



CHOPIN

EDNA STERN

FRÉDÉRIC CHOPIN 1810-1849

SONATA NO.2 OP.35, BALLADES NO.2 OP.38 & NO.3 OP.47,
PRELUDES OP.45 & NO.20 OP.28, 3 NOUVELLES ÉTUDES,
WALZES NO.5 OP.42, NO.7 OP.64/2 & NO.12 OP.70/2

EDNA STERN PIANO

pleyel piano, paris 1842, collection musée de la musique



FRÉDÉRIC CHOPIN 1810-1849

Trois Nouvelles Études

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Andantino en fa mineur I
in F minor | 1'52 |
| 2 | Allegretto en la bémol majeur I
in A flat major | 2'32 |
| 3 | Allegretto en ré bémol majeur I
in D flat major | 2'35 |
| 4 | Ballade n° 2 en fa majeur I
in F major op.38 | 7'14 |
| Sonate n° 2 en si bémol mineur I
Sonata no.2 in B flat minor op.35 | | |
| 5 | Grave. Doppio movimento | 7'50 |
| 6 | Scherzo | 6'48 |
| 7 | Marche funèbre. Lento | 8'26 |
| 8 | Finale: Presto | 1'51 |

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | Valse n° 5 en la bémol majeur I
in A flat major op.42 | 5'00 |
| 10 | Prélude en ut dièse mineur I
in C sharp minor op.45 | 5'10 |
| 11 | Valse n° 12 en fa mineur I
in F minor op.70/2 | 2'00 |
| 12 | Ballade n° 3 en la bémol majeur I
in A flat major op.47 | 7'25 |
| 13 | Valse n° 7 en ut dièse mineur I
in C sharp minor op.64/2 | 3'46 |
| 14 | Prélude n° 20 en ut mineur I
in C minor op.28 | 1'42 |

FRÉDÉRIC CHOPIN

« Nous avons pu voir au cinéma la surprenante grâce que pouvait prendre tel geste de l'homme ou des animaux, présenté au ralenti ; insaisissable lorsque le mouvement est rapide. Il ne s'agit pas ici (encore qu'on le puisse) de ralentir à l'excès le *tempo* de la musique de Chopin. Il s'agit tout simplement de ne pas la presser, de lui laisser son mouvement naturel, aisé comme une respiration. Je voudrais, en tête de l'œuvre de Chopin, inscrire les vers exquis de Valéry :

*"Est-il art plus tendre
Que cette lenteur ?..."* »

Je trouve cette citation d'André Gide très pertinente, pleine de sagesse et de compréhension de l'œuvre de Chopin dans son flux typique et délicat de mouvement et d'harmonie.

Les **Trois Nouvelles Études** sont un témoignage de la virtuosité de Chopin, dont l'intérêt le porte à utiliser les outils du compositeur – ambiguïté du rythme, tension harmonique, indépendance des lignes et articulations – comme moyen d'expression des émotions. La première de ces études, en fa mineur, commence par une note « étrangère » à la tonalité, un *si* naturel et pas un *si* bémol. Il s'agit donc d'un début agité et boiteux, qui le devient encore plus lorsque la main gauche entre en jeu et que la droite se bat pour gagner son indépendance rythmique et expressive.

Avant de poursuivre la discussion de ce programme, je souhaite présenter l'instrument, un piano Pleyel de 1842, se trouvant aujourd'hui au Musée de la musique. Je décrirais ce Pleyel comme un piano profond et sombre, qui convient parfaitement aux sujets thématiques lourds comme la *Sonate funèbre* ou la *Seconde Ballade*. Il est en même temps élégant et, comme le décrit Chopin, « perfide ». Chopin a peut-être employé ce terme en partie parce qu'il est dur à jouer (Pleyel utilise le mécanisme à échappement simple par opposition au mécanisme à échappement double inventé par son concurrent Érard, dont le système allait par la suite être

repris par tous les facteurs de pianos). Ou bien il se peut que cet instrument requière un toucher très diversifié afin de mettre en lumière ses plus belles qualités aux multiples facettes.

La **Deuxième Ballade en fa mineur opus 38** pourrait être inspirée, comme l'a suggéré Cortot, par le poème « Le Switez ». La ballade parle d'un lac proche d'une ville polonaise détruite par les Russes. Selon la légende, les jeunes filles polonaises, afin d'éviter la honte que leur réservaient leurs conquérants, avaient demandé à être avalées par la terre qui s'est soudain ouverte sous leurs pieds, et se sont transformées en ces étranges fleurs qui se trouvent au bord du lac. Gare à celui qui les touche !

