり、フランス高等職工連盟の会員でもあります。またワーグナーの話題になってしまいますね！ 《ニュルンベルクのマイスタージンガー》に出てくる靴職人ハンス・ザックスは、当時を代表する偉大な詩人でもあったでしょう？ 演奏家も見習わなければなりませんね。

私は今回、プレイエルの楽器で何時間もひたすら練習しました。大胆な喩えが許されるのであれば、この楽器は、バロック・オーケストラのティンパニと同じ位に力強くダイレクトに、明瞭な音を発します。じっさい私は、現代の人びとに古めかしい印象を与えることなしに、遠い昔の“真実”の大半を復元できたような感覚をおぼえました。録音セッション中、調律師のマリオン・レネが常にそばに控え、この宝石のような楽器の状態を愛情込めて整えてくれたことに心から感謝しています。有難いことに、マリオンは休みなく楽器の可能性を最大限に維持してくれました。この種の楽器の内部構造は、特殊な調整を絶えず必要とします。さらに調律師にも、ショパン作品の演奏様式に関する極めて高度な知識が求められます。先述したように、そこでは芸術と職人芸が歩み寄り、一体になるのです。

使用楽譜についてお話し下さい。

複数のエディションを用いました。ショパンの作品の場合、“唯一の真実”はありません。校訂者たちの判断は時に恣意的で、作品が歪められていることもありますし、ショパン本人も、自作に手を入れて稿を変えていきました。そのため演奏者は、価値ある資料を漏れなく手に取り、考察しなければなりません。一例を挙げるなら、『ピアノ・ソナタ 口短調』の自筆譜では沢山のスラーが欠けており、幾つかの臨時記号が不明瞭です。また音楽学者たちや演奏家たちは、長年にわたり、種々の不確かな音符について議論しています。例えば、ショパンが弟子の楽譜上で自作に修正を加えている場合、“唯一の真実”の特定は困難です。

今回私が用いたのは、ウィーン原典版（夜想曲、練習曲、バラード）、サラベール社のコルトー版——彼の詩的な注釈は、貴重で、常に靈感を与えてくれます——、そしてパデレフスキ版（幻想曲、幻想ポロネーズ、幻想即興曲）です。何を選ぶかは奏者に任されていますが、常にショパンの意図に沿おうと努めなければなりません！

本盤の曲順はどのように決めたのですか？

作曲年順ではなく出版順に並べました。結果、大曲（二つの《バラード》、《ピアノ・ソナタ第3番》、《幻想ポロネーズ》）の間に挟まれた“アンコール・ピース”的な曲が、句読点のような役割を担うことになり、全体としてモザイクのようなプログラムに仕上がりました。私の父が愛奏していた《幻想即興曲》を含めることにもこだわりました。ショパン自身は、この曲をさほど気に入っていなかったようです。おそらく、ベートーヴェンの有名な《「月光」ソナタ》終楽章と《ピアノ協奏曲第5番》からの公然たる借用は、ショパンの洗練された趣味からすれば、あまりに露骨だったのでしょう。中間部がほぼ未完な印象を与えるという点でも、不思議な作品です。私自身は、ためらいなく装飾音を加えています。モーツァルトの幾つかの協奏曲の緩徐楽章では、譜面上で主題がフィオリトゥーラ[旋律に付される細やかな装飾]なしに回帰する場合、装飾を付けますよね。それと全く同じです。ショパンへの侮辱だとは思いませんし、かえって彼も喜ぶはずです！

ショパン作品には膨大な数の録音が存在しますが、影響を受けた演奏家はいますか？

サンソン・フランソワ、アルトゥール・ルービンシュタイン、ディヌ・リパッティによる《ピアノ・ソナタ第3番》の録音を聞いて育ちました。当時、この曲は《「葬送」ソナタ》と比べて演奏される機会はごく稀でした。その後に私は、亡きフー・ツォン先生のもとでショパンをうんと学びました。先生は、ショパンの音楽、とりわけマズルカの独特な表現をより深く理解するために、ポーランド語を学ばれたのですよ！

話がそれましたが、《ピアノ・ソナタ第3番》は、ショパンが大規模な形式をどれほど完璧に手の内に収めていたかを物語っています。緩徐楽章は、ある意味では彼が書いた最も大規模な夜想曲に思えます。

