



CD-847 DIGITAL

CHOPIN

THE TWO PIANO CONCERTOS

— CHAMBER VERSION —

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS



CHOPIN, Fryderyk Franciszek (1810-1849)

The Two Piano Concertos (Chamber Version)

Concerto No.1 in E minor, Op.11 (1830) *(Kistner / Artist's manuscript)* **38'56**

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro maestoso</i> | 19'05 |
| 2 | II. Romance. <i>Larghetto</i> | 9'47 |
| 3 | III. Rondo. <i>Vivace</i> | 9'50 |
-

Concerto No.2 in F minor, Op.21 (1829-30) *(Breitkopf & Härtel / Artist's manuscript)* **32'13**

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Maestoso</i> | 14'08 |
| 5 | II. <i>Larghetto</i> | 8'59 |
| 6 | III. <i>Allegro vivace</i> | 8'47 |
-

Fumiko Shiraga, piano

The Yggdrasil Quartet

Henrik Peterson, violin I; **Per Öman**, violin II;

Robert Westlund, viola; **Per Nyström**, cello

Jan-Inge Haukås, double bass

Frédéric Chopin: The Piano Concerti *in camera*

*My manuscripts are worth nothing, but it would
mean a lot of work for me if they were lost.*

Frédéric Chopin, letter to Count Czymala, 1843

According to the research sources, Frédéric Chopin envisioned two different performance settings for each of his piano concerti: one arrangement for piano and large orchestra and the other for piano with solo strings. Chopin's letters refer to early rehearsals and house performances of the *E minor Concerto* with quartet and, indeed, such performances of concerti and even operas with reduced orchestral personnel were common occurrences in the eighteenth and nineteenth centuries. Wolfgang Amadeus Mozart intended three of his piano concerti (KV 413-415, 1782) for piano and strings alone or for piano and orchestra with winds *ad libitum*; but since the winds only doubled the strings, it was not necessary to write out separate scores for each version. The original advertisement offered the choice of setting to the performer, clearly to broaden the market, i.e. to encourage amateurs to buy the work for home use. Mozart envisioned a similar flexibility for the *E flat Concerto*, KV 449 (1782/84). Felix Mendelssohn-Bartholdy arranged his first solo concerto, the *A minor* (1822), for piano and strings. Whether he ever intended to add winds and timpani to the orchestration is unknown, but the dramatic nature of the work certainly invites a larger setting. His sister Fanny, the dedicatee, premièred it in the chamber version at the home of Carl Friedrich Zelter and Felix played it six weeks later at the home of Anna Milder.¹ Ludwig van Beethoven's younger colleague Franz Lachner made a chamber version (piano with solo strings) of Ludwig van Beethoven's *C major Piano Concerto*; and although the arrangement did not come directly from the master's hand, it was by no means an unusual concept for him; Ludwig van Beethoven permitted a number of transcriptions of his works, made by his pupils and others as well. In this spirit, Ludwig van Beethoven's pupil Carl Czerny arranged at least one of his own piano concerti for piano and string quartet. In this context, several questions arise concerning Chopin's contributions to this tradition. First, did he view the chamber version as an independent ideal, equally satisfying in performance as the orchestral version, or was it more a practical matter?

Second, did he create separate scores specifically for chamber performances of his concerti?² The first question is best answered, probably, after reviewing the background to the second.

Chopin published his two concerti first in Paris, London and Leipzig; and according to the title page of the Leipzig edition, the *F minor Concerto* was also printed in St. Petersburg and Warsaw.³ The original French publisher, Maurice Schlesinger, offered the works in two forms, with large orchestra or as a piano solo. The German publishers, however, advertised three forms: with orchestra, with string quintet, and as a solo piano part only – contributing to later speculation that separate scores of the two accompanied versions may have existed for at least one of the works. Citing secondary literature on this subject by Richard Linnemann (1923), Aleksander Fraćzkiewicz (1952) and Sofia Lissa (1960), the Kobylańska catalogue of Chopin's works posits the one-time existence of a chamber score for the *E minor Concerto*, listing it as a lost *Abschrift* (a corresponding score for the *F minor Concerto* is not mentioned).⁴ The existence of a separate autograph score for large and small accompaniments to even one of the concerti would have true significance for the understanding of these often maligned works.⁵ First, it would lend more support to the thought of a dual performance ideal on Chopin's part, as opposed to one main ideal (the large setting) plus a mere contingency for lack of space or finances (the small setting). Second, it would have provided direct indications for chamber performance as opposed to public performance, which made decidedly different demands upon the pianist. Unfortunately, like many musicological conclusions concerning Chopin, this one remains speculative in nature. The existing evidence not only fails, in fact, to support the idea of separate scores, but may even negate it.

One half of the primary support for the idea of separate scores lies traditionally in reports of chamber performances by Chopin, as well as in Chopin's own correspondence – such as the letter to Titus Woyciechowski in which the composer mentions rehearsals of the *E minor Concerto* with a quartet: '...this week, together with the quartet, I must learn the whole concerto,... Linowski is copying the whole thing in all haste.'⁶

Inexplicably, Kobylańska has taken this quote out of its true context, which gives no hint whatsoever about a separate chamber version. The entire paragraph reads as follows (in a somewhat different translation from the Polish): 'My departure [from

Poland] nears, for already this week I am to practise my concerto with the quartet in order to make myself clear to them – to bring them a bit over to my side –, for otherwise, as Elsner thinks, the orchestra rehearsal would not run smoothly from the outset. Linowski is working on the copies at breakneck speed, but is already at the rondo.¹⁷

Chopin simply wanted to acquaint the string section leaders with the work, and with his playing style. On 22nd September 1830, another performance of the concerto occurred in Chopin's home – perhaps with this quartet, but just as likely in a solo version; in any case it was clearly a rehearsal for the coming public concert with orchestra on 11th October. Furthermore, each mention of such a chamber performance refers to a quartet, not a quintet, as the German title pages of the two concerti specify. Such confusion would not have existed had Chopin (or anyone else) really made chamber scores for these pieces, particularly since in all extant full scores the double bass parts are not mere doublings throughout of the cello parts.⁸

Apart from reports and correspondence, the other half of the supposed evidence for separate scores consists of the early editions themselves. Here one cannot overlook the coincidence that for not one of Chopin's concertante works for which Kobylańska indicates a chamber version – Opp. 11, 13, 14, 21 and 22 – can a corresponding score, or even a copy thereof, be found. But the simplest negation of all is revealed by the prints themselves. Examining the title page of the Kistner print of the *E minor Concerto* in the Berlin State Library, we see that each of the three versions offered for sale was assigned a separate plate number: 1020 (full orchestra), 1021 (quintet) and 1022 (solo piano). This Berlin example (with the quintet version underlined on the title page) consists of a piano part with orchestra cues, plus five string parts. Significantly, each of the string parts of this 'quintet' version (with wind cues) bears two numbers – 1020 and 1021. No difference existed between string parts for the orchestral version and string parts for the chamber version. Furthermore, the piano part (including an orchestral reduction of the tutti in small notes) bears all three publication numbers; thus it served as the basic score not only for solo and chamber performances, but if necessary for orchestral performances as well.

Thus, although Frédéric Chopin played his concerti as chamber works when necessary, he probably left no corresponding scores. He allowed them to be advertised in the small version simply in order to increase sales to the general public; after all, only

a few people who bought these difficult concerti would ever have the chance to perform them with orchestra. Playing them in a chamber version was not only a practical alternative, but clearly an accepted custom.⁹ The present recording, then, presents the Chopin concerti *in camera*, so to speak, not in the service of an ideal, but – since the format is legitimate – to recreate an historical performance practice, as well as to exploit the musical advantages implicit therein.

