



I★GOT★RHYTHM

David Lively, piano

SCOTT JOPLIN (1868 – 1917)

- 1** Maple Leaf Rag – 2'31

LOUIS MOREAU GOTTSCALK (1829 – 1869)

- 2** Souvenir de Porto Rico
Marche des Gibaros, op. 31 – 5'58
- 3** The Banjo
American Sketch, op. 15 – 3'53

CHARLES IVES (1874 – 1954)

- 4** Some Southpaw Pitching
Etude n° 21 – 2'08

GEORGE GERSHWIN (1898 – 1937)

Songbook (Extraits)

- 5** Fascinating Rhythm – 0'54
- 6** My One and Only – 0'42
- 7** Do-Do-Do – 0'55
- 8** That Certain Feeling – 1'34
- 9** Sweet and Low Down – 0'53
- 10** Oh, Lady Be Good! – 1'08
- 11** Do It Again – 1'44
- 12** Swanee – 0'39
- 13** Who Cares? – 1'19
- 14** I'll Build a Staircase to Paradise – 0'41
- 15** The Man I Love – 2'34
- 16** I Got Rhythm – 1'22

AARON COPLAND (1900 – 1990)

Four Blues

- 17** Freely poetic – 2'19
- 18** Soft and languid – 2'32
- 19** Muted and sensuous – 2'57
- 20** With bounce – 1'10

SAMUEL BARBER (1910 – 1981)

Excursions, op. 20

- 21** Un poco allegro – 3'10
- 22** In slow blues tempo – 4'14
- 23** Allegretto – 2'57
- 24** Allegro molto – 2'14

WILLIAM ALBRIGHT (1944 – 1998)

Five Chromatic Dances (Extrait)

- 25** Hoedown – 6'09

ELLIOTT CARTER (1908 – 2012)

Two Thoughts About the Piano

- 26** Intermittences – 6'56
- 27** Caténares – 3'44

WILLIAM BOLCOM (1938)

The Garden of Eden (Extrait)

- 28** The Serpent's Kiss - Rag Fantasy - 5'46

LE RÊVE AMÉRICAIN

Cet enregistrement a pris pour moi une importance inattendue au cours de son élaboration, mais comment pouvait-il en être autrement ?

FR L'expatrié apprend qu'il n'y a de retour que dans son cœur. En moi vivent ces merveilleuses vignettes de la vie américaine, de son âme. Les retravailler était un retour dans mon passé et dans celui de mon pays natal. Vous y trouverez nos danses, nos chants, expression de joie, de peine, d'amour. C'était aussi l'occasion de rendre hommage au patrimoine musical dans ma vision toute personnelle de l'influence du jazz et de la musique populaire sur le répertoire américain pour piano, depuis ses intuitions premières jusqu'aux chefs-d'œuvre les plus récents.

J'ai eu du plaisir à revisiter l'œuvre de deux immenses compositeurs avec qui j'ai eu le bonheur de travailler, Aaron Copland et surtout Elliott Carter qui était devenu un ami si cher, une amitié née d'une rencontre fortuite dans le métro parisien !

J'ai quitté les États-Unis pour Debussy et Ravel à l'âge de seize ans. Force est de reconnaître pourtant la présence et la vigueur de mes racines. Dans cet enregistrement, j'espère que vous retrouverez le timbre de Billie Holiday, la sensualité de Marilyn Monroe, le chant plaintif de Miles Davis, l'accent de ma grand-mère, les joies d'un match de baseball, l'entrain de nos quadrilles traditionnels dont j'ai gardé souvenir d'enfance.

Le rêve américain est bel et bien vivant, notre nostalgie bien vivace, d'autant plus intense que ce dont nous rêvons n'a jamais véritablement existé.

Bon voyage !

