



PIETER WISPELWEY
PAOLO GIACOMETTI

Érard 1837

Chopin & Mendelssohn

CELLO SONATAS

onyx

FELIX MENDELSSOHN (1809–1847)

Cello Sonata no.2 in D op.58

Sonate für Cello und Klavier Nr. 2 D-dur

Sonate pour violoncelle et piano n°2 en ré majeur

- | | | | |
|---|---------------------------------------|------------------------|------|
| 1 | I | Allegro assai vivace | 8.12 |
| 2 | II | Allegretto scherzando | 5.36 |
| 3 | III | Adagio | 4.52 |
| 4 | IV | Molto allegro e vivace | 7.06 |
| 5 | Song without Words in D op.109 | | 4.24 |
| Lied ohne Worte D-dur · Chanson sans paroles en ré majeur | | | |

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849)

Waltzes op.64 arr. Davydov

Walzer · Valses

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | No.1 in D flat ‘Minute’ · Des-dur · en ré bémol majeur | 1.39 |
| 7 | No.2 in C sharp minor · cis-moll · en ut dièse mineur | 3.12 |
| 8 | No.3 in A flat · As-dur · en la bémol majeur | 3.45 |

Cello Sonata in G minor op.65

Sonate für Cello und Klavier g-moll

Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur

- | | | | |
|----|-----|-----------------------------|-------|
| 9 | I | Allegro moderato | 15.51 |
| 10 | II | Scherzo: Allegro con brio – | 4.36 |
| 11 | III | Largo | 3.08 |
| 12 | IV | Finale: Allegro | 5.59 |

Total timing:

68.24

Pieter Wispelwey *cello*

Paolo Giacometti *piano*

How fortunate we cellists are with these two monumental mid-19th-century tributes to our instrument! Whereas an impressive host of violin virtuosi were responsible for a flood of concertos by the great masters of that century, it wasn't because of a lack of Slavics in that same era that the cello wasn't bestowed equally. Giants of the cello such as Romberg, Dotzauer, Servais, Davydov and Popper were hugely creative in exploring the expressive qualities of the instrument. Still, the ultimate emancipation happened in the next century.

It's not that we can complain, with our own collection of concertos (with the uniquely exquisite Schumann amongst them) and of course the Beethoven and Brahms canons, but what a gift it is to have these two grand sonatas, in the middle of the 1800s, written by two of the greatest composers of the time, at the pinnacle of their creative powers. Works, both of them, that are big, sweeping statements of confident maturity and great inspiration.

Chopin created a polyphonic marvel, sumptuous and soul-searching, elegant as a Turgenev story, compelling as a Balzac novel. Mendelssohn's sonata is our 'Italian' Symphony, an outburst of energy, full of sparkle and celebration, but not without the counterpoint of shadows and pain. For both pieces, for their generosity and profundity, cellists will be forever grateful.

The inclusion of the Davydov arrangements is my little thank-you to the greats of the Romantic cello, who with their passion for the instrument were irreplaceable movers and shakers, explorers and adventurers in the wondrous arena of the cello.

© Pieter Wispelwey, 2011

The Romantic cello sonata

During the first half of the 19th century the cello sonata was still a relatively underdeveloped genre. Of the compositions which pre-date the two sonatas by Mendelssohn and one by Chopin, the only cello sonatas to have gained a secure place in the repertoire are Beethoven's five examples.

Mendelssohn's op.58 Sonata dates from 1842-3, four years after the First Cello Sonata. Mendelssohn composed this D major work for his brother Paul, but dedicated it to Count Mateusz Wielhorski, who came from a very musical Polish-Russian family.