What are the advantages? First, a chamber version offers enhanced liquidity of metre, rhythm and gesture, which we know to be a characteristic of this school of pianism. Johann Nepomuk Hummel, in his famous tutor of 1828,¹⁰ was the first pedagogue to speak of a slightly different pace for 'Gesangstellen' (literally: 'singing places') and 'Passagen' (literally: 'passagework'). Achieving such subtleties in performance with the orchestras of his own time must have been a real feat, considering the metrical consistency typical of the Viennese classical school from which he came (he was a direct pupil of Mozart). Early on, Chopin heard Hummel play in Warsaw, and was deeply impressed. Chopin's own compositions feature the kind of melody alternating with fabulous passagework introduced by Hummel and John Field, and he clearly meant to continue this exciting new tradition. The second advantage of this instrumentation is the sheer transparency of the overall sound. Complaints about Chopin's large orchestral scorings are unfounded, of course, since he may not have made them himself (but neither, apparently, did he supervise or improve them). Regardless of such arguments, in a chamber setting Chopin's slow movements, for example, can be presented almost for what they really are: solo piano nocturnes. In general, even on a modern grand piano, an improved sense of sonic interplay will shine through. Left hand voicings in all movements can be heard more clearly; true mazurka rhythms in the finale are easier to coordinate, and the dynamic range can be increased – particularly at the quiet end.

One of the most interesting aspects of performance in this setting concerns the pianist's participation in the tutti parts. Practically no guidelines exist for the performer in this regard; the practice of adding figured basses in orchestral writing survived well into the nineteenth century, and we know that a mastery of figured bass and related counterpoint was a required part of a good education for pianists, organists, composers and conductors until the end of the century. In the chamber setting, then, Chopin

probably played along with the solo string players – not for ensemble, particularly, but to fill in voices and to add weight to louder passages. No figures exist in the published chamber setting, but its layout (solo piano parts alternating with orchestral reductions) allows the player a command of the complete work (and since almost no one played from memory in those days, the structure of the score can be considered as a performance factor). The extent to which the modern pianist might or should augment the string parts has not yet been established by research. The tutti interplay that Fumiko Shiraga has conceived for this recording, then, should be taken as suggestive for the style and period, but not binding. In a performance in a hall or home with other acoustics, for example, one might choose to emphasize different aspects of the music, according to need.

All scholarship and speculation aside, however, the greatest advantage of this setting – which we hear recorded for the first time – is simply that one may experience this music from a completely fresh vantage point. That privilege doesn't fall to us often enough.

© David Montgomery 1996

¹ See David Montgomery, 'From Biedermeier Berlin: The Parthey Diaries', in *The Musical Quarterly* 74 (1990) II: 203-4.

² The writing of concertos *per la camera* was not limited to the piano. For example, the Austrian composer Joseph Riepel (1709-82) left three concerti for violin and string quartet.

³ Schlesinger in Paris, Kistner (*E minor*) and Breitkopf & Härtel (*F minor*) in Leipzig, Wessel in London, Bernard & Holtz in St. Petersburg and Sennewald in Warsaw.

⁴ Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich: Henle, 1979): 30/44. Trans. H. Stolzle from the Polish original, *Rekopisy utworów Chopina Katalog* (Cracow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977). Some slight confusion arises here: Kobylańska cites the German publication of the *E minor Concerto* as Kistner, 1833. The Berlin State Library (Branch I, Unter den Linden) has a well-preserved copy of this edition, indeed by Kistner. However, at that time the firm still published under the name of its founder, H.A. Probst; only in 1836 did it begin to release under the name of the new owner Fr. Kistner. In fact, in Chopin's letters of 1839 to Fontana (for example 13.3., 17.3. or 25.4.) he still refers to Probst as the publisher. The point is a small one, but it would indicate that the German edition first appeared in or after 1836, instead of 1833, as Kobylańska maintains (p. 30). Furthermore, Kobylańska mentions a German edition of the *F minor Concerto* whose title page offered a quintet version, but cites the publisher as Kistner, when in reality it was Breitkopf & Härtel (as Kobylańska rightly states on p. 43).

⁵ On this last subject, for example, consider Nicholas Temperley's contribution: 'Chopin was no master of orchestration [...] His concertos and other works for piano and orchestra are merely vehicles for brilliant piano

playing. Formally they are long-winded and extremely conservative' The *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie (London: MacMillan, 1980): IV: 305. Chopin's formal and harmonic sense in these works is perfectly consistent with — if not in advance of — the genre and the times; certainly the word 'conservative' is inappropriate for multiple reasons. Indeed, these concerti are the best and most original in their class, as their continuing popularity among good players also indicates. True, in this style, significant interplay between soloist and orchestra was not part of the overall ideal; but even so, Temperley's criticism (surprising, in light of his expertise in the history of this school of composition) might have been directed more accurately at, say, the perfunctory tutti in Richard Strauss's *E flat Horn Concerto* — written more than a half-century later by a now-acknowledged master of orchestration and form! As to Chopin's orchestrations of the concerti, Temperley might also have mentioned the strong possibility that Chopin himself did not execute them. Many years ago Ferdinand Hoesick revealed that the orchestrations were probably carried out by Ignacy Feliks Dobrzyński. His opinion is strongly supported by the main manuscript of the *F minor Concerto* (the manuscript of the *E minor* is lost), to which Chopin contributed only the piano part and certain marginalia. The orchestration is written in a foreign hand (not Dobrzyński's, however). See 'Słowacki i Chopin', in *Gesamte Werke* (Warsaw, 1932): II/253.

⁶ *Chopin. Gesammelte Briefe*, ed. A. von Guttry (Munich, 1928). '...in dieser Woche muß ich das ganze Konzert zusammen mit dem Quartett einstudieren,... Linowski schreibt das Ganze in aller Eile ab.' Letter of 31st August 1830, prominently cited in Kobylańska, p. 30.

⁷ *Friedrich Chopin: Gesammelte Briefe*, ed. Bernard Scharlitt (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911). 'Die Abreise [aus Polen] naht heran, denn schon diese Woche soll ich mein Konzert mit dem Quartett probieren, um mich mit diesem zu verständigen, ein wenig vertraut zu machen, denn sonst würde, wie Elsner meint, die Orchesterprobe nicht gleich zur Ordnung kommen. Linowski fertigt die Kopien über Hals und Kopf an, hat jedoch schon mit dem Rondo begonnen.'

⁸ Cf., for example, the two lower parts in the first *maggiore* section of the *Allegro maestoso* of the *E minor Concerto*. Similar conflicts exist in the cases of Op. 13 (*Fantasy on Polish Themes*) and Op. 14 (*Krakowiak*), both of whose original French title pages offer quintet versions. The original title page of Op. 22 (the combination known as *Polonaise preceded by an Andante spianato*), however, offers a quartet version.

⁹ Surely by 1833 (the year of the first Parisian edition of the *E minor Concerto*) Chopin had something to say about the basic way in which his works were packaged. He loathed and distrusted his publishers for their financial dealings with him (see the letters to Fontana mentioned in note 5), but we have no proof that he disapproved of their marketing techniques. In any case, the strategy to encourage chamber performances (the strings parts alone were offered for 3 Thalers instead of 4) was reasonably honest, compared with, say, the strategy behind the claims made on the first-edition title pages of Ludwig van Beethoven's early piano sonatas (including Opp. 13 and 27/1) that they could be played on either the piano or the harpsichord!

¹⁰ *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel* (Vienna: Haslinger, pl. no. 5201). Modern facsimile edition, ed. Andreas Eichhorn (Straubenhardt: Zimmermann, 1989).

Fumiko Shiraga was born in Tokyo and started piano lessons at the age of three, before moving to Germany three years later, where she studied with Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr and Vladimir Krainev. Fumiko Shiraga went on to win a host of international awards. She has made frequent appearances on the concert platform, both in recital and as a soloist with major European orchestras. In 1994 she was invited to the prestigious Chopin Festival in Poland and in 1995 she performed as a soloist with the Moscow State Philharmonic Orchestra, in the Russian capital's Tchaikovsky Hall. Miss Shiraga is much in demand as a chamber musician. Besides numerous appearances with various ensembles and partners, she is currently co-producing two successful evening series of classical music and poetry together with the famous German actor Ezard Haussmann.

