

CHOPIN ~ FRANCHOMME

Chant d'Adieux

JULIETTE SALMONA VIOLONCELLE

KATHERINE NIKITINE PIANO

 EDITIONS
HORTUS

FRÉDÉRIC CHOPIN ~ AUGUSTE-JOSEPH FRANCHOMME



Chant d'Adieux

Juliette Salmona, violoncelle et Katherine Nikitine, piano

« Je vous recommande Franchomme. Vous jouerez du Mozart en mémoire de moi. »

Addressée à la comtesse Czartoriska par Chopin sur son lit de mort, cette phrase comporte autant de mystères que de clés. En effet, quel lien plus puissant pour deux virtuoses – l'un du piano, l'autre du violoncelle, créateurs libres et raffinés – que la Musique ? Auguste Franchomme n'aura de cesse de célébrer la mémoire de son ami à travers concerts et transcriptions. Ce *Chant d'Adieux* cèle une musique de vie et d'amitié.

'I recommend Franchomme to you. You'll play Mozart in memory of me.'

Addressed to Countess Czartoriska by Chopin on his deathbed, this statement harbours as many mysteries as it does keys. What more potent link indeed for two virtuosos – one at the piano, the other on the cello, unfettered and refined creators – than Music? Auguste Franchomme would unceasingly celebrate remembrance of his friend through concerts and transcriptions. This *Song of Farewell* conveys a music of life and friendship.

Frédéric Chopin (1810-1849) Sonate opus 65

Auguste-Joseph Franchomme (1808-1884)

Trois Nocturnes / Chant d'Adieux

Transcriptions pour violoncelle et piano d'œuvres de Chopin pour piano solo :

Valse op. 34 n° 2 / 7 / Préludes de l'op. 28

La Région 
Auvergne-Rhône-Alpes

SCPP

T.T. 71'08
D D D

English text inside

Réf. Hortus 205
© Hortus 2021



Chant d'Adieux

Paris, 1832.

Nouveau venu à la capitale, Frédéric Chopin devient très vite la coqueluche des salons. Personnalité secrète et raffinée, il réserve cependant l'intimité de son appartement à quelques rares élèves ou encore plus rares amis. Le violoncelliste virtuose Auguste-Joseph Franchomme fait partie de ceux-ci. Il rencontre Chopin quelques mois à peine après son arrivée à Paris, et leur amitié ne se démentira pas jusqu'à la mort de Chopin en 1849.

La liste de leurs points communs est troublante. Tous deux excellent dans la pratique de leur instrument (violoncelle solo de la Chapelle royale depuis 1828, Franchomme est réputé à juste titre comme le meilleur violoncelliste de Paris ; inventeur de la pique et chercheur infatigable de sonorités inédites : exploitation des registres aigus du violoncelle, harmoniques, développement de la virtuosité de la main gauche mais aussi de l'archet, doubles cordes...). S'ils exercent leur art à la fois comme interprètes et compositeurs, tous deux acceptent la mission de pédagogues : Chopin transmet à de nombreux pianistes son art si personnel du piano, qui à travers eux survécut aux généra-

tions et reste à notre portée aujourd'hui encore. Franchomme, nommé au poste de professeur de violoncelle au Conservatoire de Paris, lègue à ses élèves, mais surtout à la postérité, une somme d'œuvres didactiques : Études, Caprices, transcriptions pour ensembles de violoncelles... mais aussi de chef-d'œuvres purement artistiques tels les Nocturnes ou la Sérénade opus 12.

Chopin, pianiste autodidacte, est formé uniquement par un maître du Violon, Wojciech Zywny, élève d'un élève de Bach à Leipzig ; puis un maître d'Orgue et de Composition, Wacław Würfel et Joseph Elsner pour l'harmonie et le contrepoint. Franchomme, fraîchement débarqué de sa Lille natale, intègre le Conservatoire de Paris d'où il sortira diplômé au bout de seulement quelques mois. Ces deux virtuoses indépendants ne craignent pas de bousculer les limites techniques admises par leurs confrères, permettant à l'écriture mais également à la facture instrumentale de se déployer dans une direction qui n'aurait peut-être pas été adoptée sans leur audace. Ainsi le violoncelle juché sur sa pique déploie-t-il une puissance sonore inespérée, qui lui permet de rivaliser avec des pianoforte de plus en plus *forte* mais surtout avec un orchestre entier, ouvrant grande la porte à la composition de concertos pour violoncelle dont aujourd'hui les chefs d'œuvre du genre sont célébrés dans les salles de concert du monde entier (Schumann, Dvorak, Chostakovitch...)

