

SOMMCD 061



Tamami Honma

Frederic Chopin



TAMAMI HONMA *Piano*
VILNIUS STRING QUARTET

Piano Concertos No. 1 in E minor & No. 2 in F minor
(Piano & String Quartet version)

Chopin's two piano concertos have traditionally been criticised for their allegedly inept orchestration. His larger-than-life contemporary, Hector Berlioz, wrote thus in his *Memoirs*. "The whole charm of Chopin's works is focussed in the piano part; the orchestra of his concertos is nothing other than a cold and almost useless accompaniment."

But can this be so, when the orchestration includes wonderful solos for, among others, bassoon and horn, and when one of these pieces is among the earliest scores to invite the violins to play *col legno* (with the wood of the bow)?

The *col legno* effect occurs in the finale of the F minor concerto, premiered in Warsaw on 17 March 1830 (Chopin's first-ever public concert there), and therefore preceding its more famous appearance in Berlioz' *Symphonie Fantastique*, which received its first performance on December 5 of that year, in Paris.

And it was considered important enough to remain in the transcription for string quartet and piano of this concerto which features on the current recording. Based on Kazimierz Sikorski's edition of the work as published in volume 20 of the Complete Works of Chopin initiated by Jan Paderewski, Bartłomiej Kominek's arrangement, almost entirely adopted here, is the latest in a long tradition of reductions for smaller forces which originated almost as soon as the concerto appeared. Quite appropriately, the piano now sometimes pragmatically reinforces what were originally more fully-scored *tutti* passages, in accordance with an earlier practice which survived right up to the beginning of the 19th century, and it has to be mentioned that many pages of the orchestral accompaniment are in any case for the strings alone.

There is nothing unusual about transcriptions of piano concerti for miniature performing forces (Mozart himself wrote similar alternative versions of his attractive triptych of concerti K413-415), whether to be used for rehearsal purposes or for salon performances.

In fact it is eminently possible that Chopin may have preferred playing his concerti in this more intimate format. Witnesses to his style of performance described him as "perhaps, *par éminence*, the most delightful of pianists in the drawing-room, the animation of his style is so subdued; its tenderness so refined; its melancholy so gentle; its niceties so studied and symptomatic; the *tout ensemble* so perfect and evidently the result of an accurate judgment and most finished taste, that when exhibited in the large concert-room, or thronged salon, it fails to impress itself on the mass." (*Musical World* February 28 1838).

He had a great fondness for Broadwood's two-stringed boudoir cottage pianos, and if given the choice, would prefer playing a wooden-framed piano to the modern grand of his period. It is an attractive idea to imagine the easy ability of such a soft-spoken instrument, capable of almost vocal nuancing, to combine with a small group of strings.

Yet the concerti were certainly written for public consumption, and featured prominently in the concerts which Chopin gave as he crossed Europe from Warsaw to Paris, where he eventually settled. Considerations of chronology between the two works are really as irrelevant as the same confusion between the order of Beethoven's first two piano concerti and need not detain any but musicologists.

More worthy of consideration is the fact that in these compositions Chopin established new tonal relationships in his material which did not conform to orthodox classical sonata-form norms where exposition moves from tonic to dominant, development explores possibilities within previously-heard ideas, and recapitulation restores the original subject-matter, this time wholly in the tonic key. As Charles Rosen pithily observes, "they evidently did not have very clear ideas about sonatas out there in Warsaw" (*Sonata Forms*, New York and London, 1980), and in his introductions to the Eulenburg scores of these works the great Chopin interpreter Stefan Askenase points out that "it is almost certain that Chopin did not make the acquaintance of Beethoven's piano concertos until after 1830".

Instead of the classical Viennese template, then, Chopin relies more upon the emotional effect of melodic lines singing over well-defined accompaniments, moving between keys in an almost naturally spontaneous manner. Decorative filigree enhances the virtual operatic context of this approach, and within this context, the use of nationalistic dance-rhythms – these concerti were composed at a time of great Polish patriotic awareness – makes important structural contributions, as in the finales of both concerti.