Four young Swedish musicians formed the **Yggdrasil Quartet** in 1990 after studying at the Royal Academy of Music in Stockholm with Professor Gert Crafoord and later with the composer György Kurtág and with the leader of the late Amadeus Quartet, Norbert Brainin. They rapidly gained an international reputation as prizewinners both in the London International String Quartet Competition and in the Melbourne International Chamber Music Competition. In 1995 a four-year project was created by a unique partnership between the City and University of Aberdeen and the Scottish Arts Council for a quartet to live and perform in Aberdeen for several months each season. The Yggdrasil Quartet was selected after intense international competition and immediately caused a sensation. Meanwhile the Royal Concert Hall in Stockholm chose the Quartet as its country's 'Rising Stars' to be promoted in the International Great Halls series in the spring of 1997, which includes the Amsterdam Concertgebouw, Vienna Konzerthaus, Cologne Philharmonie, the Alte Oper in Frankfurt and Birmingham's Symphony Hall.

Jan-Inge Haukås was born in Lofoten in northern Norway. From 1990 until 1995 he studied in Oslo and played in different symphony and chamber orchestras. Since 1995 he has been principal double bassist in the Swedish chamber orchestra Camerata Roman.

Frédéric Chopin: Die Klavierkonzerte *in camera*

*Meine Manuskripte sind wertlos, aber sie zu verlieren,
würde sehr viel Arbeit für mich bedeuten.*

Frédéric Chopin, Brief an Graf Crzymala, 1843

Wie Quellenstudien ergeben haben, schwebten Frédéric Chopin zwei verschiedene Besetzungsmöglichkeiten für seine beiden Klavierkonzerte vor, nämlich Klavier mit großem Orchester bzw. mit Solostreichern. In einigen Briefen erwähnt Chopin erste Proben und Hauskonzerte, bei denen das *e-moll-Konzert* mit Streichquartett erklang. Solche Aufführungen von Konzerten und sogar Opern mit reduzierter Orchesterbesetzung waren im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert gang und gäbe. Wolfgang Amadeus Mozart etwa stellte bei dreien seiner Klavierkonzerte (KV 413-415 aus dem Jahre 1782) frei, sie mit Streichern allein oder *ad libitum* mit zusätzlichen Holzbläsern aufzuführen. Da die Bläser ohnehin nur die Streicher verdoppelten, genügte eine Partitur für beide Fassungen. In der Ankündigung der Erstausgabe blieb die Entscheidung den Interpreten überlassen — das sollte den Absatz fördern, denn die reduzierte Fassung eignete sich auch für den Hausgebrauch von Amateuren. Ähnlich flexibel durfte man die Besetzung des *Es-Dur-Konzerts* KV 449 (1782-84) handhaben. Felix Mendelssohn-Bartholdy richtete sein erstes Solokonzert, das *Klavierkonzert a-moll* aus dem Jahre 1822, für Klavier und Streicher ein. Ob er jemals plante, das Orchester um Holzbläser und Pauken zu erweitern, ist nicht bekannt, aber die Dramatik des Werks rechtfertigt die größere Besetzung sehr wohl. Seine Schwester Fanny, die Widmungsträgerin, übernahm den Solopart Klavier bei der Uraufführung, die in kammermusikalischer Besetzung bei Carl Friedrich Zelter stattfand, und Felix selbst war der Solist, als das Stück sechs Wochen später im Hause Anna Milders erklang.¹ Ludwig van Beethovens jüngerer Kollege Franz Lachner arrangierte dessen *C-Dur-Konzert* für kleine Besetzung (Klavier mit Solostreichern), und wenn auch diese spezielle Fassung nicht von Ludwig van Beethoven selbst stammte, war er doch mit dieser Praxis vertraut und billigte es, wenn seine Schüler und andere Bearbeiter seine Stücke für neue Besetzungen einrichteten. Ähnlich selbstverständlich bearbeitete der Ludwig van Beethoven-Schüler Carl Czerny mindestens eines seiner eigenen Konzerte für Klavier und Streichquartett. In diesem Zusammenhang

stellen sich nun verschiedene Fragen, die Chopins Verhältnis zu dieser Tradition betreffen. Erstens: Hatte die Kammermusikfassung einen eigenen künstlerischen Wert, galt sie also als ebenso befriedigend wie die Orchesterfassung, oder war sie nicht mehr als ein Notbehelf? Zweitens: Fertigte Chopin für die klein besetzten Aufführungen seiner Konzerte eigene Partituren an?² Möglicherweise ergibt die Antwort auf die zweite Frage Anhaltspunkte für die Beantwortung der ersten.

Chopin veröffentlichte seine Konzerte zuerst in Paris, London und Leipzig, und laut Titelblatt der Leipziger Ausgabe erschien das *f-moll-Konzert* auch in St. Petersburg und Warschau.³ Der erste französische Verleger, Maurice Schlesinger, bot die Konzerte in zwei Fassungen an: mit vollem Orchester und als reine Klavierstücke. Die deutschen Verleger offerierten zusätzlich noch eine Ausgabe mit Streichquintett und nährten so die spätere Vermutung, daß — zumindest für eines der beiden Konzerte — die zwei Fassungen mit Begleitung in eigenen Partituren vorlagen. Unter Hinweis auf die Sekundärliteratur zu diesem Thema — Richard Linnemann (1923), Aleksander Fraćzkiewicz (1952) und Sofia Lissa (1960) — behauptet Kobylańska im Chopin-Werkverzeichnis, es habe einmal eine Kammermusikpartitur des *e-moll-Konzerts* existiert, und führt diese Partitur als verschollene *Abschrift* (ein Pendant für das *f-moll-Konzert* wird nicht erwähnt).⁴ Fänden sich im Falle auch nur eines Konzertes unterschiedliche Partitur-Handschriften für kleine und große Besetzung, würde das immens zum Verständnis dieser zu unrecht oft geschmähten Stücke beitragen.⁵ Erstens spräche es dafür, daß Chopin selbst keine Fassung vorgezogen hat (entgegen der Sichtweise, die große Besetzung sei als Idealfassung anzusehen und die kleine nur als Notlösung für Fälle von Geld- oder Platzmangel). Zweitens erhielte man direkten Aufschluß über die Besonderheiten der kammermusikalischen Aufführung, die sich vom öffentlichen Konzert vor allem in den Anforderungen an den Pianisten unterscheidet. Wie so oft in musikwissenschaftlichen Diskussionen über Chopin kann man hierüber leider nur spekulieren. Nicht nur, daß die vorhandenen Zeugnisse keinerlei Hinweise auf verschiedene Partituren enthalten — sie scheinen dies eher zu widerlegen.