S'il est novateur dans la pratique de son instrument, Chopin l'est également dans son langage musical. Il défriche de nombreuses échappatoires aux règles de la composition, dérogeant à certaines pour en créer de nouvelles. On connaît notamment son goût pour les modulations en enharmonie, rigoureusement inimaginables dans un monde où il fallait passer par les tons voisins pour voyager en douceur et en toute « légalité » musicale. Chopin y parvient en travaillant le matériau musical directement au clavier, par exemple dans le **Prélude opus 28 n°15** : le La bémol, dominante de la tonalité initiale de Ré bémol majeur (cinq bémols) devient Sol dièse, dominante de Do dièse mineur (quatre dièses), permettant de s'affranchir d'innombrables étapes jusqu'alors indispensables à une telle distance tonale. La sensation digitale (utiliser simplement la même touche pour moduler), et auditive (une hauteur de note dissociée de sa fonction harmonique) supplantent le savoir-faire et permettent d'explorer des horizons jusqu'alors inouïs. De façon très étonnante, on retrouve un effet similaire dès le **Chant d'Adieux opus 9** de Franchomme (Andante sostenuto, mesure 39 : le Si bémol devient La dièse et permet de moduler de Mi bémol majeur – 3 bémols – vers Si mineur – 2 dièses).

Globalement, Franchomme adopte cependant un langage plus classique que celui de Chopin, en quelque sorte moins nourri, peut-être même parfois presque austère. Dans ses **Nocturnes opus 15**, à la croisée des chemins entre Schubert et Field, la pureté du langage

de Franchomme lui permet d'atteindre une simplicité, une concision, qui laissent le champ libre à l'interprète et à sa propre émotion.

Chopin et Franchomme ne sont pourtant pas infatués de leurs propres trouvailles, ni fermés à celles de leurs confrères compositeurs. On connaît la fascination de Chopin pour le Bel Canto qui inspirera le célèbre *rubato*, l'incomparable *Cantabile* de sa main droite dans les Nocturnes ou les mouvements lents de ses **Sonates** et Concertos. Franchomme, lui, rend hommage à Bellini à maintes reprises (« Caprice sur des thèmes de la Norma », « Caprice sur un Thème du Pirate »), Donizetti (« Duo concertant sur un motif d'Anna Bolena »). Les deux amis réalisent même ensemble un Duo Concertant sur Robert le Diable de Meyerbeer : Chopin est sans doute l'auteur de l'essentiel de la partie de piano, mais le manuscrit autographe tout comme les premières esquisses sont de la main de Franchomme, et la partie de violoncelle reflète très spécifiquement le génie instrumental de celui-ci.

Exprimant son admiration de façon active en copiant et transcrivant les œuvres de Chopin, Franchomme parvient à réaliser des adaptations d'une élégance rare, dans un respect total de l'esprit de l'original. Le violoncelle y offre une chaleur nouvelle à la musique spirituelle – presque immatérielle – de Chopin, et transpose dans

son univers lyrique et vibrant les noirs rêves du pianiste. Chopin autorisait les transcriptions de son ami Franchomme. Ainsi, en 1846, paraissent chez Brandus « *Deux Nocturnes de Chopin dédiés à Mlle Sterling arrangés pour le violoncelle avec acc de piano par Aug Franchomme* ». Cet opus 55, édité du vivant de l'auteur, l'a été avec son consentement.