The sonata begins with irresistible élan, not unlike that of the 'Italian' Symphony's opening, the sheer energy of this music carrying all before it. The overflowing exuberance of Mendelssohn's piano-writing contributes to the prevailing *joie de vivre*, especially in the build-up to the recapitulation and in the coda. The Allegretto scherzando is one of Mendelssohn's most perfect intermezzo-miniatures. Among its many delightful features are the use of pizzicato for several melodic passages – unusually including rapid grace

notes – and a glorious second subject marked *cantabile*. There is also a beautifully judged lead-back to the opening material – a structural landmark which is superbly managed in many of the composer's finest works. Here it is preceded by a little teasing humour in the manner of Haydn. Much more surprising is the fortissimo passage in which the elfin is transformed into the monstrous, before a belated minor-key version of the second theme enhances the coda. The highly original slow movement begins with an extended passage of widely spaced arpeggiated chords in the manner of a chorale. Mendelssohn here infuses a chamber piece with a sacred atmosphere, a comparable example being the chorale-like melody from the finale of his Second Piano Trio. In the sonata the cello enters with a deeply expressive recitative and subsequently the two distinct elements are combined. In the rapid finale, which follows *attacca*, Mendelssohn returns to the terrific energy of the opening movement without equalling it in substance or invention. The piano ripples away in the composer's most infectious manner, while the cello part also demands much brilliance.

Mendelssohn's *Songs without Words* comprise eight collections for piano – 48 pieces in total, but also a single piece for cello and piano. Mendelssohn composed this gem in 1845 for Lisa Cristiani, a charming French lady who was actually one of the first women to achieve fame as a cellist. After her death from cholera at 26, her instrument became known as the Cristiani Stradivarius. The *Song without Words* in D major, op.109, begins with an innocent melody above a buoyant accompaniment. The middle section (*agitato*) is surprisingly turbulent, and its passion is briefly rekindled in the coda.

Auguste-Joseph Franchomme (1808–1884), one of the finest cellists of his time, became a good friend of Chopin. With Franchomme's help and advice Chopin had composed his early and rather showy *Grand Duo concertant* on themes from Meyerbeer's *Robert le diable* (1831). Almost exactly contemporary was Chopin's second composition for cello and piano, the *Introduction and Polonaise brillante*, op.3, written for the composer-cellist Prince Radziwiłł and his daughter.

Completed in 1846, the ambitious Cello Sonata was one of Chopin's last works and was again dedicated to Franchomme. The existence of an unprecedented number of sketches and drafts, including some for violin and piano, shows that this sonata caused Chopin an unusual amount of trouble. Part of the problem was the fact that he had spent nearly all of his career writing for solo piano. In this sonata, however, he needed to restrain his natural instincts and treat the two instruments as equals. The resulting relationship between cello and piano is complex and constantly changing, demonstrating just one facet of Chopin's mastery.

In the opening movement a little three-note figure – A, B flat, A in dotted rhythm – proves to be just

one of several related motifs which Chopin most resourcefully uses throughout. This particular three-note motif also plays such a significant role in the themes of the remaining movements that one is reminded of Brahms's even more ubiquitous use of a seminal three-note figure in his Second Symphony. Following a scheme he had already adopted in his Second and Third Piano Sonatas, Chopin again omits the first subject group from his recapitulation.

The mazurka-like scherzo – containing the three-note motif in its first bar – includes a well contrasted trio section with an expansive melody marked cantabile. Here bars 3 and 4 of the striding piano bass line again recycle the same three-note motif. The eloquent Largo is based on a nocturne-like melody of chaste beauty. Much of this movement is essentially two-part counterpoint, reflecting Chopin's study of polyphony, especially Bach, during his last years. Chopin was by no means the only composer to explore new directions in his last compositions. The finale of this sonata is equally forward-looking in its unusual tonal plan. For the secondary theme – soon repeated in double-stopping – the subdominant C minor replaces the traditional D minor, and at this theme's return D minor replaces the expected tonic key of G minor. At the very opening of this tarantella-style finale Chopin again incorporates the three-note motif. The coda brings a faster tempo and there is more double-stopping in the flamboyant final bars. Quite apart from the obviously exceptional combination of cello and piano in the context of Chopin's output, this sonata offers a unique aspect of the composer – not his most superficially attractive music, but nonetheless deeply rewarding and still underappreciated.

Chopin's three Waltzes op.64, dating from 1847, begin with the so-called 'Minute' Waltz. This group of pieces demonstrates how Chopin achieved a remarkable diversity within a simple dance-form – just as he did in his sets of mazurkas and polonaises. The op.64 Waltzes were subsequently arranged by Karl Davydov, the great 19th-century Russian cellist who became head of the St Petersburg Conservatory.