Ein Teil der Beweise für die mutmaßliche Existenz zweier Partituren findet sich in Berichten über Chopins kammermusikalische Aufführungen seiner Konzerte und in seiner Korrespondenz, etwa einem Brief an Titus Woyciechowski, in dem Chopin von Proben für das *e-moll-Konzert* mit Streichquartett spricht: „In dieser Woche muß ich

das ganze Konzert zusammen mit dem Quartett einstudieren,... Linowski schreibt das Ganze in aller Eile ab.“⁶

Befremdlicherweise hat Kobylańska das Zitat aus seinem Zusammenhang gerissen, der keinerlei Hinweis auf eine eigene Kammermusikfassung enthält. Der ganze Absatz lautet (in einer anderen Übersetzung aus dem Polnischen): „Die Abreise [aus Polen] naht heran, denn schon diese Woche soll ich mein Konzert mit dem Quartett probieren, um mich mit diesem zu verständigen, ein wenig vertraut zu machen, denn sonst würde, wie Elsner meint, die Orchesterprobe nicht gleich zur Ordnung kommen. Linowski fertigt die Kopien über Hals und Kopf an, hat jedoch schon mit dem Rondo begonnen.“⁷

Offenbar wollte Chopin schlicht die Stimmführer der Streicher mit dem Konzert und mit seinem Vortragstil vertraut machen. Am 22. September 1830 erklang das Konzert in Chopins Haus, entweder mit dem erwähnten Streichquartett oder, ebenso wahrscheinlich, als reines Klavierstück. In jedem Falle handelte es sich eindeutig um eine Probe für das bevorstehende öffentliche Konzert am 11. Oktober. Darüber hinaus ist im Zusammenhang mit kammermusikalischen Aufführungen stets von einem Streichquartett die Rede, nicht von einem -quintett wie das Titelblatt der deutschen Ausgabe beider Konzerte angibt. Zu dieser Verwechslung wäre es sicherlich nicht gekommen, wenn Chopin (oder jemand anderer) tatsächlich Fassungen für die kleine Besetzung angefertigt hätte, zumal die Kontrabaßstimme in den erhaltenen Orchesterpartituren keineswegs nur die Cellostimme verdoppelt.⁸

Den anderen Teil der Beweise, die für die Existenz zweier unterschiedlicher Partituren angeführt werden, sollen die frühen Ausgaben liefern. Dabei fällt auf, daß von den Werken Chopins mit Orchester, für die Kobylańska eine Kammermusikfassung annimmt (op. 11, 13, 14, 21 und 22), derzeit nicht ein einziges in einer entsprechenden Partitur oder Abschrift vorliegt. Den klarsten Gegenbeweis liefern indessen die Drucke selbst. Das Titelblatt der Kistner-Ausgabe des *e-moll-Konzerts* in der Berliner Staatsbibliothek listet alle drei zum Verkauf angebotenen Fassungen mit den Nummern der Druckplatten auf: 1020 (mit vollem Orchester), 1021 (mit Quintett) und 1022 (Klavier allein). Das Berliner Exemplar, auf dessen Deckblatt eine Unterstreichung die Quintettfassung markiert, enthält eine Klavierstimme (mit Tutti in Stichnoten) und fünf separate Streicherstimmen. Bezeichnenderweise trägt jede Streicherstimme dieser „Quintettfassung“ (mit Stichnoten für Holzbläser) zwei Plattennummern, nämlich 1020 und 1021.

Es besteht also kein Unterschied zwischen den Streicherstimmen der Orchesterfassung und denen der Kammermusikversion. Außerdem trägt der Klavierpart (der ja auch eine Art Klavierauszug der Orchestertutti enthält) alle drei Plattennummern: Aus ihm konnten nicht nur die Solo- und die Kammermusikfassung, sondern bei Bedarf auch die Orchesterversion musiziert bzw. dirigiert werden.

Obwohl also Frédéric Chopin seine Konzerte mitunter als Kammermusikwerke aufführte, fertigte er dafür wahrscheinlich keine eigenen Partituren an. Wenn er es duldet, daß spezielle Ausgaben für die kleine Besetzung angeboten wurden, dann sicherlich nur, weil dies eine breitere Käuferschicht ansprach: Nur wenige Amateure dürften je die Gelegenheit gehabt haben, diese schwierigen Stücke mit Orchester zu spielen. Die Reduktion der Begleitung auf kammermusikalische Dimensionen war aber nicht nur eine praktikable Alternative, sondern auch gängige Praxis.⁹ In diesem Sinne ist auch die vorliegende Aufnahme der Chopin-Konzerte *in camera* zu verstehen: Sie soll nicht ein bestimmtes Ideal propagieren, sondern eine vergessene Aufführungspraxis wiederbeleben (immerhin ist diese Fassung ja historisch legitimiert) und deren Vorteile aufzeigen.

An Vorteilen wäre erstens die Flexibilität von Metrum, Rhythmus und Agogik zu nennen, die bekanntlich für die damalige Pianistengeneration typisch war. Johann Nepomuk Hummel sprach in seiner berühmten Klavierschule von 1820¹⁰ als erster Autor davon, daß sich das Tempo für „Gesangsstellen“ und „Passagen“ etwas unterscheiden solle. Daß es ihm gelang, dies mit einem damaligen Orchester darzustellen, verdient Hochachtung, denn die Wiener Schule, der letztlich auch Hummel (als Schüler Mozarts) entstammte, hatte Wert auf Einhaltung eines einheitlichen Tempos gelegt. Chopin hatte schon als junger Mann Hummel in Warschau spielen hören und war tief beeindruckt gewesen. Den von Hummel und John Field vorgeführten Wechsel zwischen gesanglicher Melodik und virtuosem Passagenwerk übernahm er in seine eigenen Kompositionen, offenbar fest entschlossen, diese damals aufregend neue Tradition fortzuführen.

Zweitens ergibt sich eine makellose Transparenz des Gesamtklangs. Chopins Instrumentationen als zu grob zu bemängeln, ist im Grunde müßig, denn sie stammen möglicherweise gar nicht von ihm selbst, und offenbar hat er weder die Arbeit daran beaufsichtigt noch die Ergebnisse verbessert. Ganz abgesehen von allen Instrumenta-

tionsdebatten läßt die solistisch besetzte Begleitung das eigentliche Wesen vor allem der langsamen Sätze durchscheinen, bei denen es sich letztlich um reine Solo-Nocturnes handelt. In der Kammermusikversion gilt für alle Sätze, daß sich selbst in Kombination mit einem modernen Konzertflügel ein klareres, geschlosseneres Klangbild ergibt. Darüber hinaus sind Stimmführungen der linken Hand überall besser durchhörbar, die Mazurka-Rhythmen im Finale können präzis koordiniert werden, und die dynamische Bandbreite vergrößert sich — besonders nach unten.

Einer der interessantesten Aspekte der kleinen Besetzung ist die Rolle des Pianisten in den Tutti-Stellen, für die es keinerlei aufführungspraktische Anhaltspunkte gibt. Bis weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein hielt sich die Praxis, zum Orchesterersatz einen Generalbaß hinzuzufügen, und man weiß, daß souveräne Beherrschung von beziffertem Baß und Kontrapunkt noch bis zur Jahrhundertwende unverzichtbar zur soliden Ausbildung eines jeden Pianisten, Organisten, Komponisten und Dirigenten gehörte. Folglich darf man annehmen, daß Chopin bei kammermusikalischen Aufführungen seiner Konzerte die Streicher in den Tutti unterstützte — nicht unbedingt, um das Zusammenspiel zu koordinieren, eher, um Füllstimmen einzufügen und Forte-Stellen klanglich zu verstärken. Die Klavierstimme der Berliner Quintettfassung enthält keinen bezifferten Baß, aber ihr Aufbau — Klaviersoli im Wechsel mit Tutti in kleinerem Notensatz — erlaubt es dem Solisten, das Geschehen durchgängig mitzubestimmen (da das Auswendigspiel damals unüblich war, spiegelt der Partituraufbau sicherlich auch die Aufführungsgepflogenheiten wider). Darüber, inwieweit ein Pianist heute die Streicherstimmen auffüllen kann oder soll, liegen noch keine Forschungsergebnisse vor. Der Klaviersatz für die Tutti-Stellen, den Fumiko Shiraga für die vorliegende Aufnahme erarbeitet hat, soll daher einen Eindruck davon vermitteln, wie damals vielleicht musiziert worden ist, erhebt aber keinen Anspruch auf Verbindlichkeit. In einem Saal oder bei einer Aufführung im privaten Rahmen würde man, je nach akustischen und allgemeinen Erfordernissen, vielleicht andere Aspekte der Komposition hervorheben.

Jenseits aller Forschung und Spekulation besteht der größte Vorteil dieser Fassung — die hier übrigens erstmalig auf CD zu hören ist — indessen im neuen, ganz unverbrauchten Hörerlebnis, ein Privileg, das den Hörern heute viel zu selten zuteil wird.