De même, dans certaines lettres à sa famille, Chopin évoque les transcriptions de Franchomme avec plaisir : « Cela se chante bien. »¹

En 1840, Chopin se remet à l'étude. Cherubini a publié en 1832 un Cours de Contrepoint et de Fugue. Chopin en réalise presque tous les exercices et transcrit 3 fugues de Cherubini pour le piano. On trouve dans sa Sonate opus 65 pour violoncelle et piano les fruits de ce travail de rigueur. L'architecture complexe et exigeante de ce monument de la musique de chambre, qui ne dépare pas auprès des Sonates de Brahms ou de Beethoven, doit beaucoup à ces mois d'étude. Le diamant de la verve Chopinienne est ici façonné, sculpté, affiné dans une rhétorique d'orfèvre. La noble désespérance des longues phrases musicales du 1er mouvement est équilibrée par une sidérante puissance dialectique. Les deux instruments et leurs innombrables voix semblent mus par une mécanique surhumaine, qui enchaîne les figures musicales, dans un fourmillement et une perfection formelle qui rappellent le grand Maître de Leipzig. On retrouve de façon symé-

trique cette passion du verbe et de son organisation dans le Finale, ses fugatos endiablés qui permettent à la mécanique de se détraquer et devenir folle dans de schumaniennes bourrasques. Entre ces deux mouvements principaux, le Scherzo, vif-argent plein d'humour noir (Chopin ne disait-il pas : « Méfiez-vous des gens qui ne rient jamais, ils ne sont pas sérieux »), et l'Andante sostenuto, chant d'amour qui a le bon goût d'être en majeur mais qui vous laisse à bout de larmes.

Franchomme, dédicataire de la Sonate, en est également en quelque sorte la muse et presque un co-auteur, puisqu'il conseille quotidiennement Chopin sur la facture de la partie de violoncelle (en atteste leur abondante correspondance). Il permet à Chopin de signer une œuvre majeure pour le violoncelle, sans aucun doute sa réalisation la plus importante pour un instrument autre que le piano.

Cette **Sonate opus 65** qui marque le renouveau de la composition de Chopin, sera paradoxalement sa dernière œuvre achevée. Franchomme et lui la créent ensemble lors de ce qui sera l'ultime concert de Chopin.

Chopin, sur son lit de mort, confie à la Princesse Czartoryska : « Je vous recommande Franchomme. Vous jouerez du Mozart en mémoire de moi ».²

L'histoire ne s'arrête cependant pas là.

À la Bibliothèque nationale de France sont conservés de nombreux documents autographes des deux compositeurs. Franchomme, notamment : outre ses propres œuvres, on trouve plusieurs pages de Chopin qu'il a copiées pour piano solo dans leur version originale, sans doute pour ses archives personnelles et sa propre formation de compositeur ; mais également les innombrables adaptations qu'il en réalise pour son instrument, pour ensemble de cordes, pour violoncelle et piano. Ces copies nous permettent peut-être de deviner à quelles facettes de la personnalité de son ami Franchomme était le plus sensible – l'univers de la **Valse opus 34 n° 2**, de certains **Préludes**, deux Études lentes et tragiques...

Il paraît particulièrement émouvant que plusieurs années après le décès de son ami Chopin, Franchomme entretienne la mémoire du compositeur, notamment au travers du "Club des Mozaristes" qui rassemblait Czartoriska, Tellefsen, Auguste Franchomme et son fils René... Mais également une relation intime à sa musique, à travers de nombreuses transcriptions pour son propre instrument. Le travail d'adaptation entrepris sur 7 des **24 Préludes opus 28** est éloquent. Ces Préludes constituent, à l'instar des Bagatelles de Beethoven, de véritables laboratoires de composition, un jaillissement d'idées, la miniature érigée en chef-d'œuvre, deux pages, une seule, moins par-

fois (tel le n° 7 : 16 mesures seulement, et d'une simplicité presque ironique !). On peut difficilement mettre des mots sur ce que pouvait ressentir l'ancien ami de Chopin, lorsqu'il jouait avec ses élèves les pages de feu son confrère, et que sous son archet revivaient les mélodies, les accents et les harmonies de cet âme jumelle.

Ce dialogue ininterrompu, écho d'une amitié fidèle et longue de deux décennies, semble se préfigurer dans le tendre **Chant d'Adieux** qu'Auguste Franchomme composa peu après avoir commencé à travailler avec Chopin, au milieu des années 1830. Comme s'il avait pressenti que grâce à la musique, cet adieu ne serait qu'un au revoir.