© Philip Borg-Wheeler, 2011

Welches Glück hatten wir Cellisten doch mit diesen beiden monumentalen Werken aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die unserem Instrument Tribut zollen! Obwohl eine eindrucksvolle Schar von Violinvirtuosen für eine Flut von Konzerten für ihr Instrument von den Großmeistern dieses Jahrhunderts verantwortlich waren, lag es nicht an einem Mangel an Slawas in dieser Ära, dass dem Cello nicht die gleiche Ehre erwiesen wurde. Giganten des Cellos wie Romberg, Dotzauer, Servaise, Dawidow und Popper waren in der Erkundung der Möglichkeiten des Instruments enorm kreativ. Aber seine letztendliche Emanzipation musste bis zum nächsten Jahrhundert warten.

Wir dürfen uns allerdings über unsere eigene Sammlung von Konzerten (darunter das exquisite

Schumann-Konzert) und natürlich den Werken aus dem Kanon von Beethoven und Brahms nicht beklagen, aber welche Gabe ist es doch, diese beiden großen Sonaten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu besitzen, die von zwei der größten Komponisten aller Zeiten auf der Höhe ihrer schöpferischen Kraft geschrieben wurden. Werke, die beide grandiose, dramatische Äußerungen selbstbewusster Reife und großer Inspiration sind.

Chopin schuf ein polyphones Wunder, üppig und seelenvoll, elegant wie eine Geschichte von Turgenew, spannend wie ein Roman von Balzac. Mendelssohns Sonate ist unsere „Italienische“ Sinfonie, ein Erguss von Energie, sprühend und festlich, aber nicht ohne den Kontrapunkt von Schatten und Schmerz. Cellisten sind für beide Stücke, für ihre Großzügigkeit und Tiefe ewig dankbar.

Die Zugabe der Dawidow-Bearbeitungen ist mein kleiner Dankesbeitrag an die Koryphäen des romantischen Cellos, die mit ihrer Leidenschaft für das Instrument unersetzliche Triebkräfte, Erforscher und Abenteurer in der wundervollen Arena des Cellos waren.

Pieter Wispelwey

Die romantische Cellosonate

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Genre der Cellosonate noch relativ wenig entwickelt. Unter den Kompositionen, die vor den beiden Sonaten Mendelssohns und der von Chopin entstanden, haben sich nur Beethovens fünf Sonaten einen festen Platz im Repertoire erobert.

Mendelssohns Sonate op. 58 datiert von 1842/43, vier Jahre nach der ersten Cellosonate. Mendelssohn komponierte dieses Werk in D-dur für seinen Bruder Paul, widmete sie jedoch dem Grafen Mateusz Wielhorski, einem Mitglied einer sehr musikalischen polisch-russischen Familie.

Die Sonate beginnt mit unwiderstehlichem Elan, ähnlich wie der Anfang der „Italienischen“ Sinfonie, und die Energie der Musik ist mitreißend. Der sprudelnde Überschwang von Mendelssohns Klaviersatz trägt zum anhaltenden *joie de vivre* bei, besonders in der Steigerung zur Reprise und in der Coda. Das Allegretto scherzando gehört zu Mendelssohns vollkommensten Intermezzo-Miniaturen. Eine seiner vielen entzückenden Eigenschaften ist der Gebrauch von Pizzikato für mehrere melodische Passagen – ungewöhnlicherweise mit raschen Verzierungen – und einem herrlichen zweiten Thema mit der Markierung *cantabile*. Die Überleitung, die zum Anfangsmaterial zurückführt, ist wunderbar eingeschätzt – ein struktureller Meilenstein, den der Komponist in vielen seiner schönsten Werke überragend handhabt. Hier wird ihm ein bisschen neckischer Humor in Haydn'scher Manier vorangestellt. Überraschender ist der Wandel vom Elfenhaften zum Monströsen in einer Fortissimo-Passage bevor die Coda durch eine verspätete Mollversion des zweiten Themas bereichert wird. Der höchst originelle langsame Satz beginnt