私のショパン演奏は特定の系譜に属してはいません。むしろ私は、過去の幾人かの演奏家たちの自由な演奏と、他の演奏家たちの精密な演奏——さらに言えば厳格すぎる演奏——の間に立ち、統合を試みています。片方に傾くと、ある種の厳格さを欠きますし、もう片方に傾くと、ある種の熱情を欠くこともあります。ポーランドの伝統については……ショパンは、言うなればポーランドをフランスまで連れて行きました。そして自身の大半の作品を、ヨーロッパ全土に開かれたパリのサロンで発表したのです。

現代音楽を定期的に演奏している貴方から見て、ショパンは今日の作曲家たちにどのような影響を与えていますか？

ピエール・ブーレーズは、ショパンの夜想曲とマズルカを演奏していました。彼の《12のノタシオン》の幾つかには、ショパンの書法からの影響がみとめられます。また二人の作品では、アフォリズムを想わせる簡潔な表現への愛着がうかがえます。アンリ・デュティユーは、ショパンへの敬愛の念を公言していました。私はパリでトリスタン・ミュライユの最新のピアノ協奏曲《サイクロンの目 L'Œil du cyclone》を初演したばかりですが、この曲の副題は“幻想即興曲”です！ 偉大な現代作曲家の一人が、ショパンの影響を意識的に受け入れていることは示唆に富んでいますし、ショパンへの素晴らしいオマージュだと思います。



François-Frédéric Guy

François-Frédéric Guy mène une carrière internationale aux côtés des plus grands chefs comme Philippe Jordan, Kent Nagano, Daniel Harding, Esa-Pekka Salonen, avec des orchestres prestigieux comme le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, les Wiener Symphoniker, le NDR Elbphilharmonie Orchester de Hambourg, l'Orchestre Symphonique de Montréal, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le NHK Symphony Orchestra de Tokyo, le Philharmonia Orchestra ou le BBC Symphony Orchestra.

Curieux de la musique de son temps, il se fait l'interprète de nombreux compositeurs contemporains et donne régulièrement des œuvres en création mondiale.

Depuis 2012, il dirige régulièrement du piano différentes formations dont l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, le Sinfonia Varsovia, le Hong Kong Philharmonic, l'Orchestre National des Pays de Loire, l'Orchestre National de Lorraine ou l'Orchestre de Chambre de Paris avec lequel il reçoit un accueil triomphal au Théâtre des Champs-Élysées en janvier 2020 lors de l'ouverture de l'année Beethoven du théâtre.

François-Frédéric Guy

François-Frédéric Guy pursues an international career alongside the leading conductors, among them Philippe Jordan, Kent Nagano, Daniel Harding and Esa-Pekka Salonen, and with prestigious orchestras such as the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Wiener Symphoniker, the NDR Elbphilharmonie Orchester Hamburg, the Orchestre Symphonique de Montréal, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the NHK Symphony Orchestra in Tokyo, the Philharmonia Orchestra and the BBC Symphony Orchestra.

His intense curiosity about the music of his time leads him to perform many contemporary composers and to give world premieres regularly.

Since 2012, he has often directed ensembles from the piano, including the Liège Royal Philharmonic, Sinfonia Varsovia, the Hong Kong Philharmonic, the Orchestre National des Pays de Loire, the Orchestre National de Lorraine and the Orchestre de Chambre de Paris, with which he earned triumphal acclaim at the Théâtre des Champs-Élysées in January 2020 for the opening concert of the theatre's Beethoven Year.

François-Frédéric Guy

François-Frédéric Guy führt eine internationale Karriere in Begleitung der größten Dirigenten wie Philippe Jordan, Kent Nagano, Daniel Harding und Esa-Pekka Salonen und mit den renommiertesten Orchestern wie dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Wiener Symphonikern, dem NDR Elbphilharmonie Orchester, dem Orchestre Symphonique de Montréal, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem NHK-Sinfonieorchester von Tokio, dem Philharmonia Orchestra oder dem BBC Symphony Orchestra.

Mit großem Interesse an der Musik seiner Zeit spielt er zahlreiche zeitgenössische Komponisten und gibt regelmäßig Werke als Weltpremiere.

Seit 2012 dirigiert er regelmäßig vom Klavier aus verschiedene Orchester, darunter das Orchestre Philharmonique Royal de Liège, die Sinfonia Varsovia, das Hong Kong Philharmonic Orchestra, das Orchestre National des Pays de la Loire, das Orchestre National de Lorraine und das Orchestre de Chambre de Paris, mit dem er im Théâtre des Champs-Élysées im Januar 2020 bei der Eröffnung des Beethoven-Jahrs des Theaters einen überwältigenden Empfang erhielt.