David Lively

MADE IN AMERICA : UNE MUSIQUE À LA CROISÉE DES SOURCES ETHNIQUES

Sylviane Falcinelli

Musicologue

L'imaginaire public associe souvent la musique de concert des États-Unis au ragtime et au jazz qui l'ont, de fait, tant influencée. Mais sait-on qu'insérer des allusions à la musique noire dans les genres dits « savants » (et par essence... blancs !) ouvrit une brèche dans les barrières mentales de la ségrégation ? Lorsqu'Aaron Copland (Brooklyn 1900 – 1990) jeta les premiers ponts entre les deux types de musique, estimant, à la suite de quelques prédécesseurs qui s'étaient notamment penchés sur la musique des Amérindiens, que ciseler une identité spécifiquement américaine dans l'art des sons impliquait de s'approprier un bagage expressif composé de multiples sources ethniques, il commettait un acte d'audace ; il ne s'y était aventuré que poussé par sa découverte de la vie française où les jazzmen étaient accueillis, aimés comme des musiciens à part entière (Sidney Bechet le dit assez, avec reconnaissance), et non comme les serviteurs marginaux (esclaves encore ?) d'un monde de divertissement dévoué à une société blanche s'encanaillant à bon compte. Ravel, Stravinsky et d'autres maîtres européens avaient puisé une inspiration féconde dans le jazz, donnant une leçon que le jeune Copland, à l'issue de ses études au Conservatoire Américain de Fontainebleau (1921 – 1924), ramena dans une Amérique pas tout à fait prête à l'entendre ! En 1927, la création de son *Concerto pour piano* par l'orchestre de Boston fit scandale, en raison de l'intégration d'éléments issus du jazz ! Les *Four Piano Blues* montrent que cet esprit l'accompagna toute sa vie puisque leur composition s'étend sur plus de vingt ans ; le premier-né, le plus espièglement fidèle à l'esprit rythmique du Rag, *For John Kirkpatrick: with bounce* (1926), s'est vu relégué en dernière position du cahier, lequel s'ouvre par une pièce composée en 1947 (*For Leo Smit: Freely poetic*) et teintée d'une délicate nostalgie. Le deuxième numéro (*For Andor Földes: Soft and languid*, 1934, qui porta un temps le titre d'*Hommage à Milhaud*) joue de subtiles harmonies polytonales et préfigure aussi par brèves flambées le Copland "folkloriste" des ballets à venir. Le troisième (*For William Kapell: Muted and sensuous*, 1948), au-delà des harmonies sensuelles annoncées par le sous-titre, laisse percer le musicien tenté par des essais plus ascétiques qu'il développera au cours des décennies futures. En fait, on décelerai maints recoupements entre ces savoureuses esquisses et diverses compositions orchestrales et concertantes de leur auteur.

Le fait que Copland, Gershwin (Brooklyn 1898 – 1937), soient issus de familles juives d'Europe de l'Est, les sensibilisait peut-être davantage à la question du racisme que les WASP (White Anglo-Saxon Protestants) dont nous rencontrerons un exemple représentatif d'une autre facette de la côte Est avec Samuel Barber (1910 – 1981, il était né en Pennsylvanie au sein d'une famille aisée d'origine épiscopaliennne irlandaise). En évoluant pour l'essentiel sur les scènes de la musique dite « légère », George Gershwin ne causa pas le même « malaise idéologique ». C'était un peu comme s'il restait à sa place (grave erreur d'appréciation... mais rassurante pour la société du temps !) avec son jazz symphonique, ses comédies musicales, ses chansons dont les arrangements qu'il réalisa pour piano seul (*Songbook*, 1919 – 1930) nous remémorent les thèmes inoubliables. La technique requise au clavier doit d'ailleurs plus à Chopin, Schumann, ou aux maîtres français, qu'à la pratique du piano-jazz.