mit einer ausgedehnten Passage weit gespreizter Akkorde in Choralmanier. Mendelssohn verleiht hier einem Kammermusikwerk eine geistliche Atmosphäre ähnlich wie in der choralhaften Melodie im Finale seines zweiten Klaviertrios. In der Sonate beginnt das Cello mit einem hochexpressiven Rezitativ bevor später die beiden unterschiedlichen Elemente vereint werden. Im *attacca* folgenden schnellen Finale kehrt Mendelssohn zur fantastischen Energie des Anfangssatzes zurück, kommt ihm aber weder in Tiefe noch Erfindungsreichtum gleich. Das Klavier klimpert mit typisch Mendelssohn'scher Ansteckungskraft, und auch das Cello verlangt große Brillanz.

Mendelssohns *Lieder ohne Worte* enthalten acht Sammlungen für Klavier – insgesamt 48 Stücke – und ein Einzelstück für Cello und Klavier. Mendelssohn komponierte dieses Kleinod 1845 für Lisa Cristiani, eine charmante französische Dame, und eine der ersten Frauen, die als Cellistin Ansehen errang. Nach ihrem Tode an Cholera im Alter von 26 Jahren wurde ihr Cello als Cristiani-Stradivarius bekannt. Das *Lied ohne Worte* in D-dur op. 109 beginnt mit einer unbedarften Melodie über einer heiter-beschwingten Begleitung. Der Mittelteil (*agitato*) ist überraschend turbulent und seine Leidenschaftlichkeit wird in der Coda kurz wiederbelebt.

Chopin war mit Auguste-Joseph Franchomme (1808–1884), einem der besten Cellisten seiner Zeit, befreundet und hatte mit Franchommes Hilfe sein frühes und eher effekthascherisches *Grand Duo concertant* über Themen aus Meyerbeers *Robert le diable* (1831) komponiert. Nahezu gleichzeitig entstand Chopins zweite Komposition für Cello und Klavier, *Introduktion und Polonaise brillante*, op.3, die für den Komponisten und Cellisten Fürst Radziwiłł und seine Tochter geschrieben wurde.

Die ambitiöse Cellosonate, die 1846 vollendet wurde, war eines der letzten Werke Chopins und ist wiederum Franchomme gewidmet. Die Existenz einer beispiellosen Vielzahl von Skizzen und Entwürfen einschließlich einiger für Violine und Klavier, zeigt, dass diese Sonate Chopin ungewöhnlich viel Mühe machte. Das Problem war zum Teil, dass er in seiner Karriere nahezu ausschließlich für Klavier solo geschrieben hatte. In dieser Sonate musste er jedoch seinen natürlichen Instinkt unterdrücken und beide Instrumente gleichberechtigt behandeln. In der Folge ist das Verhältnis zwischen Cello und Klavier komplex und ändert sich ständig, was nur eine Facette von Chopins Meisterschaft demonstriert.

Im Kopfsatz erweist sich eine kleine Dreitonfigur – A, B, A in punktiertem Rhythmus – als nur eines mehrerer verwandter Motive, die Chopin durchweg sehr erfindungsreich verwendet. Dieses Dreitonmotiv spielt auch in den Themen der übrigen Sätze eine so bedeutende Rolle, dass man an Brahms' noch allgegenwärtigeren Gebrauch einer solchen dreinotigen Keimfigur in seiner zweiten Sinfonie erinnert wird. Chopin folgt einem Schema, das er bereits in seiner zweiten und dritten Klaviersonate angewendet hatte, in dem er in der Reprise die erste Themengruppe auslässt.

