

CHOPIN

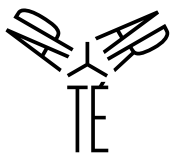
CONCERTOS FOR PIANO & STRING QUINTET

DAVID LIVELY

QUATUOR CAMBINI-PARIS

THOMAS DE PIERREFEU





Enregistré par Little Tribeca dans la Galerie dorée de la Banque de France du 25 au 28 octobre 2016

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Ken Yoshida

David Lively joue un piano Érard (1836) de la collection de Chris Maene
Préparation et accord : Maurice Rousteau

Depuis juin 2016, le Quatuor Cambini-Paris joue sur quatre instruments prêtés dans le cadre du projet « Adopt a Musician », une initiative de MusicMasterpieces à Lugano.

Julien Chauvin *violon Giuseppe Antonio Rocca, Turin, 1839*

Karine Crocquenoy *violon Francesco Pressenda, Turin, 1841*

Pierre-Éric Nimyłowycz *alto Giuseppe Antonio Rocca, Turin, 1855*

Atsushi Sakaï *violoncelle Antonio Guadagnini, Turin, 1881*

Thomas de Pierrefeu *contrebasse de facture hongroise (anonyme du milieu du XIX^e siècle)*

Photos © Masha Mosconi • Design © 440.media

Traduction anglaise par David Lively • Texte édité en français par Claire Boisteau

La photo de couverture a été réalisée dans les salons de l'École Normale de Musique de Paris/
Alfred Cortot

AP204 Little Tribeca • Les Idées heureuses © 2019 Little Tribeca • Les Idées heureuses © 2019
[LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

FRÉDÉRIC CHOPIN

(1810-1849)

LES CONCERTOS POUR PIANOFORTE
AVEC ACCOMPAGNEMENT DE QUINTUOR

David Lively piano
Quatuor Cambini-Paris
Julien Chauvin, Karine Crocquenoy violon
Pierre-Éric Nimyłowycz alto
Atsushi Sakaï violoncelle
Thomas de Pierrefeu contrebasse

Concerto pour piano n° 2 en fa mineur, op. 21 (1829)

Piano Concerto no.2 in F-minor, op.21

- | | |
|-------------------|-------|
| 1. Maestoso | 12'14 |
| 2. Larghetto | 8'33 |
| 3. Allegro vivace | 8'59 |

Concerto pour piano n° 1 en mi mineur, op. 11 (1830)

Piano Concerto no.1 in E-minor, op.11

- | | |
|-----------------------------|-------|
| 4. Allegro maestoso | 17'50 |
| 5. <i>Romance</i> Larghetto | 8'30 |
| 6. <i>Rondo</i> Vivace | 10'24 |

GRAND
CONCERTO
pour le
PIANOFORTE
avec Accompagnement d'Orchestre
ou de Quintuor ad libitum
composé et dédié à Monsieur
FRÉD. KALKBRENNER
par
FRÉD. CHOPIN.

Oeuvre 11.

Pr. { avec Orchestre 4 ½ Thlr.
avec Quintuor 3 ½ Thlr.
sans Accomp. 2 Thlr.

Propriété des Éditeurs,
Enregistré aux Archives de l'Union.

*Leipzig, chez Fr. Kistner.
Paris, chez M. Schlesinger.*

1020. 1021. 1022.

Exécuté par l'Auteur dans ses Concerts à Paris.

LES CONCERTOS POUR PIANOFORTE AVEC ACCOMPAGNEMENT DE QUINTUOR DE FRÉDÉRIC CHOPIN

Depuis des décennies, je travaille et joue ces merveilleuses et intimidantes partitions. Chefs-d'œuvre – autant de scènes dramatiques, d'airs d'opéra, de fêtes folkloriques – qui enchantent l'auditeur et éprouvent le pianiste, ces concertos sont destinés tant à la scène des plus grandes salles qu'au salon le plus intime. Cette version de chambre est pourtant toujours restée introuvable. Après des recherches patiemment menées en bibliothèques et la réalisation de mes propres transcriptions, j'aboutis aujourd'hui à une toute autre version qui répond aux questions qui s'y posent. La charge est immense car le pianiste, pour satisfaire aux exigences de Chopin, doit être tour à tour compositeur, chef d'orchestre, chambriste, improvisateur et, bien sûr, soliste virtuose.