Personnellement, j'aime beaucoup cette évocation, car j'ai toujours imaginé le thème rapide comme une descente aux enfers venant de la main droite et le mouvement du diable montant pour saisir sa proie de la main gauche. La décision de Chopin de conclure en *la mineur* est révélatrice, comme le note Schumann : « Je me souviens très bien lorsque Chopin l'a jouée ici et a terminé en *fa majeur* ; maintenant, il conclut en *la mineur*². » La dernière phrase en *la mineur*, après la coda, qui est l'une des pages les plus tourmentées de Chopin, rend l'extrême fin encore plus désespérée.

À propos de la **Sonate n° 2 opus 35**, Schumann a dit que le compositeur a rassemblé ici « quatre de ses enfants les plus indisciplinés et les a réunis, pensant peut-être les faire passer clandestinement, comme une sonate, dans une société où ils ne seraient peut-être pas jugés présentables individuellement³ ». La Marche funèbre a été composée dès 1837 alors que les autres mouvements n'ont été terminés que deux ans plus tard. *Séparés et pourtant ensemble*, ces quatre mouvements écrits à différentes périodes n'ont peut-être pas été conçus comme un tout, mais ont été rapprochés par l'histoire commune du morceau, une histoire de vie, de mort et d'un esprit vagabond. L'expression « *ensemble et pourtant séparés* » définit l'utilisation expressive que fait Chopin du *rubato* et le léger décalage des mains qui ne jouent pas ensemble. Cette non unité résulte de l'écriture complexe de Chopin reposant sur la stabilité de la main gauche et d'une main droite flirteuse qui joue avec le temps et aime proclamer sa liberté.

Le premier mouvement raconte l'agitation de la vie, exprimée par le mouvement perpétuel de la main gauche et l'effet haletant de la droite.

Le deuxième mouvement est davantage une étude de contrastes : le contraste entre les notes graves et aiguës, le contraste entre la partie centrale calme et les sections extrêmes. Ce qui est frappant dans la Marche funèbre, ce sont les changements perpétuels d'un demi-ton entre les accords. Ce demi-ton pourrait être le symbole des pas lents des pleureurs, accompagnant avec tristesse celui ou celle qu'ils aiment dans son dernier voyage.

Le dernier mouvement est étrange : « Un chant sans paroles⁴ », écrit Schumann, puis survient le dernier accord – l'accord qui frappe comme un destin inévitable.

Il y a des divergences de vue sur l'approche qu'avait Chopin de la forme. Schumann considère que Chopin fait un usage révolutionnaire et rebelle de cette forme, alors que Nietzsche décrit ses œuvres comme une ode à la beauté qui suit de près la tradition : « Le dernier des compositeurs modernes à voir et à vénérer la beauté... Chopin – personne avant ou après lui ne peut prétendre à cette épithète – Chopin possédait la même noblesse princière pour ce qui est des conventions comme le montre Raphael dans l'utilisation des couleurs les plus simples et les plus traditionnelles⁵... »

Je ne suis pas d'accord avec Nietzsche et je ne dirais pas que les œuvres de Chopin tendent à « voir et à vénérer la beauté ». Ses œuvres possèdent une puissance considérable et un appel à la révolution caché sous leur beauté, comme le dit Schumann : « des canons enterrés dans des fleurs⁶. »

Chopin est souvent considéré comme un compositeur mélancolique, mais sa **Valse opus 42** regorge de joie. Schumann la décrit comme un pièce de salon du genre le plus noble : « Florestan dit que s'il la jouait pour la danse, au moins la moitié des femmes devraient être des comtesses⁷. »

Chopin joue avec le mètre de la valse : la main gauche est dans un classique 3/4 alors que la main droite joue à 6/8, et la mélodie est accentuée toutes les 3/8. L'effet est curieux – comme

si la main droite jouait une valse deux fois plus vite (à 3/8) qui vient déstabiliser la valse principale à 3/4 à la main gauche. Il convient de noter un autre détail : l'utilisation par Chopin de l'intervalle du demi-ton, qui donne au morceau son atmosphère séduisante.