Toutes ces transcriptions « dormaient » en attendant d'être publiées et jouées. Les enregistrer, les donner au concert est une façon de leur rendre la vie afin que le public, les éditeurs et les interprètes se saisissent de ces pages tour à tour somptueuses et rafraîchissantes, éminemment sensibles, toujours vraies.

Katherine Nikitine

1. 8 juin 1847, *Correspondance de Frédéric Chopin*, III, p. 290. Cf. également « *Chopin vu par ses élèves* », Jean-Jacques Eigeldinger, Fayard, p. 139.

2. Frederick Niecks, "*Frederick Chopin as a Man and Musician*", 2 vol. (Londres, 1902, 2^{ème} édition), tome II, page 317, n.14

Duo Juliette Salmona et Katherine Nikitine

Les musiciennes se connaissent et s'apprécient depuis l'enfance. La pianiste et la violoncelliste, initiées à la musique au Conservatoire de Paris et partageant les bancs de l'école au collège puis au lycée, développent une passion similaire pour le répertoire de musique de chambre, la découverte de compositeurs inconnus, la transmission au public de ce patrimoine inestimable.

Formées dans les deux Conservatoires nationaux, éloignées géographiquement par leurs carrières respectives, elles ont constitué leur duo en 2017.

Elles sont régulièrement invitées à Genève, à Paris (Nocturnes de Laude), ainsi qu'en région (Turbulences Sonores à Montpellier...). Elles ont été invitées au concert inaugural de la salle de concert de Stephen Paulello à Villethierry (Yonne). Elles se sont également produites dans le premier festival de musique classique au Cameroun : "Classique à Yaoundé".

Elles explorent ensemble l'intégrale de l'œuvre pour violoncelle et piano d'Auguste Franchomme et donnent régulièrement la Sonate de Chopin opus 65.

Chant d'Adieux est le premier disque de leur duo.

Violoncelliste passionnée, **Juliette Salmona** joue dans le quatuor Zaïde depuis sa création en 2009 et poursuit avec ce groupe une carrière internationale, couronnée d'abord par de nombreux prix de concours internationaux puis par une discographie saluée par la critique. En parallèle, elle aime se diversifier et mener plusieurs projets éclectiques, notamment en duo avec le guitariste Benjamin Valette, en duo avec la pianiste Katherine Nikitine, ou encore en soliste avec la compagnie *La Tempête* et en trio avec la chanteuse Noëmi Waysfeld et le violoncelliste Louis Rodde. Musique classique, contemporaine, musiques du monde ou chansons, toutes ces différentes esthétiques artistiques nourrissent la musicienne qui y puise son inspiration, explorant ainsi les multiples possibilités de son instrument.

Elle joue un violoncelle Miremont de 1976 et un archet de John Dodd.

Pianiste française d'origine russe, **Katherine Nikitine** est doyenne des classes de claviers et professeure au Conservatoire de Musique de Genève. Elle est également Professeure de Didactique à la Haute Ecole de Genève auprès des étudiants en master. Diplômée du CNSMD de Lyon, ses maîtres ont pour nom B. Bouthinon-Dumas, Igor Lazko, Jean-Claude Pannetier, François-René Duchable, Denis Pascal.

Elle s'est produite en concert en Europe (Paris : Théâtre Marigny, Lille Piano(s) festival, Opéra de Lyon, Auditorium national de Lyon, Genève Arena...), au Japon (Tokyo : université Senzoku), en Nouvelle-Zélande, au Moyen-Orient et en Afrique subsaharienne.

Son credo est la sensibilisation de publics nouveaux à la musique classique, alliée à la valorisation de chefs-d'œuvres méconnus. Katherine Nikitine appuie toujours ses choix de programme sur une recherche musicologique soutenue. Elle a une prédilection pour les trouvailles hors des sentiers battus.