Chopin était, comme tout génie, unique. Sa technique pianistique comme son style compositionnel, profondément révolution-

naires, s'appuient sur peu de modèles et sa filiation avec Mozart et Hummel demande à être encore étudiée, en particulier dans ces œuvres. L'ambition ne lui était d'ailleurs pas étrangère comme en témoignent ces œuvres de jeunesse dédiées à la promotion de sa carrière. Le style concertant était fort approprié pour lui, alors encore adolescent, bien déterminé à conquérir l'Europe et à y établir sa place.

Variations, danses, collection de thèmes folkloriques, ses précédentes œuvres concertantes n'obéissent pas à la forme sonate. Chopin était sans doute ambitieux mais prudent. Il dompta progressivement le concerto, non seulement sa forme mais également son orchestration. Le tardif *Allegro de concert*, ébauche du premier mouvement d'un troisième concerto jamais achevé, nous en dit long : l'interprète doit s'y exprimer tour à tour de façon orchestrale,

puis en tant que soliste, et enfin conjuguer les forces communes. Détail souvent oublié : les concertos furent eux aussi, tout comme les quatre autres œuvres concertantes de la même époque, publiés également en version pour piano seul.

Il faut bien comprendre que, lors des passages d'orchestre, le soliste devait, pour veiller à la cohérence de l'ensemble mais aussi pour étoffer la sonorité, intervenir dès qu'il l'estimait nécessaire. Cette pratique, depuis longtemps tombée en désuétude, exigeait une connaissance profonde de l'œuvre, de la partie d'orchestre comme de celle du soliste. Ce « continuo libre » induit qu'aucune exécution ne ressemblait à une autre. Dans cet enregistrement, ces ajouts s'inspirent de la partition d'orchestre mais aussi de la version pour piano seul ainsi que de celle pour deux pianos.

Nous savons que Chopin a joué ces œuvres en version de chambre dans les salons avant d'en proposer au public une version orchestrale. Nous en déduisons qu'il procédait par étapes, écrivant d'abord pour le clavier seul, puis pour deux pianos, ensuite pour piano et cordes, pour finalement parvenir à la version symphonique. Beaucoup d'encre a coulé au

sujet de la soi-disant médiocrité de cette orchestration finale ; l'effectif d'orchestre auquel sont confiés ces concertos est aujourd'hui souvent beaucoup trop important, dévoyant les équilibres originels. Des deux concertos, le deuxième écrit, celui en *mi* mineur, est certainement le plus symphonique par son envergure et ses dimensions. C'est pourtant celui-ci qui fut le premier transcrit pour quintette à cordes par Richard Hoffman, un élève de Liszt, ce qui laisse supposer que la version de chambre de Chopin pouvait être perdue.

Par ailleurs, à Paris, une connaissance hongroise de Chopin faisant office d'agent du jeune artiste proposait une exécution de ces concertos accompagnés par neuf instrumentistes à cordes, à savoir un double quatuor et une contrebasse. Il n'existe aucune trace d'une telle réalisation qui aurait de toutes façons posé d'importants problèmes d'intonation à une exécution déjà délicate.

Puisque la version de chambre était en vente – comme l'atteste la liste des prix sur la page de garde des premières éditions – elle devait bel et bien exister. Aucune partition n'a pourtant été retrouvée. L'évidence s'impose donc : ce

sont bien les parties de cordes de l'orchestre qui constituent la version de chambre. Ces parties peuvent sembler bien insuffisantes mais nous remarquons qu'elles sont annotées de bon nombre de passages « à défaut », provenant des instruments manquants de l'orchestre qui y figurent sans doute pour être joués. C'est sur cette lecture que repose cet enregistrement. Les autres voix encore absentes, non rapportées chez les cordes, devraient être intégrées à la partie du soliste.