Das mazurkenhafte Scherzo verwendet das Dreitonmotiv in seinem ersten Takt und enthält ein gut

kontrastierendes Trio mit einer schweifenden Cantabile-Melodie. Der 3. und 4. Takt der schreitenden Basslinie verwenden auch hier wieder das gleiche Dreitonmotiv. Das eloquente Largo basiert auf einer nocturnhaften Melodie von keuscher Anmut. Ein Großteil dieses Satzes steht im Wesentlichen in zweistimmigem Kontrapunkt, was Chopins Studium der Polyphonik, besonders Bach, in seinen späteren Jahren widerspiegelt. Chopin war keineswegs der einzige Komponist, der in seinen letzten Kompositionen neue Richtungen einschlug. Das Finale mit seiner ungewöhnlichen tonalen Anlage ist genauso fortschrittlich. Für das Seitenthema – das bald in Doppelgriffen wiederholt wird – ersetzt die Subdominante c-moll das traditionelle d-moll und bei der Reprise dieses Themas erklingt d-moll statt der erwarteten Grundtonart G-dur. Schon ganz am Anfang dieses Finales im Tarantella-Stil verwendet Chopin wieder das Dreitonmotiv. Die Coda bringt ein schnelleres Tempo mit sich und in den extravaganten Schlusstakten mehr Doppelgriffe im Cello. Abgesehen von der offensichtlichen, im Kontext von Chopins Œuvre ungewöhnlichen Kombination von Cello und Klavier bietet diese Sonate einen einzigartigen Aspekt dieser Komponisten: oberflächlich gesehen vielleicht nicht seine attraktivste Musik, aber dennoch äußerst dankbar und nach wie vor unterschätzt.

Chopins drei Walzer op. 64 datieren von 1847 und beginnen mit dem sogenannten „Minutenwalzer“. Diese Gruppe demonstriert, wie Chopin innerhalb einer schlichten Tanzform – genauso wie in seinen Mazurken und Polonaisen – eine enorme Vielfalt erreicht. Die Walzer op. 64 wurden später von Karl Dawidow arrangiert, dem großen russischen Cellisten des 19. Jahrhunderts und Direktor des St. Petersburger Konservatoriums.

Philip Borg-Wheeler

Übersetzungen: Renate Wendel

Quelle chance pour nous, violoncellistes, d'avoir ces deux hommages monumentaux du milieu du XIX^e siècle à notre instrument! Les légions de violonistes virtuoses ont inspiré aux grands maîtres de ce siècle un déluge de concertos; mais, alors que l'époque ne manquait pas non plus de Rostropovitch, le violoncelle n'a pas été aussi richement doté. Les Romberg, Dotzauer, Servaise, Davidov et Popper, tous ces géants du violoncelle se sont montrés extrêmement créatifs en explorant les qualités expressives de l'instrument. Malgré tout, l'émancipation ultime ne s'est vraiment faite qu'au siècle suivant.

Non que nous ayons à nous plaindre, avec notre propre collection de concertos (dont le très exquis Schumann) et, bien sûr, les œuvres canoniques de Beethoven et de Brahms. Mais quel cadeau d'avoir ces deux grandes sonates, du milieu des années 1800, écrites par deux des plus grands compositeurs de l'époque, au faite de leurs facultés créatrices! Des œuvres qui sont toutes deux d'amples et vastes

déclarations, d'une maturité assurée et d'une grande inspiration.

Chopin a conçu une merveille polyphonique, somptueuse et pénétrante, élégante comme une nouvelle de Tourgueniev, convaincante comme un roman de Balzac. Quant à la sonate de Mendelssohn, elle est notre Symphonie « Italienne », une explosion d'énergie, pleine d'éclat et de réjouissance, mais non sans contrepoint d'ombres et de douleur. Pour ces deux œuvres, pour leur générosité et leur profondeur, les violoncellistes seront éternellement reconnaissants.

La présence des arrangements de Davidov est mon petit merci aux grands du violoncelle romantique, qui, avec leur passion pour l'instrument, furent d'irremplaçables hommes d'action, explorateurs et aventuriers dans le monde merveilleux du violoncelle.

Pieter Wispelwey

La sonate pour violoncelle romantique

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la sonate pour violoncelle était encore un genre relativement peu développé. Parmi les compositions antérieures aux deux sonates de Mendelssohn et à celle de Chopin, les seules sonates pour violoncelle à s'être assurées une place solide au répertoire sont les cinq exemples de Beethoven.

La Sonate op.58 de Mendelssohn date de 1842–1843, et précède donc de quatre ans la Première Sonate pour violoncelle. Mendelssohn composa cette œuvre en *ré* majeur pour son frère Paul, mais la dédia au comte Mateusz Wielhorski, issu d'une famille russo-polonaise très musicienne.