Katherine Nikitine a enregistré plusieurs disques, notamment en musique de chambre (« Fairy Tales » aux éditions Hortus à l'Auditorium de Lyon – Orchestre National de Lyon), avec orchestre (les deux concertos de Chopin avec l'orchestre de chambre Paul Gerhard à Stuttgart, Lux Classic), de musique contemporaine (« *Images d'autres univers* », SMC Records), mais également en tant qu'organiste (enregistrement live à l'Eglise St. Eustache, Argos).



Paris, 1832.

Having hardly set foot in the capital, Frédéric Chopin very quickly became the darling of the salons. A refined and secretive personage, he nevertheless opened up the intimacy of his flat to a handful of rare pupils or, more rarely yet, of friends; among these was the cello virtuoso Auguste-Joseph Franchomme. He became acquainted with Chopin just a few months after his arrival in Paris, and their friendship was to endure until Chopin's death in 1849.

The list of the traits they shared is intriguing. Both excelled in the practice of their instruments (solo cellist at the Royal Chapel from 1828, Franchomme had a well-earned reputation as the finest cellist in Paris; inventor of the endpin and tireless explorer of yet-untried sonorities: Exploitation of the cello's uppermost registers, harmonics, development of left-hand virtuosity but also that of the bow, double stopping...). While they exercised their art at once as performers and as composers, both accepted a calling as teachers: to numerous pianists Chopin passed on his highly personal art of the piano, which through them survived over generations and remains within our reach yet today. Franchomme was eventually appointed to the position of First Professor of cello at the Paris Conservatory, bequeathing to his pupils but above all to posterity a seminal corpus of didactic works: Etudes, Caprices, transcriptions for cello ensembles... but also of purely artistic masterworks such as the Nocturnes or the Serenade op. 12.

Chopin, self-taught as a pianist, was educated solely by a master of the violin, Wojciech Zywny, a second-generation student of Bach in Leipzig, then by a master of organ and composition, Waclaw Würfel as well as by Joseph Elsner for harmony and counterpoint. Franchomme, newly arrived from his native Lille, entered the Paris Conservatory from which he graduated within just a few months. These two virtuosos boldly challenged the technical limits taken for granted by their colleagues, allowing compositional writing but also instrument-building to branch out in directions they would perhaps not have taken absent their daring. Hence, the cello perched on its endpin puts out an un hoped-for dynamic power, enabling it to rival increasingly sonorous pianofortes but above all an entire orchestra, opening wide the door to the composition of concertos for cello, among which various masterworks are famous today in concert halls all over the world (Schumann, Dvorák, Shostakovitch...).

While an innovator in the practice of his instrument, Chopin was no less so in his musical language. He blazed many a trail rerouting the rules of composition, brooking some of them to establish new ones. Well-known for instance is his taste for enharmonic modulations, utterly unimaginable in a world that considered imperative the passage through related keys in order to ensure a smooth trip and in keeping with musical 'propriety'. Chopin managed to achieve this by working over the musical material directly at the keyboard, for example in the **Prelude op. 28 no. 15**: 'without further ado' the a flat,

dominant of the initial key of d-flat major (five flats) becomes g sharp, dominant of c sharp minor (four sharps) making it possible to pass over countless stages heretofore unavoidable at such a great tonal distance. The feeling at once digital (modulating simply by keeping the finger on the same key) and auditory (a pitch disconnected from its harmonic function), superseded acquired skills and allowed exploration of yet unimagined horizons. Most astoundingly, a similar effect is found in the *Chant d'Adieux* op. 9 by Franchomme (Andante Sostenuto, measure 39: the b flat becomes a sharp and makes it possible to modulate from E-flat major – 3 flats – to b minor – 2 sharps). All in all, however, Franchomme adopts a more classical language than Chopin's, less fleshy as it were, perhaps at times almost austere. In his Nocturnes op. 15, at the crossroads between Schubert and Field, Franchomme's purity of language enables him to achieve a simplicity, a concision that gives free rein to the performer and to his or her own emotion.