フランソワ＝フレデリック・ギィ

国際的なキャリアを築いてきたフランソワ＝フレデリック・ギィは、これまでフィリップ・ジョルダン、ケント・ナガノ、ダニエル・ハーディング、エサ＝ペッカ・サロネンら世界屈指の指揮者たちと舞台を共にし、バイエルン放送交響楽団、ウィーン交響楽団、NDRエルプフィルハーモニー管弦楽団（ハンブルク）、モントリオール交響楽団、フランス放送フィルハーモニー管弦楽団、NHK交響楽団、フィルハーモニア管弦楽団（ロンドン）、BBC交響楽団などの名門オーケストラと共演している。

同時代の音楽に好奇心を寄せるギィは、多数の現代作曲家たちの作品を取り上げ、定期的に新作の世界初演も任されている。

ソリストとして活躍するかたわら、2012年からはリエージュ王立フィルハーモニー管弦楽団、シンフォニア・ヴァルソヴィア、香港フィルハーモニー管弦楽団、フランス国立ペイ・ド・ラ・ロワール管弦楽団、フランス国立ロレーヌ管弦楽団などから招かれ、定期的に弾き振りをおこなっている。2020年1月にパリのシャンゼリゼ劇場がベートーヴェンの記念イヤーの幕開けとして企画した公演では、パリ室内管弦楽団を弾き振りし、絶賛を博した。





Cité musicale-Metz

Maison de toutes les musiques et de la danse à Metz, la Cité musicale-Metz est le fruit de l'histoire de la ville de Metz et de la Région Grand Est traditionnellement acquises à la musique. Projet précurseur en France sur ce modèle, la Cité musicale-Metz rassemble les trois salles de spectacle de Metz (Arsenal, BAM et Trinitaires) et l'Orchestre national de Metz dans un projet ambitieux au service de la création et de l'innovation artistique, à la croisée de toutes les esthétiques musicales et les disciplines, en faveur du public et des amoureux de la musique.

La Cité musicale-Metz est un centre névralgique pour les artistes, et en premier lieu pour l'Orchestre national de Metz et les musiciens qui le composent. Avec ses salles exceptionnelles tant par leurs qualités acoustiques que par leur histoire, elle a la possibilité d'accueillir et de faire découvrir les plus grands interprètes, les compositeurs et auteurs de notre temps pour cultiver la curiosité et la ferveur du public.

La Cité musicale-Metz est un enjeu artistique et économique, un projet de ville qui offre la possibilité de faire rayonner des projets musicaux sur toute la Région Grand Est, dans la Grande Région, en France, partout en Europe et bien au-delà. C'est aussi un projet de société qui porte l'ambition d'ouvrir au plus grand nombre un service public de la culture empreint d'excellence et basé sur la diversité musicale.

La Cité musicale-Metz développe un projet social et éducatif qui permet aux jeunes, aux familles, à toutes les générations, aux plus éloignés des salles de spectacle de découvrir les plaisirs de la musique à travers des actions d'éducation artistique, de médiations ou encore des rencontres conviviales et familiales.

Cité Musicale-Metz

The house of all musics and dance in Metz, the Cité Musicale-Metz is the fruit of the history of the City of Metz and of the Région Grand Est, traditionally a stronghold of music. A pioneering venture in France on this model, the Cité Musicale-Metz brings together the three performing arts venues in Metz (the Arsenal, BAM and Les Trinitaires) and the Orchestre National de Metz in an ambitious project at the service of artistic creation and innovation, at the intersection of all musical aesthetics and disciplines, in favour of the public and music lovers.

The Cité Musicale-Metz is a nerve centre for artists, and first of all for the Orchestre National de Metz and the musicians who go to make it up. With halls that are outstanding for both their acoustic properties and their history, it has the potential for welcoming and presenting the leading performers, composers and authors of our time in order to cultivate the curiosity and fervour of the public.

The Cité Musicale-Metz is an artistic and economic force, a city project that offers the possibility of diffusing musical events throughout the Région Grand Est, the Greater Region, in France, everywhere in Europe and beyond. It is also a social project with the ambition of making available to the greatest number a public service of culture characterised by excellence and based on musical diversity.