© **David Montgomery 1996**

¹ Siehe David Montgomery: „From Biedermeier Berlin: The Parthey Daries“, in: *The Musical Quarterly* 74.2 (1990), S. 203f.

² Die Praxis, Konzerte *per la camera* einzurichten, blieb keineswegs auf das Klavier beschränkt. Der österreichische Komponist Joseph Kiepel (1709-1782) schrieb beispielsweise zwei Konzerte für Violine und Streichquartett.

³ Die Verlage waren Schlesinger in Paris, Kistner (*e-moll*) und Breitkopf & Härtel (*f-moll*) in Leipzig, Wessel in London, Bernard & Holtz in St. Petersburg und Sennewald in Warschau.

⁴ Krystyna Kobylańska: *Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München: Henle 1979, S. 30 u. 44 (*Rekopisy utworów Chopina Katalog*, Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1977, übersetzt von H. Stolze). Es herrscht einige Verwirrung, denn Kobylańska datiert die deutsche Veröffentlichung des *e-moll Konzerts* bei Kistner auf das Jahr 1833. Die Berliner Staatsbibliothek (Haus I, Unter den Linden) besitzt ein gut erhaltenes Exemplar dieser Ausgabe, die tatsächlich bei Kistner erschienen ist, aber zur fraglichen Zeit verlegte das Haus noch unter dem Namen des Gründers, H.A. Probst; erst 1836 begann man, unter dem Namen des neuen Eigentümers, Fr. Kistner, zu veröffentlichen. In seinen Briefen an Fontana aus dem Jahre 1839 (z.B. vom 13.3., 17.3. und 25.4.) nennt Chopin als Verleger noch Probst. Natürlich handelt es sich nur um ein Detail, aber es weist darauf hin, daß die erste deutsche Druckfassung frühestens 1836 erschien, nicht 1833, wie Kobylańska meint (S. 30). Darüber hinaus erwähnt Kobylańska eine deutsche Ausgabe des *f-moll-Konzerts*, deren Titelblatt auf eine Quintettfassung schließen läßt, gibt aber als Verleger Kistner an, nicht Breitkopf & Härtel (wie Kobylańska selbst auf S. 43 korrekt anmerkt).

⁵ Zu diesem letzten Punkt vgl. etwa folgende Äußerung Nicholas Temperleys: „Chopin war kein guter Orchester. [...] Seine Konzerte und die anderen Werke für Klavier und Orchester dienten ihm als bloße Vehikel für virtuosos Klavierspiel. In formaler Hinsicht sind sie weitschweifig und extrem konservativ.“ („Chopin“ in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. S. Sadie, London: MacMillan 1980, Bd. 4, S. 305). Chopins Handhabung von Form und Harmonik in diesen Werken steht völlig im Einklang mit der Gattung und den Gepflogenheiten der Zeit, wenn sie ihr nicht sogar voraus ist; das Etikett „konservativ“ ist aus verschiedenen Gründen unangebracht, denn diese Stücke gehören zu den besten und originellsten, die die Gattung hervorgebracht hat, wofür nicht zuletzt ihre anhaltende Beliebtheit bei allen großen Pianisten ein Beweis ist. Sicherlich gehörte die komplexe Verflechtung von Solo und Orchester nicht zu Chopins Idealen, aber Temperley hätte seine Kritik (die angesichts seiner profunden Kenntnis der Geschichte dieser Komponistenschule überrascht) statt dessen lieber gegen die nachlässig hingeworfenen Tutti in Richard Strauss' *Hornkonzert Es-Dur* richten sollen, die über ein halbes Jahrhundert später von einem heute anerkannten Meister der Orchestrierung und der Form geschrieben wurden. Was die Orchestrierung der Chopin-Konzerte angeht, hätte Temperley ebenso darauf hinweisen können, daß sie möglicherweise gar nicht von Chopin selbst stammt. Ferdinand Hoesick mutmaßte schon vor Jahrzehnten, daß sie wahrscheinlich von Ignacy Feliks Dobrzyński angefertigt wurde. Diese Einschätzung wird durch das wichtigste Manuskript des *f-moll-Konzerts* (das Manuskript des *e-moll-Konzerts* ist verschollen) gestützt: Chopin hat nur die Klavierstimme und einige Randbemerkungen selbst geschrieben; die Orchestrierung trägt nicht seine Handschrift (allerdings auch nicht diejenige Dobrzyńskis). Siehe Ferdinand Hoesick: „Stowacki i Chopin“, in: *Gesamte Werke*, Warschau 1932, Bd. 2, S. 253.

⁶ Chopin: *Gesammelte Briefe*, hg. v. A. von Guttry, München 1928: Brief vom 31. August 1830, auch zitiert bei Kobylańska, S. 30.

⁷ Friedrich Chopin: *Gesammelte Briefe*, hg. v. Bernard Scharlitt, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911.

⁸ Siehe etwa die beiden Unterstimmen im ersten *maggiore*-Abschnitt des *Allegro maestoso* im *e-moll-Konzert*. Ähnliche Unstimmigkeiten herrschen bei op. 13 (*Fantasie [...] über polnische Themen*) und op. 14 (*Krakowiak*): Beide französischen Ausgaben erwähnen auf dem Titelblatt eine Quintettversion. Das Titelblatt der Erstfassung von op. 22 (die beiden Sätze werden als *Polonaise mit vorangehendem Andante Spianato* geführt) spricht allerdings von einer Quartettfassung.

⁹ Als 1833 die erste Pariser Ausgabe des *e-moll-Konzerts* im Druck erschien, hatte Chopin sicherlich bereits dezidierte Vorstellungen davon, in welcher Form seine Werke grundsätzlich angeboten werden sollten. Er konnte seine Verleger nicht ausstehen und mißtraute ihnen in allen finanziellen Angelegenheiten (vgl. dazu die Briefe an Fontana, Anm. 5), aber es ist nicht belegt, daß er ihre Absatzpolitik mißbilligte. Einen Anreiz für die Kammermusikfassung zu schaffen (die Streicherstimmen allein kosteten 3 Taler, nicht 4), war im Grunde reell, gemessen etwa an der Maßnahme, auf den Titelblättern der Erstausgaben von Ludwig van Beethovens frühen Klaviersonaten (bis op. 13 und 27/1) anzugeben, sie seien für Klavier oder Cembalo gedacht!

¹⁰ *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortenspiel*, Wien: Haslinger 1828, Pl.-Nr. 5201. Nachdruck, hg. v. Andreas Eichhorn, Straubenhardt: Zimmermann 1989.

Fumiko Shiraga wurde in Tokyo geboren und begann im Alter von drei Jahren, Klavier zu spielen. Als sechsjährige kam sie nach Deutschland, wo sie später bei Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr und Vladimir Krainev studierte. Fumiko Shiraga setzte ihre Karriere mit dem Gewinn einer Vielzahl internationaler Preise fort und war in den letzten Jahren in zahlreichen Auftritten sowohl solistisch als auch als Solistin mit führenden europäischen Orchestern auf der Konzertbühne vertreten. 1994 wurde sie zu dem angesehenen Chopin Festival nach Polen eingeladen und trat 1995 als Solistin mit der Staatlichen Moskauer Philharmonie in der Tschaikowsky-Halle der russischen Hauptstadt auf. Darüberhinaus ist Fumiko Shiraga als Kammermusikerin sehr gefragt. Neben zahlreichen Auftritten in verschiedenen Ensembles und mit unterschiedlichen Partnern co-produziert sie derzeit eine erfolgreiche Auftrittsreihe mit einer Kombination von klassischer Musik und Dichtung gemeinsam mit dem bekannten deutschen Schauspieler Ezard Haussmann.