Chopin and Franchomme, however, are not infatuated with their own novelties, nor are they oblivious to those of their composer confreres. Chopin's fascination for *bel canto* is common knowledge, eventually inspiring the rubato, the incomparable cantabile of his right hand in the Nocturnes or the slow movements of his Sonatas and Concertos. As for Franchomme, he paid homage to Bellini on many an occasion (Caprice on themes from *La Norma*, Caprice on a theme from *Le Pirate*), or to Donizetti (Duo concertant on a motif from *Anna*

Bolena). The two friends even joined forces in a Duo Concertant on Meyerbeer's *Robert le Diable*: Chopin is doubtless the author of the core material in the piano part, but the autograph manuscript, like the first sketches, are in Franchomme's hand, and the cello part quite specifically reflects the latter's instrumental genius.

Actively expressing his admiration by copying and transcribing the works of Chopin, Franchomme succeeds in producing adaptations of a rare elegance, in total respect for the spirit of the original. Here the cello provides a novel warmth to Chopin's spiritual, indeed almost immaterial music, and transposes into its lyrical, vibrant universe the somber dreams of the pianist. Chopin approved the transcriptions by his friend Franchomme. Thus, in 1846, Brandus brought out *Deux Nocturnes de Chopin dédiés à Mlle Sterling arrangés pour le violoncelle avec acc de piano par Aug Franchomme*. This op. 55 was published within the composer's lifetime, and with his assent.

Moreover, in certain letters to his family, Chopin refers in pleasing terms to Franchomme's transcriptions: 'It makes for easy singing' [*Cela se chante bien*]¹

In 1840 Chopin returned once again to studying. Cherubini in 1832 had published a textbook for counterpoint and fugue; Chopin did almost all the exercises therein and transcribed three fugues by Cherubini for piano. In his Sonata op. 65 for cello and piano may be found the fruits of this exacting work. The complex, demanding architecture of this chamber music monument, which by no means pales before

the sonatas of Brahms or Beethoven, owes greatly to these months of study. Here the diamond of Chopinian verve is fashioned, sculpted, brought to maturity within a craftsmanlike rhetoric. The noble hope-forsaken mood of the first movement's long musical phrases is balanced out by stunning dialectic potency. The two instruments and their innumerable voices seem set in motion by a superhuman mechanism, which sets forth the musical figures within a teeming imagination and formal perfection that recall the great Leipzig master. One encounters symmetrically that passion for the word and its organisation in the finale, its frenzied fugatos that let the mechanism break down and go crazy in Schumannian gusts. Between these two main movements come the Scherzo – quicksilver replete with *humour noir* (did not Chopin say, 'Beware of people who never laugh, they aren't serious?') – and the Andante sostenuto, a lovesong that shows its proper taste by being in a major key but ultimately winds up leaving you in tears.

Franchomme, the sonata's dedicatee, is also its muse as it were, and virtually a co-author, since he advised Chopin on a daily basis about the makeup of the cello part (as attested by their extensive correspondence). He enabled Chopin to place his signature on a major work for the cello, no doubt his most significant achievement for an instrument other than the piano.

This Sonata op. 65, which epitomizes Chopin's renewal in composition, would paradoxically be his last completed work. He and

Franchomme premiered it together at what turned out to be Chopin's final concert.

Chopin, on his deathbed, confided to Princess Czartoryska, his mentor within the Parisian aristocracy, favorite among his pupils and one of the surest guardians of Chopinian art: 'I recommend Franchomme to you. You'll play Mozart in memory of me' ².

Yet the story does not end there.

The French National Library collections house numerous autograph copies by both composers, Franchomme in particular: alongside his own works may be found several masterpieces by Chopin that he copied out for solo piano in their original version – no doubt for his own personal archives and his own training as a composer – but also the countless adaptations that he carried out for his instrument, for string ensemble, or for cello and piano. These copies conceivably enable us to make out which facets of his friend's personality Franchomme was most sensitive to – the universe of the **Waltz op. 34 no. 2**, certain Preludes, two slow, tragic Etudes...

It seems particularly moving that several years after the death of his friend Chopin, Franchomme kept the memory of the composer alive – particularly via the 'Mozarist's Club' that brought together Czartoriska, Tellefsen, Auguste Franchomme and his son René... – as he did that of an intimate relationship with his music, by means of numerous transcriptions for his own instrument. The work of adaptation undertaken on seven of the **24 Preludes op. 28** is most telling indeed. These Prel-

udes, as in the case of the Bagatelles by Beethoven, constitute true composition laboratories, a gushing fountain of ideas, the miniature elevated to masterpiece stature: two pages, a single one, sometimes even less (such as no. 7, a mere sixteen measures, of virtually ironic simplicity). It would be difficult to put into words what the erstwhile friend of Chopin may have felt when he along with his pupils played such pages by his late colleague, and when beneath his bow the melodies, accents and harmonies of that twin soul were brought back to life.