C'est dire que les précurseurs à peau noire qui réussirent à percer dans le monde des compositeurs « sérieux » faisaient figure de pionniers très isolés : Scott Joplin ne réussit pas à faire monter son opéra *Treemonisha*, inconcevable en ce temps, mais le publia néanmoins en 1911, tandis que William Grant Still s'imposa comme le premier symphoniste de couleur à se tailler dès 1931 une réputation dans le monde orchestral monopolisé par les Blancs. Scott Joplin (Texas 1868 – 1917), descendant d'esclaves, gravit les échelons de la pratique musicale en se faisant engager comme pianiste dans divers clubs, dont le *Maple Leaf* à Sedalia, Missouri, à partir de 1894 ; la parution du *Maple Leaf Rag* en 1899, par l'ampleur de son succès (plus d'un million de partitions vendues en quelques années), créa un effet de mode et fit beaucoup pour la notoriété du genre, Scott Joplin devenant la référence en la matière et publiant en 1908 une courte méthode, *School of Ragtime, 6 Exercices for Piano*.

Au XIX^{ème} siècle, d'autres effluves sonores montaient encore du Sud : en témoigne Louis Moreau Gottschalk (La Nouvelle Orléans 1829 – 1869), un des très grands pianistes virtuoses du temps de Chopin, Liszt, Alkan qui tous trois reconnaissent son talent, ou encore de Saint-Saëns avec lequel il eut en commun de recevoir l'enseignement de Stamaty. Lui-même fils d'une Créole blanche de l'île de Saint-Domingue (et d'un Londonien juif), il fit une halte de cinq ans dans les Caraïbes, au milieu d'une vie d'incessantes tournées qui épuisa une santé fragilisée. Ses oreilles captèrent les idiomes musicaux des îles et de nombreuses pièces s'en firent l'écho, dont *Souvenir de Porto Rico, marche des Gibaros* op. 31 composé en 1857 dans une plantation de sucre où le pianiste séjournait en compagnie d'une autre célébrité en tournée, la cantatrice Adelina Patti. La marche évoque les paysans de la plantation que Gottschalk, écrivant depuis une terrasse dominant tout le site, voyait se rendre au travail et elle intègre un chant populaire de Porto Rico, *Si me dan pasteles, dénmelos calientes*, au fil de ses huit variations ;

on notera au cours de la sixième variation une allusion syncopée qui nous rapproche du ragtime : c'est qu'à l'époque, Porto Rico était peuplée à 37 % d'esclaves noirs et le compositeur entendit leur musique. Antérieurement, *The Banjo – An American Sketch* op. 15 (tel était son titre original, 1853) nous restituait un style pratiqué dans la ville natale du compositeur, et l'imitation des modes de jeu de l'instrument à cordes pincées s'avère si précise qu'on suppose que Gottschalk puisa aux sources authentiques de musiciens afro-américains, d'autant que la composition imite le procédé de variations d'une cellule répétée typique de la musique de Sénégal, origine de nombre d'esclaves louisianais, ainsi que des techniques instrumentales du Ghana. S'y glisse enfin, en un mélange des genres bien américain, une allusion à la chanson de Stephen Foster, *Camptown Races* (1850).

Fort peu concerné par l'ethno-diversité (Copland lui reprochait même de ne pas reconnaître le jazz comme une vraie musique, partie prenante de l'héritage américain), Samuel Barber délaissa une seule fois ses habitudes de la bonne société pour se pencher, avec son élégance coutumière, sur le folklore à travers ses *Excursions* op. 20 (1942 – 1944). Le compositeur les décrivait ainsi : « Ce sont des *Excursions* en petites formes classiques à travers les idiomes régionaux américains. Leurs caractéristiques rythmiques, aussi bien que leurs sources empruntées au matériel populaire et leur écriture rappelant des instruments locaux, sont aisément reconnaissables ». La pièce initiale (première aussi dans l'ordre de composition) peint en forme de rondo les rumeurs et l'agitation urbaines : le caractère opiniâtre qu'elles imposent à la vie des citoyens transparaît dans la basse obstinée qui sous-tend alternativement des gambades, des brouillards poétiques, des intrications rythmiques, le tout pimenté d'une dose de polytonalité. Le n°2, *In slow blues tempo*, propose une stylisation bien personnelle des inflexions les plus mélancoliques et des déhanchements du blues. Le n°3, *Allegretto* (dernier-né du recueil), noie sous les festons de l'accompagnement une mélodie très simple, *The Streets of Laredo*, célèbre ballade de cow-boy (parue en 1910) ici traitée en variations. Il semblerait que cette ballade provienne d'une chanson folklorique irlandaise, ce qui expliquerait peut-être son choix par Barber puisqu'elle lui rappelait ses propres origines. Le n°4, *Allegro molto*, déploie une toccata claironnante, une cavalcade virtuose autour d'une *square dance* enivrée (où l'on entend les harmonies typiques des violons et harmonicas) avant de s'échapper malicieusement.