Das **Yggdrasil Quartet** wurde 1990 von vier jungen schwedischen Musikern gegründet, nachdem sie an der Königlichen Musikakademie in Stockholm bei Professor Gerd Grafoord und später bei dem Komponisten György Kurtág sowie Norbert Brainin,

dem Primarius des inzwischen nicht mehr existierenden Amadeus Quartetts, studiert hatten. Als Preisträger im internationalen Londoner Streichquartettwettbewerb sowie im internationalen Kammermusikwettbewerb in Melbourne erlangten sie schnell internationale Bekanntheit. Im Jahre 1995 wurde durch die einzigartige Partnerschaft zwischen der Stadt und der Universität Aberdeen und dem Schottischen Kulturrat ein Projekt geschaffen, welches einem Quartett vier Jahre lang die Möglichkeit gibt, mehrere Monate jeder Saison in Aberdeen zu leben und aufzutreten. Das Yggdrasil Quartet wurde aus großer internationaler Konkurrenz dafür ausgewählt und erregte sofort großes Aufsehen.

Inzwischen entschied die Königliche Konzerthalle in Stockholm, daß das Quartet als Schwedens „Rising Star“ in der internationalen Serie „Berühmte Konzertsäle Europas“ im Frühjahr 1997 gefördert werden soll. Im Rahmen dieser Serie finden Konzerte in dem Amsterdamer Concertgebouw, dem Wiener Konzerthaus, der Kölner Philharmonie, der Alten Oper in Frankfurt sowie der Symphony Hall in Birmingham statt.

Jan-Inge Haukås wurde auf den norwegischen Lofoten geboren. Von 1990 bis 1995 studierte er in Oslo und wirkte in verschiedenen Symphonie- und Kammerorchestern mit. Seit 1995 ist er erster Kontrabassist des schwedischen Kammerorchester Camerata Roman.

Frédéric Chopin: Les concertos pour piano *in camera*

*Mes manuscrits n'ont pas de valeur mais leur perte
signifierait pour moi le gaspillage de beaucoup de travail.*

Frédéric Chopin, lettre au comte Crzymala, 1843

Selon les sources des chercheurs, Frédéric Chopin envisageait deux orchestrations pour chacun de ses concertos pour piano: un arrangement pour piano et grand orchestre et un autre pour piano et cordes seulement. Dans des lettres, Chopin mentionne les premières répétitions et les concerts domestiques du *Concerto en mi mineur* avec un quatuor; de telles exécutions de concertos et même d'opéras avec un effectif orchestral réduit étaient monnaie courante aux 18^e et 19^e siècles. Wolfgang Amadeus Mozart conçut trois de ses concertos pour piano (KV 413-415, 1782) pour piano et cordes seules ou pour piano et instruments à vent *ad libitum*; comme les vents ne faisaient que redoubler les cordes, il n'était pas nécessaire d'écrire des partitions séparées pour chaque version. La réclame originale offrait à l'exécutant le choix de la version, de toute évidence pour hausser la vente, c'est-à-dire pour encourager les amateurs à acheter l'œuvre pour usage domestique. Mozart considérait une flexibilité semblable pour le *Concerto en mi bémol* KV 449 (1782/84). Félix Mendelssohn-Bartholdy fit un arrangement de son premier concerto solo, en la mineur (1822), pour piano et cordes. On ignore s'il a jamais pensé ajouter des vents et des timbales à l'orchestration mais la nature dramatique de l'œuvre suggère certainement un ensemble plus complet. Il dédia le concerto à sa sœur Fanny qui le créa en version de chambre chez Carl Friedrich Zelter et Félix le joua six semaines plus tard chez Anna Milder.¹ Franz Lachner, un jeune collègue de Ludwig van Beethoven, écrivit une version de chambre (piano et cordes) du *Concerto pour piano en do majeur* de ce dernier; quoique cet arrangement ne soit pas de la main même du maître, ce concept ne lui était aucunement étranger. Ludwig van Beethoven autorisa plusieurs transcriptions de ses œuvres faites soit par ses élèves ou d'autres musiciens. Dans cet esprit, Carl Czerny, un élève de Ludwig van Beethoven, arrangea au moins un de ses propres concertos pour piano et quatuor à cordes. On peut alors se poser plusieurs questions quant à la contribution de Chopin à cette tradition. Tout d'abord, considérait-il la version de chambre comme un idéal indépendant, dont l'exécution était aussi satisfaisante que celle de la version

orchestrale, ou était-ce pour lui une raison d'ordre plutôt pratique? Deuxièmement, a-t-il écrit des partitions propres aux exécutions de chambre de ses concertos?² La meilleure réponse à la première question se trouvera probablement dans l'examen des circonstances relatives à la deuxième.

Chopin publia ses deux concertos d'abord à Paris, Londres et Leipzig; selon la page de titre de l'édition de Leipzig, le *Concerto en fa mineur* fut aussi imprimé à Saint-Petersbourg et à Varsovie.³ L'éditeur français, Maurice Schlesinger, offrit l'œuvre sous deux formes, l'une avec grand orchestre, l'autre pour piano solo. Les éditeurs allemands, eux, proposaient trois versions: pour orchestre, pour quintette à cordes et pour piano solo seulement — ce qui porte assez à croire que des versions séparées des deux versions accompagnées pourraient avoir existé en ce qui concerne au moins l'une des œuvres. Se basant sur de la littérature secondaire sur le sujet de Richard Linnemann (1923), Aleksander Fraŕkiewicz (1952) et Sofia Lissa (1960), le catalogue de Kobylańska des œuvres de Chopin avance une certaine existence temporaire d'une partition de chambre du *Concerto en mi mineur*, le listant comme un *Abschrift* (copie) perdu (on ne fait pas mention d'une partition correspondante pour le *Concerto en fa mineur*).⁴ L'existence d'une partition autographe distincte pour accompagnement complet ou réduit d'au moins un des concertos serait d'importance capitale pour la compréhension de ces œuvres souvent diffamées.⁵ D'abord, cela supporterait la théorie d'un idéal double d'exécution de la part de Chopin, en opposition à l'idéal principal (l'orchestration complète) et à un manque éventuel d'espace ou de ressources financières (l'orchestration réduite). Ensuite, cette existence aurait fourni des indications directes quant à l'exécution de chambre opposée à celle en grand public, ce qui pose au pianiste des exigences nettement différentes. Malheureusement, comme plusieurs conclusions musicologiques concernant Chopin, cette dernière reste de nature hypothétique. Non seulement l'existence d'une évidence quant à l'idée de partitions séparées fait défaut mais encore, en fait, elle pourrait même la nier. Une partie de l'appui primaire de la théorie des partitions séparées repose sur des comptes-rendus des concertos de chambre de Chopin ainsi que sur la correspondance de Chopin — par exemple la lettre à Titus Woyciechowski dans laquelle le compositeur mentionne des répétitions en quatuor du *Concerto en mi mineur*: "...cette semaine, je dois apprendre tout le concerto avec le quatuor,... Linowski copie les parties en toute hâte."⁶

Pour des raisons inexplicables, Kobylańska a sorti cette citation de son contexte véritable, ce qui ne dit rien d'une version de chambre indépendante. Le paragraphe en entier est le suivant (dans une traduction légèrement différente du polonais): "Mon départ [de la Pologne] approche car, cette semaine déjà, je vais répéter mon concerto avec le quatuor pour m'expliquer devant eux — les mettre un peu de mon côté — car autrement, comme le pense Elsner, la répétition orchestrale ira mal dès le début. Linowski travaille sur les copies en toute hâte, il en est déjà au rondo."⁷

Chopin voulait simplement que les premiers instrumentistes de chaque section des cordes fasse connaissance avec l'œuvre et avec son style de jeu. Le 22 septembre 1830, une autre exécution du concerto eut lieu chez Chopin — peut-être avec ce quatuor mais tout aussi probablement dans une version solo; quoi qu'il en soit, c'était nettement une répétition en vue du concert public avec orchestre le 11 octobre. De plus, chaque mention d'une telle exécution de chambre parle d'un quatuor et non d'un quintette comme le mentionnent les pages de titre allemandes des deux concertos. Cette confusion n'existerait pas si Chopin (ou quelqu'un d'autre) avait vraiment écrit des partitions de chambre de ces pièces, surtout que les parties complètes de contre-basse ne sont pas toutes des redoublements de celles des violoncelles.⁸