Le résultat, notamment dans les expositions orchestrales des premiers mouvements, révèle un dialogue entre le piano et les cordes qui ouvre des horizons nouveaux. Par ailleurs, des détails fascinants surgissent tels que des liens subtils de transition introduisant le soliste lorsque le pianiste joue les octaves de flûte et clarinette annonçant le piano dans le premier mouvement en *fa* mineur.

Il nous a paru nécessaire de replacer ces œuvres dans leur contexte historique et de les aborder de façon plus classique qu'à l'accoutumée, en accordant une grande importance, par exemple, à la régularité de la pulsation qui correspond sûrement au dessein du compositeur. À l'époque, l'écriture

singulière et parfois déroutante de Chopin exigeait sans doute une plus grande rigueur que ce dont nous avons coutume aujourd'hui. Quand Chopin réclame, comme souvent, un *ritardando* ou un *accelerando*, il prend soin de l'indiquer dans toutes les parties. Cela ne vient-il pas corroborer une approche plus stricte de ces œuvres ? Cet enregistrement questionne de nombreuses traditions qui ne figurent pas dans la partition et cherche à respecter aussi fidèlement que possible l'esprit du compositeur dans ses moindres indications.

Ce retour aux sources exige le recours aux instruments d'époque. Concernant le piano, le choix aurait pu se porter sur le Pleyel cher au cœur de Chopin, ou sur un Hammerflügel d'école viennoise, ville qui connut Chopin et ses concertos avant Paris. Cela eût été sans compter avec les qualités du piano Érard que Chopin lui-même reconnaissait – son toucher plus aisé, sans doute grâce au double échappement, et sa sonorité très riche. Notre choix s'est donc porté sur un Érard de 1836 de la somptueuse collection de Chris Maene, grand facteur belge à qui nous exprimons notre profonde reconnaissance.



L'évolution de notre interprétation de la version de chambre de ces œuvres a été collective. Je n'aurais pas pu espérer compagnons plus talentueux. Notre but idéal était celui d'un sextuor pour piano et cordes s'efforçant d'obtenir une variété infinie de couleurs et un parfait équilibre. Le Quatuor Cambini-Paris joue sur de magnifiques instruments italiens prêtés dans le cadre du projet Adopt a Musician, initiative de MusicMasterpieces à Lugano (violons de Giuseppe Rocca de 1839 et de Francesco Pressenda de 1841, alto de Giuseppe Rocca de 1855 et violoncelle d'Antonio Guadagnini de 1881). Qu'ils en soient remerciés ici. La contrebasse que joue Thomas de Pierrefeu est de facture hongroise anonyme du milieu du XIX^e siècle.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers trois remarquables spécialistes dont le travail est incontournable dans la recherche sur Chopin et dont la connaissance et les encouragements personnels ont été pour moi d'une valeur inestimable : Krystyna Kobylanska, Jean-Jacques Eigeldinger et John Rink.

Il y aurait encore tant et tant à dire, que ce soit au sujet de la balance, du toucher, des tempi, de l'ornementation, de la pédale,

du phrasé, des dynamiques, de l'articulation, de la structure... Les paramètres sont innombrables, chacun est essentiel. Il arrive pourtant un moment où il faut laisser la place à la musique, lui permettre de s'exprimer aussi profondément, passionnément et ardemment que possible.

David Lively

David Lively s'inscrit directement dans la lignée pianistique de Chopin. En effet, son élève Georges Mathias fut le professeur de la mère de Jules Gentil, qui à son tour initia son fils au piano. David Lively arriva à Paris à l'âge de seize ans à l'invitation du gouvernement français pour travailler avec Jules Gentil, assistant d'Alfred Cortot à l'École Normale de Musique de Paris. David Lively y est aujourd'hui Directeur des concours.