The E minor concerto, number 1 in order of publication, but the second to be composed, is dedicated to Friedrich Kalkbrenner, a pianistic contemporary of Chopin's, but one whose performing methods were diametrically opposed to his own. M. Péru, a pupil they shared, described Chopin, "who never played a piece the same way twice," as "just the opposite to Kalkbrenner, who always played as though he had a mechanism inside him that he wound up and let go."

It begins with an arresting *tutti*, sharply-etched, in the tonic key, before a shift to E major begins a beautifully singing melody which old-film buffs will remember from Greta Garbo's *Camille* (its story drawn from the same Alexandre Dumas source as Verdi's opera *La Traviata*).

The piano enters with a flourish, already decorating the basic material. It is not too fanciful to imagine this technique of busy embellishment of simple lines looking forward to another great composer-pianist of almost a century later, Sergei Rachmaninov.

A nocturne-like *Romanze* in E major follows, succeeded by a *krakowiak*-like rondo which begins in C-sharp minor but shifts very swiftly, with the entry of the soloist, into the key of E major. Rhythms here feel quirky, not least in the delightfully haunting second episode, the piano announcing a swaggering little theme in simple octave unison.

Though equally arresting, the opening of the F minor concerto glides in subdued shadowland before the *tutti* which unfolds with shifting levels of dynamic effects. Eventually the piano enters, *fortissimo*, before again launching into a decorative restatement of material. The A-flat major second subject has something of Chopin's famous "Raindrop" Prelude about it.

A-flat major is also the key for the nocturne-like *larghetto* which is the middle movement, the pianist's right hand singing and embellishing a beautiful melody over a steady left-hand accompaniment (the secret of *rubato* agreed upon by both Mozart and Chopin was to "bend" the time in the right hand whilst maintaining a regular pulse in the left).

A melancholy waltz-like melody from the soloist opens the finale, which begins in the tonic F minor. Eventually the famous *col legno* section ushers in the piano with a Mazurka in A flat major (in simple octave unison, just as at the same point in the E minor's finale). A solo horn, here taken by the viola, later signals a headlong F major skirl towards the end.

© 2008 Christopher Morley

Since her concerto début at the age of seven in the United States, Gramophone Award nominee **Tamami Honma** has forged a worldwide career, performing in Europe, Russia, the Middle and Far East and across much of the USA. She has appeared, among other venues, at the Bolshoi Hall, Moscow (as soloist with the Moscow Radio Symphony Orchestra), at the Weill Recital Hall, Carnegie Hall, New York, and at the Wigmore Hall and St. John's, Smith Square, London, with notable public and critical acclaim, establishing her position as a leading pianist of the younger generation.

Tamami Honma had already won first prizes in various competitions including the Stravinsky Awards International Competition Gina Bachauer, International Young Artists Competition, Isobel Scionti International Piano Solo Competition and both the American YKAA and MTNA-Yamaha competitions before moving to New York City to become a protégée of Byron Janis – himself a student of Horowitz and the Lhevinnes – who strengthened her ties to the romantic tradition over a four-year period of intensive study.

A wide-ranging musician, Tamami Honma often includes in her concert programmes world premières of solo and chamber works written for her by distinguished composers. She has made numerous radio and television broadcasts in Europe working with, among others, the Lithuanian National Philharmonic Orchestra and the Kreutzer and Vilnius Quartets, and also appeared with them in major music festivals such as the Warsaw Autumn, Aldeburgh and Gaida Festivals. In addition she was invited to perform with the Albern Quartet in their final concert with their leader of over forty years, the late Howard Davis.

Tamami Honma has taught at the Royal Academy of Music in London since 1998 and was awarded an ARAM in 2003 for achieving distinction in the music profession. She has repeatedly been recognised for her role as an ambassador of cultural exchange between the UK, Lithuania, Japan and USA. In 2006 she was decorated by the President of Lithuania with the Medal of the Order of the Grand Duke Gediminas of Lithuania.

The **Vilnius String Quartet** made its début in 1965 with the present leader Audrone Vainunaite, whose father, Stasys Vainiunas, was a renowned Lithuanian composer and whose teachers included David Oistrakh at the Moscow Conservatoire.