This uninterrupted dialogue, the echo of a long friendship lasting two decades, seems foreshadowed in the tender *Chant d'Adieux* that Auguste Franchomme composed shortly after beginning to work with Chopin, in the mid-1830s. As if, thanks to his music, he had sensed in advance that this 'farewell' was to be but a good-bye.

All of these transcriptions were 'dormant', awaiting publication and performance. Recording them and then presenting them in concert is a way of lending them a new life so that audiences, publishers and performers embrace and take to heart these pages, by turns sumptuous and refreshing, eminently sensitive, ever genuine.

Katherine Nikitine

1. 8 June 1847, *Correspondance de Frédéric Chopin, III*, p. 290. Cf. also Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Fayard, p. 139.)

2. Frederick Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, vol. II, p.317, note 14.

Duo Juliette Salmona & Katherine Nikitine

The two musicians have known and appreciated each other since childhood. The pianist and the cellist, initiated in music at the Paris Conservatory, shared schoolbenches in middle then high school, nurturing a similar passion for the chamber music repertory, the discovery of unknown composers, the sharing with audiences of this inestimable heritage.

Trained in the two national conservatories, geographically far removed from each other by virtue of their respective careers, they formed their duo in 2017.

They are regularly invited to Geneva and Paris (Nocturnes de Laude), as well as regionally (Turbulences Sonores in Montpellier...). They were invited to the inaugural concert of Stephen Paulello's hall in Coquin-Villethierry. They were also produced by the first classical music festival in Cameroon, 'Classique à Yaoundé'.

Together they explore the complete works for cello and piano by Auguste Franchomme and regularly programme the Chopin Sonata opus 65. *Chant d'adieux* is the first record by the duo.

A passionate cellist, **Juliette Salmona** has played in the Zaïde Quartet since its creation in 2009 and pursues with this group an international career, awarded from the start with numerous prizes in international competitions, then with a critically acclaimed dis-

cography. In parallel activities she celebrates diversification and is involved with various eclectic projects, particularly in a duo with the guitarist Benjamin Valette, in another with pianist Katherine Nikitine, or as a soloist with La Tempête company and in trio with the singer Noëmi Waysfeld and the cellist Louis Rodde. Classical and contemporary music, world music or songs – all these different artistic esthetics contribute to the work of the musician who draws her inspiration therefrom, thus exploring the multifarious possibilities of her instrument.

She plays a Miremont cello from 1976 with a bow by John Dodd.

French pianist of Russian extraction **Katherine Nikitine** is dean of the keyboard classes and professor at the Conservatory of Musique in Geneva. She is also Professor of Didactics at the Advanced School (Haute École) of Geneva for students in the Masters programme. Holder of a diploma from the national CNSMD conservatory in Lyon, she had as mentors Igor Lazko, Jean-Claude Pennetier, François-René Duchable and Denis Pascal.

She has given concert performances in Europe (Théâtre Marigny in Paris, Lille Piano(s) Festival, the Lyon Opera, Lyon National Opera, the Arena of Geneva, Stockholms Stadion, Ullevaal Stadion Oslo, the Portuguese Church in Rome, the Bach Festival in Modena, cathedrals of Messine, Castille-e-León...), in Japan (Senzoku University of

Tokyo), in New Zeland, in the Middle East and in Africa.

Her credo is furthering sensitivity to classical music in new audiences, to whom she reveals numerous little-known masterworks. Her programmes are always based on thorough musicological research. She has a particular fondness for discoveries off the beaten path.

Katherine Nikitine has made several recordings, particularly in chamber music ('Fairy Tales' with Hortus Editions at the Auditorium of Lyon – ONL), with orchestra (the two concertos by Chopin with the Paul Gerhard Chamber Orchestra in Stuttgart, Lux Classic), in contemporary music (*Images d'autres univers*, SMC Records), but also as an organist (live recording in the church of St. Eustache, Argos).