En plus des comptes-rendus et de la correspondance, l'autre moitié de l'évidence supposée concernant des partitions différentes repose sur les premières éditions elles-mêmes. On ne peut pas passer outre à la coïncidence qu'on ne peut trouver aucune partition correspondante, ni même une copie, d'aucune des œuvres concertantes de Chopin indiquées en version de chambre par Kobylańska — les opus 11, 13, 14, 21 et 22. Mais les copies imprimées en sont la négation la plus simple. En examinant la page de titre de l'impression de Kistner du *Concerto en mi mineur* à la Bibliothèque Nationale de Berlin, on voit que chacune des trois versions en vente avait reçu un numéro différent: 1020 (grand orchestre), 1021 (quintette) et 1022 (piano solo). Cet exemple de Berlin (où la version pour quintette est soulignée sur la page de titre) consiste en une partie pour piano avec des entrées d'orchestre et cinq parties de cordes. Fait révélateur, chacune des parties pour cordes de cette version pour "quintette" (avec entrées des vents) porte deux numéros — 1020 et 1021. Les parties de cordes dans la version orchestrale et celles de la version de chambre sont identiques. De plus, la partie de piano (dont une réduction orchestrale des *tutti* en petites notes) porte tous les trois

numéros de publication; ainsi, elle sert de partition fondamentale non seulement pour les exécutions solos et de chambre mais aussi, si nécessaire, pour les exécutions orchestrales.

Donc, quoique Frédéric Chopin ait joué ses concertos comme œuvres de chambre au besoin, il ne laissa probablement pas de partition correspondante. Il leur permit d'être mises en vente dans la version réduite seulement pour mousser les ventes auprès du grand public; après tout, seuls quelques pianistes qui achetaient ces concertos difficiles avaient jamais la chance de les jouer avec orchestre. De les interpréter en version de chambre n'était pas seulement une solution pratique mais encore une tradition très répandue.⁹ Le présent disque présente les concertos de Chopin *in camera* pour ainsi dire, non par idéal mais, puisque le format est légitime — pour recréer une pratique historique de faire de la musique ainsi que pour exploiter les avantages musicaux qu'elle implique.

Quels sont ces avantages? D'abord, une version de chambre offre la liquidation du mètre, du rythme et du geste, une caractéristique de cette école de piano. Johann Nepomuk Hummel, dans sa célèbre méthode de 1828¹⁰, fut le premier pédagogue à parler d'un tempo légèrement différent pour les "Gesangstellen" (littéralement: "passages chantants") et "Passagen" (littéralement: "traits"). L'obtention de telles subtilités avec les orchestres de ce temps-là a dû être un véritable exploit vu l'uniformité métrique typique de l'école classique viennoise de laquelle il venait (il avait été un élève direct de Mozart). Chopin avait déjà entendu Hummel jouer à Varsovie et il en avait été profondément impressionné. Les propres compositions de Chopin présentent sa sorte d'alternance mélodique aux traits fabuleux introduits par Hummel et John Field et il avait nettement l'intention de poursuivre cette nouvelle tradition excitante. Le second avantage de cette instrumentation est la pure transparence de la sonorité générale. Les plaintes sur les instrumentations de Chopin pour grand orchestre n'ont évidemment pas de fondement puisqu'il ne les a peut-être pas faites lui-même (mais il ne semble pas non plus les avoir surveillées ni améliorées). Nonobstant ces arguments, les mouvements lents d'un arrangement de chambre de Chopin par exemple peuvent être présentés presque pour ce qu'ils sont vraiment: des nocturnes pour piano solo. En général, même sur un piano à queue moderne, un sens amélioré de dialogue sonique ressortira. Les parties de la main gauche dans tous les mouvements peuvent être

entendues plus clairement; de vrais rythmes de mazurka dans le finale sont faciles à coordonner et l'étendue des nuances peut être augmentée — surtout à la limite douce des nuances.

Un des aspects les plus intéressants de l'exécution de cet arrangement concerne la participation du pianiste aux parties *tutti*. Il n'existe pratiquement pas de guide pour le pianiste; la pratique d'ajouter une basse chiffrée à l'écriture orchestrale survécut longtemps dans le 19^e siècle et nous savons que la maîtrise de la basse chiffrée et du contrepoint faisait partie d'une bonne éducation pour les pianistes, organistes, compositeurs et chefs d'orchestre jusqu'à la fin du siècle. Dans l'arrangement de chambre, Chopin joua donc probablement avec les cordes solos — pas pour des fins d'ensemble mais pour le remplissage et pour ajouter du poids aux passages plus forts. Il n'existe pas de chiffres dans l'arrangement de chambre publié mais sa disposition (parties de piano solo alternant avec des réductions orchestrales) donne à l'interprète le contrôle de l'œuvre en entier (et comme presque personne ne jouait par cœur à cette époque, la structure de la partition peut être considérée comme un facteur d'exécution). Les recherches n'ont pas encore déterminé l'ampleur permise ou requise dans l'augmentation des parties des cordes. Le dialogue de *tutti* que Fumiko Shiraga a conçu pour cet enregistrement doit ainsi être vu comme une suggestion relative au style et à la période, rien de décisif. Lors d'une exécution dans une salle de concert ou à la maison avec une autre acoustique par exemple, on pourrait choisir de souligner différents aspects de la musique selon le besoin.

En écartant toute érudition et conjecture cependant, le plus grand avantage de cet arrangement — enregistré ici pour la première fois sur disque — est simplement celui de faire l'expérience de cette musique d'un point de vue complètement nouveau. Ce privilège ne nous est pas accordé assez souvent.

© David Montgomery 1996

¹ Voir David Montgomery, "From Biedermeier Berlin: The Parthey Diaries" dans *The Musical Quarterly* 74 (1990) II: 203-4.

² L'écriture de concertos *per la camera* n'était pas limitée au piano. Le compositeur autrichien Joseph Riepel (1709-82) par exemple laissa trois concertos pour violon et quatuor à cordes.

³ Schlesinger à Paris, Kistner (*mi mineur*) et Breitkopf & Härtel (*fa mineur*) à Leipzig, Wessel à Londres, Bernard & Holtz à Saint-Petersbourg et Sennewald à Varsovie.

⁴ Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich: Henle, 1979): 30/44. Trad. H. Stolze du polonais original, *Rekopisy utworów Chopina Katalog* (Cracovie: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977). Il y a un peu de confusion ici: Kobylańska cite la publication allemande du *Concerto en mi mineur* comme de Kistner, 1833. La Bibliothèque Nationale de Berlin (Succursale I, Unter den Linden) possède une copie bien préservée de cette édition, justement de Kistner. En ce temps-là cependant, la compagnie publiait encore sous le nom de son fondateur H.A. Probst; elle ne commença à utiliser le nom de son nouveau propriétaire, Fr. Kistner, qu'en 1836. En fait, dans les lettres de Chopin de 1839 à Fontana (par exemple 13.3., 17.3. ou 25.4.), il parle encore de Probst comme de l'éditeur. Ce n'est qu'un détail mais il indiquerait que l'édition allemande serait d'abord sortie en 1836 ou après plutôt qu'en 1833 comme le soutient Kobylańska (p.30). De plus, Kobylańska mentionne une édition allemande du *Concerto en fa mineur* dont la page de titre offrait une version pour quintette mais elle cite l'éditeur comme étant Kistner quand, en fait, c'était Breitkopf & Härtel (comme le dit Kobylańska avec raison en p.43).