The members of the Vilnius String Quartet completed their studies at the Moscow Conservatoire and received further training in Budapest under Andras Mihaly. The Quartet received the highest award at the International String Quartet competition in Liege, Belgium, in 1972. Other major awards include the Lithuanian National Award, the Prize of the Lithuanian Foundation, USA, and the Lithuanian National Prize.

The Quartet perform about 80 concerts a year and have appeared in over 30 countries worldwide. They have performed in renowned concert venues such as the Tchaikovsky Conservatoire, Moscow,

Gewandhaus, Leipzig, Musikverein, Vienna, Bayerische Rundfunk, Munich, the Glenn Gould Studio, Toronto and the Mozarteum, Salzburg. They have collaborated with artists such as Tatiana Nikolayeva, Mikhail Pletnev and Yuri Bashmet. The Vilnius Quartet have recorded extensively over the years and their discography totals over 30 LP albums and CDs.

The Quartet's repertoire comprises over 450 works, of which more than 100 quartets are by contemporary composers. In addition, their repertoire lists 80 quartets by Lithuanian composers, 50 of which are dedicated to the Vilnius Quartet. The Quartet have performed regularly with Tamami Honma since 2000.

On critique traditionnellement les deux concertos de piano de Chopin pour leur orchestration prétendument incompétante. Son contemporain exubérant Hector Berlioz a écrit dans ses Mémoires: "le charme entier de l'œuvre de Chopin réside dans la partie de piano; dans ses concertos, l'orchestre n'est qu'un accompagnement, froid et presque inutile."

Mais comment cela se peut-il, étant donnés les solos merveilleux pour basson et cor, entre autres, et vu qu'un de ces partitions est parmi les premières à inviter les violons à jouer *col legno* (avec le bois de l'archet)?

L'instruction *col legno* se trouve dans le finale du concerto en fa mineur, qui reçut sa première audition à Varsovie le 17 mars de 1830 (le tout premier concert public de Chopin dans la cité), qui précède donc l'apparition plus connue dans la *Symphonie Fantastique* de Berlioz le 5 décembre de la même année.

L'effet *col legno* est resté dans la transcription pour piano avec quatuor à cordes qui figure dans notre enregistrement. Basé sur l'édition par Kasimierz Sikorski (dans le Volume 20 des Oeuvres Complètes de Chopin lancées par Jan Paderewski), l'arrangement par Bartłomiej Kominek, presque entièrement adopté ici, est le dernier d'une série d'arrangements pour ensembles plus petits presque contemporains du concerto. Le piano renforce quelquefois les passages plus fortement orchestrés, conformément à une pratique qui a duré jusqu'aux premières années du dix-neuvième siècle. Il faut mentionner aussi que beaucoup de pages de l'accompagnement sont en tout cas composées pour cordes seules.

Les transcriptions de concertos pour des ensembles plus petits n'ont rien d'insolite, soit pour les

besoins de répétitions, soit pour des interprétations en salon. Mozart lui-même a composé des versions alternatives de ses trois concertos K413-415.

Il est très possible que Chopin aurait préféré jouer ses concertos dans ce format plus intime. Des témoins de ses interprétations l'ont décrit comme "peut-être, par éminence, le plus charmant de pianistes dans le salon; l'animation de son style est si assurée, sa tendresse si raffinée, sa mélancolie si douce, ses subtilités si recherchées, le *tout ensemble* si parfait et évidemment le produit d'un jugement correcte et d'un goût si poli que, s'il est exposé dans une grande salle de concerts ou dans un salon plein de monde, il manque de faire impression à la foule." (*Le Monde Musical*, février 28, 1838).

Il avait un penchant pour les petits pianos de boudoir de Broadwood à deux cordes, et s'il avait le choix, il préférerait un piano carré en bois à l'instrument moderne de son époque. C'est une idée séduisante, d'imaginer l'aptitude d'un piano à voix si douce pour combiner avec un petit groupe d'instruments à cordes.