La sonate débute avec un élan irrésistible, qui n'est pas sans rappeler le début de la Symphonie « Italienne », où la simple énergie de la musique emporte tout devant elle. L'exubérance débordante de l'écriture pianistique de Mendelssohn contribue à la joie de vivre prévalante, surtout dans la progression vers la réexposition et dans la coda. L'*Allegretto scherzando* est l'un des intermezzos miniatures les plus parfaits de Mendelssohn. L'une de ses nombreuses caractéristiques charmantes est l'emploi du *pizzicato* pour plusieurs passages mélodiques – comportant, exceptionnellement, des notes d'ornement rapides – et un superbe deuxième thème marqué *cantabile*. Il y a aussi une retransition magnifiquement pensée vers le matériau initial – étape structurelle superbement traitée dans bon nombre des meilleures œuvres du compositeur. Ici, elle est précédée d'un peu d'humour taquin à la manière de Haydn. Beaucoup plus surprenant est le passage *fortissimo*, où le féérique se transforme en monstrueux, avant qu'une tardive version en mode mineur du second thème ne rehausse la coda. Le mouvement lent, hautement original, débute par un long passage d'accords arpégés très espacés, à la manière d'un choral. Mendelssohn imprègne ici une pièce de chambre d'une atmosphère sacrée, et on trouve un exemple comparable dans la

mélodie proche du choral du finale de son Deuxième Trio avec piano. Dans la sonate, le violoncelle entre avec un récitatif profondément expressif, et ensuite les deux éléments distincts sont combinés. Dans le finale rapide, qui s'enchaîne *attacca*, Mendelssohn revient à l'énergie impressionnante du premier mouvement, sans l'égaliser en substance ou en invention. La partie de piano se déroule dans le style le plus communicatif du compositeur, tandis que la partie de violoncelle demande aussi beaucoup de brillant.

Les *Romances sans paroles* de Mendelssohn comprennent huit recueils pour piano – quarante-huit pièces au total, mais aussi une unique pièce pour violoncelle et piano. Mendelssohn composa ce joyau en 1845 pour Lisa Cristiani, charmante Française qui fut l'une des premières femmes à devenir célèbre comme violoncelliste. Après sa mort du choléra à l'âge de vingt-six ans, son instrument fut surnommé le Stradivarius Cristiani. La *Romance sans paroles en ré* majeur op.109 débute par une mélodie innocente au-dessus d'un accompagnement exubérant. La section médiane (*agitato*) est étonnamment turbulente, et cette passion est brièvement ravivée dans la coda.

Auguste-Joseph Franchomme (1808–1884), l'un des meilleurs violoncellistes de son temps, devint un bon ami de Chopin. Avec l'aide et les conseils de Franchomme, Chopin avait composé son *Grand Duo concertant* sur des thèmes de *Robert le diable* de Meyerbeer (1831), œuvre de jeunesse assez ostentatoire. La deuxième composition de Chopin pour violoncelle et piano, *L'Introduction et Polonaise brillante*, op.3, écrite pour le prince Radziwiłł, violoncelliste et compositeur, et sa fille, est presque exactement contemporaine.

Achevée en 1846, l'ambitieuse Sonate pour violoncelle, l'une des dernières œuvres de Chopin, est elle aussi dédiée à Franchomme. L'existence d'un nombre sans précédent d'esquisses et d'ébauches, dont certaines pour violon et piano, montre que cette sonate donna à Chopin des difficultés inhabituelles. Une partie du problème tenait au fait qu'il avait passé presque toute sa carrière à écrire pour piano seul. Dans cette sonate, toutefois, il avait besoin de réfréner ses instincts naturels et de traiter les deux instruments sur un pied d'égalité. La relation qui en résulte entre violoncelle et piano est complexe et sans cesse changeante, illustrant une facette seulement de la maîtrise de Chopin.