⁵ Sur ce dernier sujet, par exemple, considérez la contribution de Nicholas Temperley: "Chopin n'était pas un maître de l'orchestration [...] Ses concertos et autres œuvres pour piano et orchestre ne sont que des véhicules pour son jeu brillant au piano. Leur forme est longuement déroulée et extrêmement conservatrice" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. S. Sadie (Londres: MacMillan, 1980): IV:305. Le sens de Chopin pour la forme et de l'harmonie dans ces œuvres est parfaitement en accord avec — s'il ne devance pas — le genre et l'époque; le mot "conservatrice" est certainement inapproprié pour bien des raisons. Bien sûr, ces concertos sont les meilleurs et les plus originaux de leur classe ainsi que l'indique leur popularité continue parmi les bons pianistes. Il est vrai que dans ce style, un dialogue important entre le soliste et l'orchestre ne faisait pas partie de l'idéal général; mais pourtant, la critique de Temperley (chose étonnante à la lumière de sa compétence dans l'histoire de cette école de composition) pourrait avoir été dirigée plus justement sur, par exemple, les *tutti* superficiels du *Concerto en mi bémol pour cor* de Richard Strauss — écrit plus d'un demi-siècle plus tard par un maître reconnu de la forme et de l'orchestration! Quant aux orchestrations des concertos de Chopin, Temperley pourrait aussi avoir mentionné la forte possibilité que Chopin n'en ait pas été l'auteur. Il y a plusieurs années, Ferdinand Hoesick révéla que les orchestrations furent probablement faites par Iganzy Feliks Dobrzyński. Son opinion s'appuie lourdement sur le manuscrit principal du *Concerto en fa mineur* (le manuscrit du *Concerto en mi mineur* est perdu) auquel Chopin n'apporta que la partie de piano et certaines choses secondaires. L'orchestration est écrite d'une main inconnue (pas celle de Dobrzyński cependant). Voir "Śłowacki i Chopin" dans *Gesamte Werke* (Varsovie, 932): II/253.

⁶ *Chopin. Gesammelte Briefe*, éd. A. von Guttry (Munich, 1928). "in dieser Woche muß ich das ganze Konzert zusammen mit dem Quartett einstudieren,... Linowski schreibt das Ganze in aller Eile ab." Lettre du 31 août 1830, citée en évidence dans Kobylańska, p.30.

⁷ *Friedrich Chopin: Gesammelte Briefe*, éd. Bernard Scharlitt (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911). "Die Abreise [aus Polen] naht heran, denn schon diese Woche soll ich mein Konzert mit dem Quartett probieren, um mich mit diesem zu verständigen, ein wenig vertraut zu machen, denn sonst würde, wie Elsner meint, die Orchesterprobe nicht gleich zur Ordnung kommen. Linowski fertigt die Kopien über Hals und Kopf an, hat jedoch schon mit dem Rondo begonnen."

⁸ Cf., par exemple, les deux parties graves de la première section *maggiore* de l'*Allegro maestoso* du *Concerto en mi mineur*. Des conflits semblables existent dans les cas de l'opus 13 (*Fantaisie sur des thèmes polonais*) et de l'opus 14 (*Krakowiak*) dont les pages de titre françaises offrent des versions de quintette. La page de titre originale de l'op. 22 (la combinaison connue comme une *Polonaise* précédée d'un *Andante spianato*) offre cependant une version de quatuor.

⁹ En 1833, (l'année de la première édition parisienne du *Concerto en mi mineur*), Chopin avait certainement quelque chose à dire sur la façon fondamentale dont ses œuvres étaient mises sur le marché. Il détestait et se méfiait de ses éditeurs pour leurs accords financiers avec lui (voir les lettres à Fontana mentionnées dans la note 5) mais nous n'avons pas de preuve qu'il désapprouvait leurs techniques de vente. En tout cas, la stratégie d'encourager les exécutions de chambre (les parties de cordes seules se vendaient 3 thaler au lieu de 4) était raisonnablement honnête comparativement à, disons, la stratégie derrière la prétention faite sur les pages de titre de la première édition des premières sonates pour piano de Ludwig van Beethoven (incluant les opus 13 et 27/1) qu'elles pouvaient être jouées soit au piano ou au clavecin!

¹⁰ *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel* (Vienne: Haslinger, pl. no. 5212). Edition facsimilé moderne, éd. Andreas Eichthorn (Straubenhardt: Zimmermann, 1989).

Fumiko Shiraga est née à Tokyo et commença à apprendre le piano à l'âge de trois ans. Trois ans plus tard, elle déménagea en Allemagne où elle étudia avec Detlef Kraus, Friedrich Wilhelm Schnurr et Vladimir Krainev. Fumiko Shiraga gagna un grand nombre de prix internationaux. Elle s'est produite sur la scène de concert comme récitaliste et soliste avec les orchestres européens majeurs. En 1994, elle fut invitée au prestigieux Festival Chopin en Pologne et, en 1995, elle fut soliste avec l'Orchestre Philharmonique National de Moscou à la salle Tchaïkovski de la capitale russe. Mlle Shiraga est très recherchée comme chambriste. En plus de nombreuses apparitions avec différents ensembles et partenaires, elle donne présentement en collaboration avec le célèbre acteur allemand Ezard Haussmann, deux séries très appréciées du public de musique classique et de poésie le soir.

Quatre jeunes musiciens suédois formèrent le **Quatuor Yggdrasil** en 1990 après avoir étudié à l'Académie Royale de Musique de Stockholm avec le professeur Gert Crafoord, puis avec le compositeur György Kurtág et avec le premier violon du Quatuor Amadeus, Norbert Brainin. Leur réputation mondiale grandit rapidement grâce à des prix au Concours International de Quatuor à Cordes de Londres et au Concours International de musique de Chambre de Melbourne. En 1995, un projet de quatre ans fut créé par une collaboration unique entre la ville et l'université d'Aberdeen et le Conseil

des Arts écossais: un quatuor à cordes devait vivre et se produire à Aberdeen pendant plusieurs mois chaque saison. Le Quatuor Yggdrasil fut choisi après un concours international serré et fit immédiatement sensation. Entretemps, la Salle de Concert Royale de Stockholm choisit le quatuor comme "l'étoile montante" de son pays à se produire dans le cadre de la série des Grandes Salles Internationales au printemps de 1997, incluant le Concertgebouw d'Amsterdam, le Konzerthaus de Vienne, la Philharmonie de Cologne, l'Alte Oper à Francfort et le Symphony Hall de Birmingham.

Jan-Inge Haukås est né en Lofoten dans le nord de la Norvège. De 1990 à 1995, il étudia à Oslo et joua dans différents orchestres symphoniques et de chambre. Depuis 1995, il est première contrebasse dans l'Orchestre de chambre suédois Camerata Roman.

INSTRUMENTARIUM

Piano: Yamaha S6. Piano technician: Gerd Finkenstein
Violin I: Giacomo Zanolì, Verona 1751. Bow: François-Nicolas Voirin
Violin II: Giovanni Grancino, Milan 1683. Bow: Sigmund Finkel
Viola: Martin Stoss, Vienna 1815. Bow: Paul Simon
Double bass: Thibouville Lamy, Paris 1910. Bow: Louis Bazin

RECORDING DATA

Recorded 1996-12-06/07 at the Thürmersaal, Bochum, Germany
Equipment: Bruel & Kjaer 4006, Sony C800G and Neumann KM143 microphones; Studer 961 mixer;
Sony PCM2700 DAT recorder; Lake People ADCF21 Converter; Quad loudspeakers;
Grado headphones

Producer: Uli Schneider

Balance engineer/Tonmeister: Annette Riechers (Rauhaus)
Digital editing: Uli Schneider

BOOKLET & GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Dr. David Montgomery 1996
Translations: Stephan Lerche (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Photographs: Fritz Paul
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England
Printed in the EU

BIS-CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int: +46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int: +46 8) 54 41 02 40
info@bis.se • www.bis.se

© 1996 & © 1997, BIS Records AB, Åkersberga.