CHOPIN GRAND CONCERTOS FOR PIANO AND STRING QUINTET

I have been studying and performing these marvellous and intimidating scores for decades. These masterpieces, at once dramatic scenes, opera arias, and folk dances that delight the music-lover and challenge the pianist, were concertos destined for the concert stage as well as the music salon. The chamber versions, though, had not yet been discovered. Through research, unearthing scores in national libraries and writing my own transcriptions, I have now attained, through patience and experience, an interpretation that answers all questions. The responsibility is great. To fulfil all of Chopin's requirements, the pianist must be not only composer, conductor, chamber musician, and improviser, but of course and most importantly, solo virtuoso.

Like all geniuses, Chopin was unique. His piano technique and composition style were profoundly revolutionary. He had few models on which to rely, although the lineage through Mozart and Hummel remains an intriguing subject for study,

particularly concerning the concertos. Ambition was not foreign to him, as can be seen in these works, which were especially designed to promote his career. The concertante style was well suited to the young artist, still an adolescent, who was determined to conquer Europe and establish the place he deserved.

Chopin's earliest scores for piano and orchestra were not written in sonata form, but comprise variations, dances, and folk medleys. Though ambitious, he was also prudent. As he gained mastery over the concerto form, orchestration also came gradually. A telling example of this is the "*Allegro de concert*", the unfinished first movement of his third concerto in its original solo version, in which the pianist is the orchestra, then the soloist, and in the end combines them both. An often-overlooked fact is that the concertos were also published as works for solo piano, as were the aforementioned four other early works for piano and orchestra.

We must bear in mind that the soloist, to guide and lead his fellow musicians, but also to fill out the musical texture, joined in throughout the work whenever he felt this was necessary. This long-forgotten performance practice requires in-depth knowledge of the entire work, including both the solo and orchestral parts. This type of “free continuo” playing implies that no two performances of the concerto are alike. For the present recording the orchestral score as well as the solo piano and two-piano versions were used to determine the supplementary passages.

We know that Chopin first performed these works with solo strings in private circles before tackling the work with full orchestra. We can deduct that he proceeded in stages: firstly the solo piano work, then the version for two pianos. The works were next scored with string quintet accompaniment before finally arriving at the full orchestral version. Criticism has been levelled against the quality of Chopin’s orchestration, though much can be explained by today’s overly large symphony orchestras, which disrupt the fine balance needed in these works. The later e minor concerto is no doubt the more orchestral and symphonic of the two, both in scope and density. It was, however,

the very first work whose orchestral score was published in a transcription for string quintet by Richard Hoffman, a student of Liszt, which may indicate that the original chamber version had been lost.

In Paris at the time, a certain Hungarian acquaintance of Chopin, acting as an agent for the young artist, offered performances of these concertos by the composer with a group of nine string players (a double quartet and a double bass). No report exists to prove that this ever took place, and it would in any case have presented serious intonation problems that would have further complicated an already difficult task.

Since the chamber version was offered for sale (as it is included in the price list on the cover page of the first editions), it therefore was available. No copy has ever been found and we must assume that the orchestra string parts were simply sold as chamber parts. Although at first glance these scores might seem insufficient, closer inspection shows that “*ossia*” passages from the subsequently missing instruments were added, suggesting that these extra parts were meant to be played during performance. This is what we have done in this recording. All

other missing passages were no doubt to be performed by the pianist.

The result, notably in the *tutti* sections, reveals a dialogue between piano and strings that opens new and unsuspected vistas. Fascinating details emerge, such as the subtle transitional link preparing the soloist's passage when the piano takes over the flute and clarinet octaves, foreshadowing its dramatic entrance in the first movement.

We felt it was necessary to place these works in their historical context and to adopt a more classical performance style, particularly concerning pulse regularity, in keeping with what is known of Chopin's wishes. It seems clear that at the time, Chopin's highly unconventional writing would have demanded a steadier beat than what is usually done nowadays. When Chopin wished for a *ritardando* or an *accelerando*, he took pains to indicate them for all instruments. Does this not imply that rhythmic steadiness was required in all the parts? This recording calls into question many performance traditions that do not correspond to the score, and strives towards greatest respect and adherence to the composer's smallest intentions.