Le **Prélude en ut dièse mineur opus 45** est un exemple frappant de fluidité de mouvement guidé par des modulations harmoniques. C'est une quête, une recherche de couleurs et d'émotions au travers des différentes tonalités, qui atteint son sommet dans le récitatif qui suit la cadence et disparaît en revenant au thème original. Gide décrit Chopin comme un improvisateur, et je trouve intéressant de le mentionner par rapport à ce prélude, qui repose sur le déroulement d'un chemin improvisé au travers de tonalités et de modulations. « Chopin au piano avait toujours l'air d'improviser, nous est-il dit ; c'est-à-dire qu'il semblait sans cesse chercher, inventer, découvrir peu à peu sa pensée. [...] Chaque modulation, dans Chopin, jamais banale et prévue, doit réserver, préserver cette fraîcheur, cette émotion presque craintive d'une nouveauté jaillissante, ce secret d'émerveillement auquel l'âme aventureuse s'expose sur des chemins non tracés d'avance et où le paysage ne se découvre que peu à peu⁸. »

Mélancoliques et poétiques seraient les adjectifs que j'utiliserais pour décrire la **Valse opus 70 n° 2**. Cette pièce est une petite perle – un poème, raffiné et exquis.

On sait que les Ballades de Chopin lui ont été inspirées par les poèmes de Mickiewicz. La **Troisième Ballade opus 47** est un mélange de beauté et de puissance, une histoire d'amour et de trahison. La première moitié du morceau se caractérise par un mouvement rythmique souple et pourtant stable ; souple par son côté dansant et stable grâce à ses premiers temps solides. La modulation en *ut dièse mineur* illustre une rupture de confiance. À ce stade, le morceau perd aussi sa stabilité rythmique et se caractérise par un mouvement de suspension au travers de syncopes et de premiers temps manquants, créant ainsi un mouvement agité et désespéré. Lorsque le premier temps revient, c'est sous la forme d'une dissonance rebelle et désabusée. Pour se référer à Cortot, on pourrait dire que l'ensemble de cette ballade est sous l'influence de la phrase : « M'aimerez-vous toujours⁹ ? ».

Comme Chopin joue souvent avec l'ambiguïté des notes, j'ai décidé de jouer la **Valse en ut dièse mineur opus 64 n° 2** après la Troisième Ballade en *la* bémol majeur. Le *la* bémol qui conclut la ballade est apparemment la même note qui commence la valse – un *sol* dièse ; mais au moment où arrive la tierce douloureuse (basée sur *ut* dièse), on aborde une autre atmosphère. J'aime à penser à ces accords et tonalités comme à des masques grecs, le souriant *la* bémol majeur et le mélancolique *ut* dièse mineur.

Pour conclure le programme, le **Prélude en ut mineur opus 28 n° 20**, un choral signé Chopin. Le Prélude en *ut* mineur atteste de l'importance du choral et des liens étroits du compositeur avec Bach. Terminons avec les sages paroles de Gide sur les préludes de Chopin : « Chacun d'eux prélude à une méditation¹⁰. »

Edna Stern

¹ André Gide, *Notes sur Chopin*, L'Arche éditeur, 1983, p. 34.

² Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres* (1878).

⁶ Robert Schumann, *op. cit.*

⁷ Ibid.

⁸ André Gide, *op. cit.*, pp. 17-19. Les italiques sont miennes.

⁹ Alfred Cortot, *Édition de travail des œuvres de Chopin*.

¹⁰ André Gide, *op. cit.*, p. 29.



EDNA STERN

EDNA STERN PIANO

« Son jeu au piano porte déjà la marque des trois grands pianistes qui l'ont façonnée et dont elle a su réaliser une improbable synthèse : le panache de Martha Argerich, la musicalité de Leon Fleisher et l'impeccable finition de Krystian Zimerman. » (*Diapason*) Après le succès de son premier disque, *Chaconne*, récompensé par un Diapason Découverte et Arte Best CD 2005, Edna Stern a été invitée à se produire dans des salles et festivals prestigieux en Europe, parmi lesquels le Festival de Colmar, le Festival Bach de Leipzig, La Roque-d'Anthéron, le Festival An Weissen und Schwarzen Tasten de la Radio de Brême, le Concertgebouw d'Amsterdam, le City of London Festival. Son disque consacré à Schumann et à ses contemporains a été reçu avec grand enthousiasme, *Gramophone* lui consacrant une page de « *up-and-coming artist* ».

Edna Stern commence ses études auprès de Viktor Derevianko et de Natasha Tadson, professeurs à la Rubin Academy de Tel Aviv. Après avoir régulièrement joué pour Martha Argerich, elle s'installe à Bâle en 1996 pour se perfectionner auprès de Krystian Zimerman pendant quatre ans et suit plus tard les master classes de la prestigieuse Fondation internationale pour le piano de Côme (Italie) avec Alicia de Larrocha, Dimitri Bashkurov, Andreas Staier et surtout Leon Fleisher, auprès de qui elle se perfectionne pendant une année à l'Institut Peabody (Baltimore). Edna Stern enseigne au Royal College of Music de Londres depuis septembre 2009.

naïve ET LA CITÉ DE LA MUSIQUE

Ouvert en 1997, rénové récemment, le Musée de la musique de Paris a toujours placé la musique au cœur du dispositif muséographique. Son inscription au sein de la Cité de la musique l'a conduit à définir une vision innovante de l'histoire musicale, ouverte à toutes les cultures du monde, et tissant des liens entre la présentation des collections, l'organisation d'expositions temporaires et de concerts, la médiation culturelle et la recherche documentaire.