The Cité Musicale-Metz develops a social and educational project that allows young people, families, all generations and those furthest removed from performing arts venues to discover the pleasures of music through outreach activities, mediations and convivial family encounters.

Die Cité musicale-Metz

Der Geschichte der Stadt Metz und der Region Grand Est, traditionell der Musik ergeben, entspringt die Cité musicale-Metz, die alle Musikrichtungen und Tanz vereint. Das in Frankreich einzigartige Modell verbindet drei Veranstaltungsorte (Arsenal, BAM und Trinitaires) und das Orchestre national de Metz in einem ambitionierten Projekt im Dienste der künstlerischen Schöpfung und Innovation, wo sich zur Freude des Publikums und der Musikliebhaber alle musikalischen Strömungen und Disziplinen kreuzen.

Die Cité musicale-Metz bildet einen Mittelpunkt für Künstler, vor allem für das Orchestre national de Metz und dessen Musiker. In den herrlichen Sälen mit ausgezeichneteter Akustik und reichhaltiger Geschichte sorgen die größten Interpreten, Komponisten und Autoren unserer Zeit für Neugier und Begeisterung beim Publikum.

Die Cité musicale-Metz ist ein künstlerisches und wirtschaftliches Projekt der Stadt, das auf die gesamte Region Grand Est, die Großregion, Frankreich, ganz Europa und weit darüber hinaus abstrahlt. Obendrein ist es ein Gesellschaftsprojekt, das einem möglichst großen Publikum Kultur als öffentliche Dienstleistung zugänglich machen, Exzellenz und musikalische Vielfalt verbreiten soll.

Die Cité musicale-Metz verfolgt auch ein soziales Bildungsprojekt, das jungen Leuten, Familien, allen Generationen und den von Konzerthäusern am weitesten Entfernten das Vergnügen der Musik anhand von pädagogischen Kunstveranstaltungen, Musikvermittlung oder geselligen und familiären Treffen näherbringt.

メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)

メス音楽都市(シテ・ミュージカル=メス)は、あらゆるジャンルの音楽や舞踊の発信拠点であり、音楽文化の振興に力を注いできたメス市とグラン・テスト地域圏の長年にわたる取り組みの成果として生まれた。舞台芸術の発信地としてフランスでも先駆的な存在感を放つメス音楽都市では、この地が誇る3つのホール(アルスナル・ホール、バム、トリニテール)とメス国立管弦楽団が、観客たち・音楽愛好家たちのために企画される意欲的なプロジェクトのもとに結びつけられている。そこでは、多種多様な音楽的価値観や分野が交わることで、創造と芸術的革新が促されている。

メス音楽都市は、アーティストたち、とりわけメス国立管弦楽団とそのメンバーたちの活動拠点である。優れた音響と歴史を誇る3つのホールは、卓越した演奏者たち、そして今日の作曲家・創作者たちを迎え入れ、彼らの活動を紹介することで、聴衆の好奇心と熱意を育んでいく。

メス音楽都市は、芸術的・経済的な側面をあわせもち、グラン・テスト地域圏、さらにはフランスやヨーロッパ内外に、広く音楽プロジェクトを届ける活動を後押しする。そこには、多種多様な音楽に開かれた良質な文化的公共サービスをできるだけ多くのひとびとに行き渡らせようとする、社会的なねらいもある。

メス音楽都市が展開する社会的・教育的な事業は、芸術教育や、和やかで親しみやすい出会いの場を通じて、若者、家族、あらゆる世代のひとびと、ホールからもっとも遠く離れた場所にいるひとびとに、音楽の喜びに触れる機会を提供している。



© La Prima Volta 2021 & © La Dolce Volta 2023

Enregistré dans la Grande Salle de l'Arsenal / Cité musicale-Metz
du 6 au 11 mars 2021

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son et direction artistique : Jean-Marc Laisné

Montage : Jonathan Ducasse et Jean-Marc Laisné

Piano de concert Pleyel 1905, Collection Balleron

Préparation : Marion Lainé (Ades Prestel)

Textes : Stéphane Friederich

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)

Carolin Krüger (D) - Kumiko Nishi (JP)

Photographies : © Irmeli Jung / Cyrille Guir (pages 26-31)

avec le soutien de Philippe Derouin

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

ladolcevolta.com

LDV98.9



cité
musicale
metz