Lorsque Charles Ives (1874 – 1954) mêlait les idiomes (qu'ils proviennent des camps de jeunesse, des hymnes chantées au culte, des fanfares militaires, des ballades populaires ou chansons), ne s'offusquant guère de l'incongruité, c'était afin de bousculer les auditeurs par le choc de l'hétéroclite dont jaillissaient d'originales polytonalités, polyrythmies, et autres expérimentations. Étude pour piano à l'écriture

chargée, *Some Southpaw Pitching* appartient au groupe des œuvres inspirées par le sport : Ives la composa dans l'état d'excitation consécutif à un bon match de base-ball (il était un joueur assidu), à une date qui demeure incertaine (au plus tard 1919 ? Elle ne fut publiée que très postérieurement par un autre avant-gardiste, Henry Cowell). On y croise pêle-mêle Chopin (auquel il emprunta l'art de développer un point de technique pianistique dans chaque étude), Bach, une ballade de Stephen Foster, une touche de ragtime, le chant de Noël *Joy to the World*, l'hymne *All Saints New*. Ives n'étant pas dénué d'un esprit à la Satie, il inscrit à la dernière mesure le point d'orgue sur un accord de quinte et sixte bien peu conclusif puis se ravise, notant sur la partition : « À la réflexion, repérez un garçon du premier rang ! »¹, et pose l'accord parfait.

Les benjamins du programme furent amis et enseignèrent tous deux la composition à l'Université du Michigan. Ils avaient aussi en commun une formation française, Albright auprès de Messiaen, Bolcom auprès de Milhaud.

William Albright (1944-1998) apporta un vent nouveau à la musique d'orgue américaine si engoncée dans le conventionnel ; malheureusement, l'auteur de la *Toccata satanique*, esprit torturé, brûla sa vie (aux flammes de l'Enfer ?). Il n'en cultivait pas moins une passion pour le Ragtime, jouait ceux de Scott Joplin et en composa un grand nombre. Le *Hoedown* est une danse paysanne des Appalaches, mais Albright injecte dans le sien (4^{ème} pièce des *Five Chromatic Dances*, 1976) un *tempo de habanera*, with a mysterious spirit, qui, interrompant un déluge de virtuosité frénétique, n'est pas sans adresser un clin d'œil à Debussy : « une vision hallucinée aussi proche du *free jazz* que des origines empruntées à la *square dance*, avec un thrène digne de Miles Davis », commente David Lively.

Compositeur prolifique dans tous les genres (de l'opéra à la symphonie en passant par les chansons de cabaret), homme plein d'humour, William Bolcom (né en 1938) a publié une collection de 26 *Rags* pour piano. Parmi ceux-ci, un cycle en 4 volets, *The Garden of Eden* (1969), relit la *Genèse* à la lumière de l'esprit *rag* : *Le Baiser du Serpent*, fantaisie endiablée, multiplie les allusions aux maîtres du clavier à travers une élaboration thématique fort travaillée. Comme si le dynamisme d'un jeu trépidant ne suffisait pas, le pianiste assume lui-même sa percussion sur le couvercle du piano et par des claquements de langue (« allusion à la langue fourchue du tentateur lors d'un passage surréaliste de claquettes ! », s'amuse David Lively). On l'aura compris, le mélange des genres, que les Européens regardent avec suspicion, agit au contraire comme un stimulant sur les sensibilités américaines.