Un musée de la musique se caractérise de plus en plus par ce que l'on y entend, cette tendance ayant été reprise aujourd'hui par la plupart des musées du genre. Les instruments du musée en état de jeu sont confiés à des musiciens, donnés en concert ou enregistrés à des fins d'archivage ou de diffusion, notamment pour le parcours sonore du visiteur.

La collection initiée en partenariat avec Naïve prolonge cet effort, révélant les instruments les plus significatifs du musée, mis à la disposition de musiciens de renommée internationale autour de contenus musicaux cohérents. Elle rejoint aussi l'actualité, comme dans le cas de ce disque consacré à Frédéric Chopin, publié à l'occasion de l'exposition « Chopin à Paris : l'atelier du compositeur », qui se tient à la Cité de la musique, en partenariat avec la Bibliothèque nationale de France, du 9 mars au 6 juin 2010, dans le cadre des manifestations célébrant le bicentenaire de la naissance du compositeur.

Éric DE VISSCHER
Directeur du Musée de la musique
Cité de la musique, Paris
www.citedelamusique.fr

CHOPIN ET PLEYEL UNE RELATION PARTICULIÈRE

Frédéric Chopin appréciait plus que tout autre les pianos de la maison Pleyel, qu'il qualifiait de « non plus ultra ». Le piano à queue enregistré ici est bien caractéristique des instruments que Chopin a pu utiliser lors des dix dernières années de sa vie. Il est ainsi très similaire au piano à queue de 1839 dont disposait le compositeur de 1839 à 1841 et qui est exposé actuellement au Musée de la musique. Ce piano, qui n'est malheureusement plus en état de jeu, était placé dans le salon de son appartement de la rue Tronchet à Paris. C'est vraisemblablement sur cet instrument que Chopin a composé les *Trois Nouvelles Études*, la Mazurka dite « À Émile Gaillard » ainsi que la Mazurka qui fut publiée dans *La France musicale* en juillet 1841.

La rencontre entre Chopin et le facteur de piano Camille Pleyel a lieu peu de temps après l'arrivée du compositeur à Paris, en octobre 1831. S'il est un virtuose reconnu à Varsovie et à Vienne, Chopin est en revanche parfaitement inconnu du public parisien. Afin de se produire en concert, il entre en contact avec Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), compositeur, virtuose et pédagogue réputé, par ailleurs associé à Camille Pleyel dans la fabrication et la vente des pianos de la firme. C'est très certainement par son entremise que Chopin joue pour la première fois en concert à Paris, le 25 février 1832, dans les salons Pleyel de la rue Cadet. Dès lors, Chopin restera fidèle aux instruments Pleyel jusqu'à la fin de sa vie, et de Valldemosa à Nohant, comme dans ses différentes adresses parisiennes, ce seront toujours un piano à queue, un piano ou un piano carré de Pleyel qui nourriront l'inspiration du compositeur. Au-delà des intérêts commerciaux, Chopin entretiendra de véritables liens d'amitié avec Camille Pleyel, à qui il dédiera ses 24 *Préludes* opus 28.

Dotés d'une mécanique à échappement simple, de conception moins complexe que celle inventée par Érard (dite à double échappement), les pianos à queue Pleyel rappellent vraisemblablement au compositeur les grands instruments du facteur viennois Graf qu'il a tant appréciés lors de ses séjours dans la capitale autrichienne. En effet, la mécanique directe, le toucher,

souvent léger, comme le timbre, à la fois doux et velouté dans le médium et cristallin dans l'aigu, sont des éléments distinctifs que l'on retrouve dans les instruments des deux maisons. Certes, les grands instruments d'Érard sont plus puissants et « passent » mieux dans les grandes salles, ils autorisent une vélocité plus aisée dans la répétition des notes, mais l'instrument de Pleyel convient mieux à l'intimité du compositeur. Toutes qualités que Chopin aurait décrites en ces termes : « Quand je suis mal disposé [...], je joue sur un piano d'Érard et j'y trouve facilement un son tout fait ; mais quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son à moi, il me faut un piano de Pleyel¹. »