« **Ni vous sans moi, ni moi sans vous** ».

Ces mots de Chopin au facteur de pianos Camille Pleyel illustrent combien un interprète dépend de son instrument. Le style de Chopin n'aurait pas été le même si les pianos de son ami (le seul, avec Franchomme, que dans ses lettres il qualifie de « Chérissime »), n'avaient présenté ce velours sonore, cette absolue précision, cette longueur de son qui permet de voguer « sur les ailes du chant ».

La rencontre avec les pianos modernes de Stephen Paulello et particulièrement l'Opus 102 a provoqué chez moi une analogue fascination, un point de non-retour : j'enregistre depuis tous mes disques sur ce piano arc-en-ciel, qui inspire mon travail et rivalise de sensualité et de sensibilité avec le violoncelle de Miremont que joue Juliette Salmona.

'Neither you without me nor I without you'

These words from Chopin to the piano maker Camille Pleyel illustrate to what extent the performer depends on his instrument. Chopin's style would not have been the same if the pianos by his friend (the only one, besides Franchomme, whom he dubs 'Chérissime' in his letters) had not offered that velvety tone, that absolute precision, that length of sound that made it possible to be sail along 'on the wings of song'.

The encounter with modern pianos by Stephen Paulello and in particular his Opus 102 produced within me a comparable fascination, a point of no return: I henceforth make all my recordings on this rainbow-hued piano that is an inspiration for my work and, when it comes to sensuality and sensitivity, can vie with the Miremont cello that Juliette Salmona plays.

Katherine Nikitine, Juliette Salmona et les Éditions Hortus remercient **Claire et Stephen Paulello** pour leur accueil à Coquin-Villethierry, à tous les donateurs de la collecte KissKissBankBank et plus particulièrement au Festival Musique à Beauregard, à **Jean-Philippe Callaud, Gabriéla Imhoos, Corentin et Marjorie Larose, Véra Nikitine, Jacques Nicolin, Isabelle Salmona, Thierry Salmona, Yves Scheller.**

Piano : Stephen Paulello opus 102

Préparation et accord de l'instrument : **Stephen Paulello**

Prise de son, mixage, mastering : **Mathilde Genas**

Traduction : **Kurt Lueders**

Crédit photographique : **Jean-François Robert**

Graphisme : **Boris Grzeszczak**

Réalisé avec le soutien de la région Auvergne Rhône-Alpes et de la Scpp.

Boutique en ligne : www.editionshortus.com

© Hortus 2021

Frédéric Chopin - Auguste-Joseph Franchomme

Chant d'Adieux

Juliette Salmona, violoncelle

Katherine Nikitine, piano

Frédéric Chopin (1810-1849)

1-4 Sonate opus 65 (1847) 30'02

Dédiée à Auguste-Joseph Franchomme

1	I	Allegro moderato	15'05
2	II	Scherzo : Allegro con brio	04'35
3	III	Largo	04'01
4	IV	Finale : Allegro	06'21

Auguste-Joseph Franchomme (1808-1884)

5	Valse opus 34 n° 2 *	4'38
jamais publiée et inédite au disque.		
6	Chant d'Adieux opus 9	7'58

7-9 3 Nocturnes opus 15 (1838) 11'10

7	Nocturne n° 1	3'56
8	Nocturne n° 2	3'06
9	Nocturne n° 3	4'08

10-16 7 Préludes de l'opus 28 de Frédéric Chopin * 17'12
(intégrale des transcriptions)

10	n° 4 mi mineur (ton d'origine)	1'36
11	n° 6 si mineur (ton d'origine)	1'57
12	n° 7 La majeur (ton d'origine)	0'42
13	n° 13 transposé en Ré majeur	2'51
14	n° 15 transposé en Do majeur	5'57
15	n° 17 transposé en La majeur	2'29
16	n° 20 transposé en Do mineur	1'39

Temps Total : 71'08

* Transcriptions d'A. F. pour vc. & p. d'après des œuvres pour piano solo de F. Ch.