Dans le premier mouvement, une petite figure de trois notes – *la*, *si* bémol, *la*, en rythme pointé – se révèle n'être qu'un de plusieurs motifs apparentés que Chopin utilise de la plus ingénieuse manière tout du long. Ce motif particulier de trois notes joue aussi un rôle si significatif dans les autres mouvements qu'on songe à l'emploi encore plus généralisé chez Brahms d'une figure déterminante de trois notes dans sa Deuxième Symphonie. Suivant un plan qu'il avait déjà adopté dans ses Deuxième et Troisième Sonates pour piano, Chopin omet de nouveau le groupe du premier thème dans sa réexposition.

Le scherzo en manière de mazurka – qui comporte le motif de trois notes dès sa première mesure – comprend un trio bien contrasté avec une mélodie expansive marquée *cantabile*. Ici, les mesures 3 et 4 de la ligne de basse du piano, qui marche à grandes enjambées, réutilisent de nouveau le même motif de trois

notes. L'éloquent *Largo* est fondé sur une mélodie dans le goût du nocturne, d'une chaste beauté. Une grande partie de ce mouvement est essentiellement en contrepoint à deux voix, reflétant l'étude de la polyphonie, et en particulier de Bach, qui occupa Chopin dans ses dernières années. Chopin n'est nullement le seul compositeur à explorer de nouvelles directions dans ses dernières œuvres. Le finale de cette sonate est non moins tourné vers l'avenir, avec son plan tonal inhabituel. Pour le thème secondaire – bientôt répété en doubles cordes – la sous-dominante, *ut* mineur, remplace le *ré* mineur traditionnel, et au retour de ce thème *ré* mineur remplace la tonique attendue, *sol* mineur. Tout au début de ce finale en style de tarentelle, Chopin incorpore de nouveau le motif de trois notes. La coda amène un tempo plus rapide, avec de nouvelles doubles cordes dans les flamboyantes dernières mesures. Outre la combinaison manifestement exceptionnelle du violoncelle et du piano dans le contexte de l'œuvre de Chopin, cette sonate présente une facette unique du compositeur – une musique non pas la plus superficiellement séduisante, mais néanmoins profondément gratifiante et encore sous-estimée.

Les trois Valses op.64 de Chopin, qui datent de 1847, commencent par la Valse dite « Minute ». Ce groupe de pièces démontre comment Chopin est parvenu à une remarquable diversité au sein d'une forme de danse simple – comme il l'avait fait dans ses recueils de mazurkas et de polonaises. Les Valses op.64 furent ensuite arrangées par Karl Davidov, grand violoncelliste russe du XIX^e siècle qui prit la tête du Conservatoire de Saint-Petersbourg.

Philip Borg-Wheeler

Traductions : Dennis Collins

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Producers: Daan van Aalst and Pieter Wispelwey

Balance engineer and editing: Daan van Aalst

Recording location: 10–12 January 2011, Doopsgezinde Kerk, Haarlem, Netherlands

Microphones: Schoeps MK2H, Schoeps MK21, Bruel & Kjaer 4006

Microphone preamp: Grace Design

Digital converter: Lynx Aurora

Recording/editing system: Pyramix by Merging Technologies

Monitoring: Benchmark DAC1, Rotel RMB 1575 amplifier, B&W 804s loudspeakers, Sennheiser HD600 headphone

Pieter Wispelwey plays a G. B. Guadagnini, Parma 1760

Paolo Giacometti plays an Érard instrument from 1837, from the Edwin Beunk Collection, Enschede, tuned by Edwin Beunk.

Design: Paul Mitchell for WLP Ltd



www.onyxclassics.com

www.pieterwispelwey.com

onyx

Also available on ONYX



ONYX 4042
Walton: Cello Concerto
Bloch · Ligeti · Britten
Pieter Wispelwey · Jeffrey Tate



ONYX 4046
Schubert: 'Arpeggione' Sonata
Fantasy in C · Duo in A
Pieter Wispelwey · Paolo Giacometti



ONYX 4058
Britten: Cello Symphony · Cello Suite no.1
Flanders Symphony Orchestra · Seikyo Kim
Pieter Wispelwey



ONYX 4066
Schubert · Berg: String Quartets
Kuss Quartet

www.onyxclassics.com

ONYX 4078