Le piano à queue de 1842 est parvenu jusqu'à nous dans son état d'origine et possède encore ses cordes harmoniques et ses marteaux recouverts de peau chamoisée. Claude Montal (1800-1865), facteur de pianos, décrivait en 1836 dans son ouvrage *L'Art d'accorder soi-même son piano*, les qualités de la mécanique Pleyel : « Le frappement des marteaux a été calculé de manière à donner un son pur, net, égal et intense ; les marteaux, garnis avec soin d'abord très durs, puis recouverts d'une peau élastique et moelleuse, procurent, lorsqu'on joue *piano*, un son doux et velouté, lequel prend de l'éclat et une grande portée au fur et à mesure que l'on presse le clavier². »

Afin de préserver la mécanique originale de l'instrument, de nouveaux marteaux ont été mis en place par Maurice Rousteau, facteur-restaurateur de pianos. Cette réalisation a permis de retrouver les qualités de toucher et de timbre qui ont fait la réputation de la maison Pleyel et au sujet de laquelle on pouvait lire, dès 1810, dans les *Tablettes de Polymnie* : « Dire qu'un instrument sort des ateliers Pleyel, c'est annoncer sa perfection³. »

Thierry Maniguet
Conservateur du Musée de la musique,
Cité de la musique, Paris

¹ Propos rapportés par Henri Blaze de Bury, *Musiciens contemporains*, Paris, 1856, p. 118.

² Claude Montal, *L'Art d'accorder soi-même son piano*, Paris, 1836, réimpr. Genève, Minkoff, 1976, p. 223.

³ *Tablettes de Polymnie*, Paris, 1810-1811, réimpr. Genève, Minkoff, 1971, p. 11.





PIANO À QUEUE
IGNACE PLEYEL & CIE, 1842

Collection Musée de la musique, (E.991.16.1)

Historique

Acquisition par le Musée de la musique en 1992

Numéro de série 9250

Caractéristiques

Étendue : $do_0 - sol_6$ (CC – g⁴),
80 notes

Mécanique à simple échappement

Deux pédales : *una corda*, *forte*

Diapason : la_3 (a₁) = 430 Hz

GRAND PIANO
BY IGNACE PLEYEL & CIE, 1842

Collection Musée de la Musique, (E.991.16.1)

History

Acquired by the Musée de la Musique in 1992

Serial no.9250

Characteristics

Compass: C' – g⁴,
80 notes

Single-escapement action

Two pedals: *una corda*, *forte*

Pitch: a' = 430 Hz



CHOPIN AND PLEYEL

A PRIVILEGED RELATIONSHIP

Frédéric Chopin admired above all others the pianos of the firm of Pleyel, which he called the 'non plus ultra'. The grand piano recorded here is characteristic of the instruments Chopin had at his disposal during the last ten years of his life. It is very similar to the grand piano of 1839 which belonged to the composer from 1839 to 1841 and is currently on display at the Musée de la Musique. This instrument, that is unfortunately no longer in playable condition, was housed in the composer's apartment, rue Tronchet, in Paris. It was probably the piano on which Chopin composed the *Trois Nouvelles Études*, the *Mazurka* dedicated to Émile Gaillard and the *Mazurka* that was published in *La France musicale* in July 1841.

The first meeting between Chopin and the piano maker Camille Pleyel took place shortly after the composer's arrival in Paris in October 1831. Although he was an acknowledged virtuoso in Warsaw and Vienna, Chopin was completely unknown to the Parisian public. With a view to appearing in concert, he contacted Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), the composer, virtuoso and renowned teacher, who was also an associate of Camille Pleyel in the manufacture and sale of his firm's pianos. It was certainly thanks to Kalkbrenner's intervention that Chopin gave his first Paris concert in the salons Pleyel on the rue Cadet, on 25 February 1832. From that time on, Chopin remained faithful to Pleyel's instruments until the end of his life, and from Valldemosa to Nohant, as at his various Paris addresses, it was always a grand piano, a pianino or a square piano by Pleyel that nurtured the composer's inspiration. Over and above commercial interests, Chopin had genuine ties of friendship with Camille Pleyel, to whom he dedicated his *Twenty-Four Preludes* op.28.

Equipped with a single-escapement action, less complex in design than the double escapement system invented by Érard, Pleyel's instrument probably reminded the composer of the grands by the Viennese maker Graf which he had so appreciated on his visits to the Austrian capital. The direct action, the touch, often light, as is the timbre, at once sweet and velvety in the

FRÉDÉRIC CHOPIN

The cinema has enabled us to see the surprising grace which a human or animal gesture can achieve when it is shown in slow-motion; imperceptible when the movement is rapid. It is not a question here (though one may do it) of slowing down the *tempo* of Chopin's music excessively. It is very simply a matter of not hurrying, of allowing its natural movement, easy as breathing. I should like to inscribe, at the head of Chopin's work, the exquisite verses of Valéry:

"Est-il art plus tendre

*Que cette lenteur?..."*¹

I find that quote by André Gide very perceptive, full of wisdom and understanding of Chopin's work in its typical and tender flow of movement and harmony.