Mais les concertos furent certainement composés pour interprétation publique, et ils occupaient une place importante dans les concerts qu'il donnait en route entre Varsovie et Paris, où il s'est finalement installé. Les considérations de chronologie entre les deux œuvres sont d'aussi peu d'importance que celles des deux premiers concertos de Beethoven.

Ce qui mérite plus de considération, c'est le fait que, dans ces compositions, Chopin établit de nouveaux rapports de tonalité qui ne se conformaient pas aux normes traditionnelles de la forme sonate. Comme a remarqué Charles Rosen, "là-bas à Varsovie, on n'avait pas d'idées très claires au sujet de sonates." (*Sonata Forms*, New York et Londres, 1980). Dans ses introductions aux partitions Eulenburg de ces œuvres, le grand interprète de Chopin, Stefan Askenase, fait remarquer que "Chopin n'a presque certainement pas fait la connaissance des concertos de Beethoven jusqu'après 1830."

Plutôt que se modeler sur la forme classique viennoise, Chopin compte plus sur l'effet émotionnel des lignes mélodiques qui chantaient au-dessus d'accompagnements définis, et qui changeaient de clefs d'une façon spontanée. L'ornement délicat augmente le contexte presque opératique de cette approche, et au-dedans de ce contexte, les rythmes de danse nationaux font des contributions structurelles, par exemple dans les finales des deux concertos, qui furent composés à un moment de grande ferveur patriotique polonaise.

Le concerto en mi mineur fut le premier par ordre de publication, mais le second à être composé. Il fut dédié à Friedrich Kalkbrenner, un contemporain de Chopin, mais un pianiste dont la méthode d'exécution était diamétralement opposée à la sienne. M. Péro, un étudiant qu'ils partageaient entre eux, a décrit Chopin "qui ne jouait jamais une pièce deux fois de la même façon" comme "bien le contraire de Kalkbrenner, qui jouait toujours comme s'il avait un mécanisme au-dedans qu'il remontait et déclençait."

Il s'ouvre d'un *tutti* frappant dans la clef tonique, suivi d'une belle mélodie chantante que les anciens mordus de cinéma se rappelleront du film *Camille* de Greta Garbo (dont l'intrigue est tirée de la même source d'Alexandre Dumas que l'opéra "La Traviata" de Verdi).

Le piano s'annonce d'une fioriture qui embellit déjà le thème principal. Ce n'est pas bizarre de s'imaginer que cet embellissement d'une mélodie simple anticipe la technique d'un autre grand compositeur-pianiste de presque un siècle plus tard, à savoir Sergeï Rachmaninov.

Une *Romanze* en mi majeur dans le style d'un Nocturne mène à un *Rondo* à la manière d'un "Krakowiak" qui s'ouvre en ut dièse mineur, mais qui se module rapidement, à l'entrée du piano, à la clef de mi majeur. Les rythmes ont un sens décalé, en particulier dans le deuxième épisode délicieusement entraînant, où le piano annonce un petit thème assuré à l'unisson d'octave simple.

Quoique non moins frappant, l'ouverture du concerto en fa mineur se glisse dans les ténèbres jusqu'à un *tutti* qui coule avec des effets dynamiques changeants. Le piano entre enfin *fortissimo* avant de se lancer dans une répétition ornée du matériel. Le second sujet en la bémol majeur rappelle un peu le célèbre "prélude des Gouttes de Pluie" de Chopin.

La bémol majeur est aussi la clef du *larghetto* en style de nocturne qui est le deuxième mouvement. La main droite du pianiste joue et embellit une belle mélodie au-dessus d'un accompagnement régulier de la main gauche (le secret du *rubato* de Chopin, comme de Mozart, était de "libérer" le rythme dans la main droite, en maintenant le pouls régulier de la gauche).

Le soliste ouvre le finale en fa mineur avec une mélodie de valse mélancolique. La célèbre section *col legno* introduit le piano avec un mazurka en la bémol majeur (en unisson d'octaves comme au même endroit du finale du concerto en mi mineur). Vers la fin, un cor solo joué ici par l'alto, annonce une fioriture vertigineuse.