All these considerations inevitably led us to period instruments. As for the piano, Chopin's dear Pleyel could have been used, or perhaps a *Hammerflügel* from Vienna, where audiences heard the artist and his concertos before his arrival in Paris. But these choices would have overlooked the qualities of the Érard that Chopin himself conceded: these pianos had an easier touch, no doubt thanks to their double escapement, and a rich sound. It was in this spirit that we chose an 1836 Érard as the best available instrument. It is part of the splendid collection of Chris Maene, the great Belgian piano-builder, for whose generosity we are deeply grateful.

The development of our interpretation of the chamber version of these works was a collective endeavour, and I could not have asked for more talented companions. Our goal was to achieve a true piano sextet, striving for the greatest variety of colour and balance. The Cambini-Paris Quartet, well-known for its acclaimed historically-informed recordings, perform on magnificent Italian instruments lent to them by the "Adopt a Musician" program of MusicMasterpieces in Lugano (violins by Giuseppe Rocca (1839), and Francesco Pressenda (1841); a viola by Giuseppe Rocca (1855), and a cello by Antonio Gadagnini,

(1881). We extend our thanks to the instruments' donors. Thomas de Pierrefeu played an anonymous double bass built in Hungary in the mid-1800s.

I wish to express my gratitude to three remarkable specialists whose benchmark research in the field of Chopin studies and whose insight and personal encouragement were invaluable to me: Krystyna Kobylanska, Jean-Jacques Eigeldinger, and John Rink.

So much more could be said concerning balance, touch, tempi, ornamentation, pedaling, phrasing, dynamics, articulation, structure...the parameters are countless, and each one is essential. At some point however, it is time for us to let the music take over, and to express itself as profoundly, passionately and lively as possible.

David Lively

David Lively's pianistic lineage harks directly back to Chopin himself. Georges Mathias, Chopin's student, was professor to Jules Gentil's first piano teacher, his own mother. David Lively was invited to Paris at the age of sixteen by the French government to study with Gentil, Alfred Cortot's assistant at the École Normale de Musique de Paris, where Lively is today Dean of Exams.

GALERIE DORÉE DE LA BANQUE DE FRANCE

La Banque de France, installée depuis 1806 dans l'hôtel de La Vrillière, renoue depuis plusieurs années avec la tradition musicale attachée à la Galerie dorée, lieu rare et privilégié, chargé d'histoire mais aussi de musique.

Voulue par Louis Phélypeaux de La Vrillière, protecteur et ami des arts, et premier propriétaire de cet illustre hôtel, la Galerie dorée devient en 1713 la propriété du comte de Toulouse, second fils légitimé de Louis XIV et de Madame de Montespan.

Le comte de Toulouse continue d'embellir la Galerie dorée. Musicien, il y apprend l'art du clavecin. Selon Evrard Titon du Tillet (suite de Parnasse François, 1743), Couperin eut l'honneur de montrer à jouer du clavecin à M. Louis Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, qui a continué à lui verser une pension de mille livres jusqu'à sa mort.

Aujourd'hui, l'extraordinaire acoustique de la Galerie dorée est mise en valeur par

l'organisation de concerts privés, qui donnent ensuite souvent lieu à des enregistrements, et qui permettent aux artistes de se produire dans des conditions privilégiées.

THE GOLDEN GALLERY OF THE BANQUE DE FRANCE

The Banque de France, located since 1806 in the Hôtel de la Vrillière, recently revived the musical tradition associated with the Golden Gallery, a unique and extraordinary space whose past is intertwined with history as well as music.

Envisioned by Louis Phélypeaux de La Vrillière, protector and friend of the arts and the original owner of this illustrious mansion, the Golden Gallery became in 1713 the property of the Count of Toulouse, the second legitimated son of Louis XIV and Madame de Montespan.

The Count of Toulouse, a musician, continued to embellish the Golden Gallery. According



to Evrard Titon du Tillet (*Suite du Parnasse François*, 1743), Couperin had the honour of instructing Monsieur Louis Alexandre de Bourbon, Count of Toulouse, in the art of playing the harpsichord; the latter continued to pay him a pension of a thousand pounds for the rest of his life.