The **Trois Nouvelles Études** are a testimony to Chopin's virtuosity, whose interest lies in using the composer's tools – ambiguity of rhythm, harmonic tension, independence of lines and articulations – as a *means* of expressing emotions. The first of these études, in F minor, starts with a note that is a 'stranger' to the key, a B natural and not a B flat. It is therefore an agitated and uneasy beginning, which becomes even more so when the left hand enters and the right hand struggles for rhythmic and expressive independence.

Before continuing the discussion of the programme, I would like to introduce the instrument, a Pleyel piano dating from 1842, now in the Musée de la Musique. I would describe this Pleyel as a deep and dark piano, perfectly suited for heavy thematic subjects like the 'Funeral March' Sonata or the Second Ballade. It is at the same time elegant and, as Chopin puts it, 'perfidious'. Chopin might have employed this term partly because it is hard to play (Pleyel uses the single-escapement action as opposed to the double-escapement mechanism invented by his competitor Érard, whose system was later to be used by all piano firms), or it might be that the instrument requires a wide variety of touch in order to bring to light its best and multi-faceted qualities.

medium and crystalline in the treble, are distinctive elements to be found on the instruments of both Pleyel and Graf. To be sure, the Érard grands were more powerful and projected better in large halls, and made it easier to achieve fast repeated notes, but the Pleyel instrument was better suited to the intimate art of the composer. All qualities that Chopin is said to have summarised in these terms: 'When I am out of sorts . . . I play an Érard piano, where I easily find a ready-made tone. But when I feel in good form and strong enough to find my own individual sound, then I need a Pleyel piano.'¹

The 1842 grand piano has come down to us in its original condition and still possesses its harmonic strings and its hammers covered with chamois leather. The piano maker Claude Montal (1800–65) described the qualities of the Pleyel action in 1836 in his treatise *L'Art d'accorder soi-même son piano* (The art of tuning one's own piano): 'The striking of the hammers has been designed to produce a pure, clean, even and intense sound; the carefully made hammers are initially very hard, then covered with soft, supple leather. When played *piano*, they procure a sweet, velvety sound, which increases in brightness and impact the more firmly one presses the keyboard.'²

In order to conserve the original action of the instrument, new hammers have been fitted by the piano maker and restorer Maurice Rousteau. This has made it possible to reproduce the qualities of touch and timbre which had made the reputation of the firm of Pleyel as early as 1810, when a journalist in *Les Tablettes de Polymnie* opined: 'To say that an instrument comes from the Pleyel workshop is tantamount to declaring it is perfect.'³

Thierry Maniguet

Curator of the Musée de la Musique,

Cité de la musique, Paris

¹ Quoted in Henri Blaze de Bury, *Musiciens contemporains* (Paris: 1856), p.118.

² Claude Montal, *L'Art d'accorder soi-même son piano* (Paris: 1836; Geneva: Minkoff reprint, 1976, p.223).

³ *Les Tablettes de Polymnie* (Paris: 1810–11; Geneva: Minkoff reprint, 1971, p.11).

The **Second Ballade in F minor op.38** might be inspired, as Cortot suggested, by the poem 'The Switez'. The ballade's story is about a lake near a Polish city once destroyed by the Russians. The legend relates that the young Polish girls, in order to avoid the shame awaiting them from their conquerors, asked to be swallowed by the earth which suddenly opened under their feet, and were turned into those strange flowers on the lake's borders. Woe betide him who touches them!

I personally like this suggestion very much as I always imagined the fast theme as a descent to hell coming from the right hand and the movement of the devil coming up to grab his prey from the left hand. Chopin's decision to end in A minor is revealing, as Schumann notes: 'I remember very well when Chopin played it here and closed in F major; now he closes in A minor.'² The closing phrase in A minor, after the coda, which is one of the most tortured pages of Chopin, makes the very end even more hopeless.

Schumann says of Chopin's **Sonata no.2 op.35** that Chopin has here assembled 'four of his most unruly children and put them together, possibly thinking to smuggle them, as a sonata, into company where they might not be considered individually presentable'.³ The *Marche funèbre* was written as early as 1837 while the other movements were finished only two years later. *Apart and yet together*, these four movements written at different periods were maybe not conceived as a whole, but are drawn together by the common story of the piece, a story of life, death and a wandering spirit. *Together and yet apart* defines Chopin's expressive use of rubato and the slight shift that comes from the hands not playing together. This non-togetherness is a result of Chopin's complex writing founded on stability in the left hand and a flirtatious right hand which plays with time and likes to claim its freedom.