Depuis son début de concerto aux États-Unis à l'âge de sept ans, **Tamami Honma**, nommée du Prix du Disque de la revue musicale *Gramophone*, a fait une carrière mondiale, ayant joué en Europe, en Russie, au Moyen- et prochain-Orient et dans une bonne partie des États-Unis. Elle a paru, aux acclamations critiques et publiques, dans des salles de concerts comme la Salle Bolshoi à Moscou (comme soliste avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Moscou), la Salle de Récitals Weill du Carnegie Hall à New York, le Wigmore Hall et la salle de St. Johns, Smith Square à Londres, en établissant une réputation comme jeune pianiste de premier plan.

arrivé déménager à New York, Tamami Honma avait déjà gagné de premiers prix dans divers concours, y compris le Concours International Gina Bachauer pour les Jeunes Artistes et les deux concours YKAA et MTNA-Yamaha. À New York elle est devenue protégée de Byron Janis – élève lui-même de Horowitz et du couple Lhevinne – qui, pendant quatre années d'études intensives, a renforcé ses liens à la tradition romantique.

Musicienne de grande envergure, Tamami Honma inclut souvent dans ses programmes les premières auditions d'œuvres en solo ou en musique de chambre dédiées à elle par des compositeurs distingués. Elle a fait beaucoup d'émissions à la radio et à la télévision européennes avec des partenaires comme l'Orchestre Philharmonique National de la Lituanie et les quatuors Kreutzer et Vilnius, et dans des festivals comme ceux de Varsovie, d'Aldeburgh et de Gaida.

Depuis 1998 Mme Honma a été professeur à l'Académie Royale de Musique de Londres qui l'a nommée ARAM en 2003 pour sa distinction professionnelle. On l'a reconnue à plusieurs reprises pour son rôle d'ambassadrice culturelle entre le Royaume-Uni, la Lituanie, le Japon et les États-Unis. En 2006 elle fut décorée par le Président de la Lituanie de la médaille de l'Ordre du Grand Duc Gediminas.

Le Quatuor à Cordes Vilnius a débuté en 1965 sous la direction d'Audrone Vainunaite, fille du compositeur Lituanien renommé Stasys Vainiunas et élève de David Oistrach au Conservatoire de Moscou.

Suite à leurs études au Conservatoire de Moscou, les membres du quatuor ont reçu de l'entraînement davantage à Budapest sous Andras Mihaly. Le Quatuor a reçu le premier prix au Concours International de Quatuors à Cordes à Liège en Belgique en 1972. D'autres prix majeurs comprennent le Prix National Lituanien et le Prix de la Fondation Lituanienne des États-Unis d'Amérique.

Le Quatuor donne quelques 80 concerts par an, et a joué en plus de 30 pays mondialement. Il a paru dans des salles de concert renommées telles que le Conservatoire Tchaikovsky à Moscou, le Gewandhaus à Leipzig, le Musikverein à Vienne, le Bayrische Rundfunk à Munich, le Glenn Gould Studio à Toronto et le Mozarteum à Salzbourg. Il a collaboré avec des artistes comme Tatiana Nicolayeva, Mikhail Pletnev et Yuri Bashmet. Le Quatuor Vilnius a fait beaucoup d'enregistrements, et sa discographie s'élève à plus de 30 albums et CDs.

Le répertoire du Quatuor comprend plus de 450 œuvres, dont plus de 100 par des compositeurs contemporains. En plus, leur répertoire comprend 80 quatuors par des compositeurs lithuaniens, dont 50 dédiés au Quatuor Vilnius.

Le Quatuor a joué régulièrement avec Tamami Honma depuis l'année 2000.

Traduction: Denys Becher et Nadia Jackson

**Our discs are available worldwide from all good record shops. In case of difficulty and for further information please contact us direct: SOMM Recordings, Sales & Marketing Dept., 13 Riversdale Road, Thames Ditton, Surrey, KT7 0QL, UK.
Tel: +(0)20-8398 1586. Fax: +(0)20-8339 0981. Email: sales@somm-recordings.com
Website: <http://www.somm-recordings.com>**

WARNING Copyright subsists in all Somme Recordings. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying, rental or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1R 3HG



Vilnius String Quartet with Tamami Honma, Piano