Today the exceptional acoustics of the Golden Gallery resound to private concerts, which often lead to recordings, thus offering outstanding performance conditions to musicians.



REMERCIEMENTS

Nous remercions chaleureusement pour leur soutien à l'enregistrement : Monsieur François Villeroy de Galhau, Gouverneur de la Banque de France, Monsieur Emmanuel Rocher, ainsi que toutes les équipes de la Banque de France ; la Caisse des Dépôts, pour avoir rendu possible ce projet sur piano historique, Docteur et Madame Gérald d'Andiran ; pour le prêt des instruments : Monsieur Giovanni Accornero ; pour l'accompagnement de ce projet : Madame Edith Lalliard ; Monsieur Philippe Maillard, Monsieur Nicolas Bartholomée, pour la mise à disposition d'une salle à l'École Normale : Madame Françoise Noël Marquis ; pour leur soutien à nos activités : le Professeur Yves Pouliquen de l'Académie Française, Président de la Fondation Singer-Polignac, Monsieur Yves Petit de Voize, Madame Françoise Kahn-Hamm, les 27 mécènes particuliers membres du Club Olympe et notamment les grands donateurs, Monsieur Michaël Fouilleroux, Madame Jeanne-Marie Lecomte, Monsieur Gilles Pirodon et les fondateurs, Madame et Monsieur Rose et Anthony Béchu, Madame Élisabeth du Chaffaut, Madame Josie Péron-Lavergne.



Pour cet enregistrement, le Quatuor Cambini-Paris joue sur quatre instruments, prêtés dans le cadre du projet « Adopt a Musician », une initiative de l'association MusicMasterpieces, basée à Lugano en Suisse, qui offre à des musiciens de jouer des instruments anciens italiens d'exception.

« Adopt a Musician » souhaite créer des liens entre de jeunes musiciens de talent en recherche d'un instrument et des mécènes et des collectionneurs. Ce projet s'emploie également à soutenir le savoir-faire de la lutherie qui a été inscrit par l'UNESCO au patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Giovanni et Giulia Accornero sont les fondateurs et les promoteurs du projet « Adopt a Musician ».

For this recording, the Cambini-Paris Quartet plays on four instruments loaned as part of the 'Adopt a Musician' project, an initiative of the MusicMasterpieces association, based in Lugano, Switzerland, which offers musicians the opportunity to play old Italian instruments of outstanding quality. 'Adopt a Musician' aims to create links between talented young musicians in search of an instrument and patrons or collectors. This project also seeks to support the skills of the art of lutherie, which has been inscribed by UNESCO in the Intangible Cultural Heritage of Humanity Register.

Giovanni and Giulia Accornero are the founders and promoters of the 'Adopt a Musician' project.

QUATUOR CAMBINI

P A R I S

Le Quatuor Cambini-Paris bénéficie du soutien du ministère de la Culture et de la Communication, de la ville de Paris, de la Caisse des Dépôts (mécène principal), de la Banque de France, du Fonds de dotation Françoise Kahn-Hamm, de l'association Adopt a Musician et des mécènes membres du Club Olympe. Il est artiste associé à la Fondation Singer-Polignac à Paris. Le Palazzetto Bru Zane, Centre de musique romantique française installé à Venise, entretient également une relation privilégiée avec eux.

The Quatuor Cambini-Paris receives the support of the French Ministry of Culture and Communication, the Ville de Paris, the Caisse des Dépôts (principal patron), the Banque de France, the Fonds de Dotation Françoise Kahn-Hamm, the association Adopt a Musician and the individual patrons of the Club Olympe. It is associate artist at the Fondation Singer-Polignac in Paris. It has also an ongoing collaboration with the Palazzetto Bru Zane (Centre de Musique Romantique Française) in Venice.






CHRIS MAENE

quatuorcambiniparis.com

Also available - Également disponible



apartemusic.com