The first movement relates life's agitation, expressed through the perpetual movement of the left hand and the gasping effect of the right.

The second movement is more of an investigation of contrast: the contrast between the bass and the high notes, the contrast between the quiet middle part and the opening and closing sections. What is striking in the *Marche funèbre* is the perpetual semitone movements between the chords. This semitone could be the symbol of the mourners' slow steps, sadly

and heavily accompanying their loved one on his last journey. The last movement is strange: 'a songless song'⁴ writes Schumann, and then the last chord – the chord that strikes like an unavoidable fate.

There are opposing views as to Chopin's approach to form. Schumann considers Chopin's use of form as revolutionary and rebellious while Nietzsche describes his works as an ode to beauty which closely follows tradition: 'The last of the modern composers to behold and worship beauty . . . Chopin, no one before or after him has a claim to this epithet – Chopin possessed the same princely nobility in respect of convention as Raphael shows in the employment of the simplest, most traditional colours . . .'⁵

I disagree with Nietzsche, and would not describe Chopin's works as aiming to 'behold and worship beauty'. His works possess an enormous power and a cry for revolution hidden under their beauty, and are as Schumann puts it 'cannons buried in flowers'.⁶

Chopin is often considered a melancholic composer, yet his **Waltz op.42** is filled with joy. Schumann describes it as a salon piece of the noblest sort: 'Florestan says that if he were to play it for dancing, at least half the females would have to be countesses.'⁷ Chopin plays with the metre of the waltz: the left hand is in a classical 3/4 while the right hand plays in 6/8 and the melody is accentuated every 3/8. The effect is intriguing – as if the right hand were playing a waltz twice as fast (in 3/8) that comes to destabilise the main waltz in 3/4 in the left hand. Another detail to note is Chopin's use of the interval of the semitone, which gives the piece its seductive atmosphere.

Chopin's **Prelude in C sharp minor op.45** is a vivid example of fluidity of movement guided by harmonic modulations. It is a quest, a search in colours and emotions through the different keys, climaxing in the recitative after the cadenza and vanishing back to the original theme. Gide describes Chopin as an improviser, and I find it interesting to mention this in relation to this prelude which is based on unfolding an improvised path through tonalities and modulations. 'We are told that when he was at the piano Chopin always looked as if he was improvising;

that is, he seemed to be constantly seeking, inventing, discovering his thought little by little. . . . Each modulation in Chopin, never trivial and foreseen, must preserve that freshness, that emotion which almost fears the surging up of the new, that secret of wonderment to which the adventurous soul exposes itself along paths not blazed in advance, where *the landscape reveals itself only gradually*.⁸

Melancholic and poetic would be the adjectives I would use to describe the **Waltz op.70 no.2**. This piece is like a small pearl – a poem, refined and exquisite.

We know that Chopin's Ballades were inspired by the poems of Mickiewicz. The **Third Ballade op.47** is a combination of beauty and power, a story of love and betrayal. The first half of the piece is characterized by a rhythmic movement that is flexible and yet stable; flexible through its dancing quality and stable thanks to its strong first beats. The C sharp minor modulation illustrates a break in faith. At this point, the piece also loses its rhythmic stability and is characterised by a movement of suspension through the syncopation and missing first beat, thus creating an agitated and desperate movement. When the first beat comes back, it is in the form of a rebellious and disillusioned dissonance. To borrow from Cortot, the entire ballad could perhaps be described as under the influence of the phrase 'Will you love me forever?'⁹

As Chopin plays with the ambiguity of notes, I decided to perform the **Waltz in C sharp minor, op.64 no.2**, after the Third Ballade in A flat major. The A flat which concludes the Ballade is apparently the same note that starts the waltz – a G sharp; but the moment the sad third (based on the C sharp) comes in, we move into another mood. I like to think of these chords and tonalities as Greek masks, the smiling A flat and the melancholy C sharp minor. To conclude the programme, the **Prelude in C minor op.28 no.20**, a chorale signed Chopin. The Prelude in C minor is evidence of the importance of the chorale and of the composer's strong ties to Bach. Let us end with Gide's wise words on Chopin's preludes: 'Each one of them is a prelude to a meditation.'¹⁰

Edna Stern

¹ 'Is there art more gentle / Than this slowness?' André Gide, *Notes sur Chopin* (L'Arche éditeur, 1983), p.34.

² Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik* (Leipzig).

³ Robert Schumann, op. cit.

⁴ Ibid.

⁵ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* (1878).

⁶ Robert Schumann, op.cit.

⁷ Ibid.

⁸ André Gide, op. cit., pp.17-19. Italics are mine.

⁹ Alfred Cortot, *Édition de travail des œuvres de Chopin*.

¹⁰ André Gide, op. cit., p.29.



EDNA STERN PIANO

'Her piano playing already bears the mark of the three great pianists who moulded it, and of whom she has succeeded in creating an improbable synthesis: the panache of Martha Argerich, the musicality of Leon Fleisher, and the impeccable finish of Krystian Zimerman' (*Diapason*).

After the success of her first recording, 'Chaconne', which won 'Diapason Découverte' and Arte 'Best CD 2005' awards, Edna Stern was invited to appear at leading venues and festivals in Europe, including the Colmar Festival, the Leipzig Bach Festival, La Roque-d'Anthéron, Radio Bremen's festival 'An Weissen und Schwarzen Tasten', the Amsterdam Concertgebouw, and the City of London Festival. Her Schumann and his contemporaries disc was received with great enthusiasm: *Gramophone* devoted a page to her as an 'up-and-coming artist'.

Edna Stern began her studies with Viktor Derevianko and Natasha Tadson, both professors at the Rubin Academy in Tel Aviv. After playing regularly for Martha Argerich, she moved to Basel in 1996 for advanced study with Krystian Zimerman for four years, and later attended masterclasses at the prestigious International Piano Foundation in Como (Italy) with Alicia de Larrocha, Dmitri Bashkirov, Andreas Staier, and above all Leon Fleisher, with whom she spent a year of further study at the Peabody Institute in Baltimore. Edna Stern has taught at the Royal College of Music in London since September 2009.

naïve AND THE CITÉ DE LA MUSIQUE

Opened in 1997 and recently renovated, the Musée de la Musique in Paris has always placed music itself at the heart of its museographic concept. Its integration within the Cité de la Musique led it to define an innovative vision of musical history, open to all the cultures of the world, and building bridges between the presentation of the collections, the organisation of temporary exhibitions and concerts, cultural mediation, and documentary research.

A museum of music is increasingly characterised by what is to be heard there, for this tendency has now been taken up by most museums of this type. The Museum's instruments in playable condition are entrusted to musicians, played in concert, or recorded for purposes of archiving or diffusion, notably as part of the sonic tour for visitors.

The series begun in partnership with Naïve is a continuation of this effort, presenting the most significant instruments in the Museum, which are made available to internationally renowned musicians in the context of coherent programmes. Hence it also reflects current events, as in the case of this CD devoted to Frédéric Chopin and released on the occasion of the exhibition 'Chopin in Paris: the composer's workshop', held at the Cité de la Musique, in partnership with the Bibliothèque Nationale de France, from 9 March to 6 June 2010, within the framework of the events celebrating the bicentenary of the composer's birth.

Éric DE VISSCHER
Director of the Musée de la Musique
Cité de la Musique, Paris
www.citedelamusique.fr

collection naïve *cité de la musique*

le salon de musique de marie-antoinette

Works by Cardon, Dauvergne, Dusík, Gluck,
Grétry, Krumpholtz, Marie-Antoinette,
Martini, Mozart, Paisiello, Petrini, Saint-Georges
Performed by Sandrine Chatron,
Isabelle Poulenard, Jean-François Lombard,
Stéphanie Paulet, Amélie Michel
AM 179

froberger

Harpsichord Suites
Christophe Rousset
AM 148

rameau

Les Indes galantes (transcription for harpsichord)
Christophe Rousset
AM 152

royer

Premier Livre de pièces pour clavecin
Christophe Rousset
AM 151

twenty-four ways upon the bells

Britten, The Beatles, Dowland,
traditional British (after Playford)
Christian Rivet
AM 183

Recording producer & editing: Laure CASENAVE-PÉRE

Balance and mixing engineer: Thomas DAPPELO

Recorded in December 2009 at the Musée de la Musique, Cité de la Musique, Paris (France)

Recording system

Microphones: Neumann TLM50

Preamplification: Millennia HV3D

Editing workstation: Pyramix 24 bits/88,2 kHz

Converters: RME

Articles translated by Charles JOHNSTON (English), Marie-Stella PÂRIS (French)

Cover photo: © Éric LARRAYADIEU

Inside photos: Edna STERN © Éric LARRAYADIEU,
piano © Cité de la Musique/Musée de la Musique, photos © Éric LARRAYADIEU

Artwork: naïve

© & © 2010 Naïve, Cité de la musique, Musée de la musique, Paris
AM 197