¹ "After a 2nd thought, look for boy in front row!"

Notre pianiste s'est temporairement écarté du fil conducteur des sources *rag* et populaires qui unifient son programme afin d'insérer deux pièces qu'Elliott Carter (New York 1908-2012) écrit au crépuscule de sa longue vie, *Two Thoughts about the Piano* (2005-2006), car elles lui tiennent à cœur tant il en partagea étroitement avec le compositeur le processus de composition. Écoutons David Lively : « *Intermittences* (la référence proustienne est d'Elliott lui-même) explore toute la gamme des émotions amoureuses entre deux êtres, y compris – à l'instar de Samuel Beckett – l'incompréhension et l'incommunicabilité. Les silences, les ruptures de ton ou de caractère, jouent un rôle important comme dans son chef-d'œuvre *Night Fantasies* ; on y retrouve la simultanéité d'idées indépendantes ancrées dans une pulsation commune, élément essentiel du travail de Carter sur la temporalité et les relations harmoniques... et idéale métaphore de l'amour ! Autant *Intermittences* s'inscrit dans la quintessence stylistique de la dernière manière du compositeur, autant *Caténaires* représente un pur défi pianistique dont il s'amusait lui-même lorsqu'il me décrivait au téléphone ce qu'il était en train de composer. La pièce fait figure d'*ovni* dans cette période puisqu'elle rappelle le *moto perpetuo* pour quatre timbales écrit plus d'un demi-siècle auparavant ! »

DAVID LIVELY, piano

Pianiste français d'origine américaine, David Lively mène une carrière atypique. Des États-Unis où il a débuté ses études à la France où il réside, il est lauréat de nombreux concours internationaux, dont les Concours Long-Thibaud à Paris (il y rencontre Claudio Arrau dont il devint un des rares élèves), Reine Elisabeth de Belgique et Tchaïkovski de Moscou où il a obtenu le Prix spécial pour la musique contemporaine.

Exceptionnellement doué, il porte un grand intérêt aux compositeurs américains du XX^e siècle tels Elliott Carter et Aaron Copland avec qui il étudia les œuvres majeures pour piano qu'il enregistra par la suite. Il est un défenseur talentueux d'immenses concertos méconnus : ceux de Busoni et de Furtwängler – il fut le premier à enregistrer ce dernier dans sa version complète et définitive – ainsi que les deux concertos de Joseph Marx dont *Castelli romani*.

Il consacre une importante partie de son activité à la musique de notre temps et signe la création mondiale, européenne ou française, de nombreuses partitions : *Riverrun* de Takemitsu avec Kent Nagano ; 90+ pour piano solo de Carter, *Cendres* de Saariaho ; *Double Concerto* de Travlos ; *Continuous Snapshots* de Sébastien Gaxie. Il joue et enregistre en 2014 le concerto de Benoît Mernier, avec l'Orchestre National de Montpellier (Cypres). Il entretient des relations privilégiées avec le compositeur belge Philippe Boesmans, ayant enregistré l'intégrale de son œuvre pour piano seul (Cypres), ainsi qu'avec le compositeur suisse William Blank, dont il créa le concerto de chambre *Cris* et, plus récemment, *Reflecting Black*, commande de l'Orchestre de la Suisse romande, écrite à son intention et enregistrée sous la baguette de Pascal Rophé (Aeon). Amoureux du répertoire français, il a promu l'œuvre de Benjamin Godard avec le soutien de la Fondation Bru Zane.

David Lively a donné maints concerts avec les Quatuors Borodine, Melos, tout comme avec la jeune génération des quatuors. Avec le quatuor Cambini-Paris, il vient d'enregistrer en reconstitution historique les deux concertos de Chopin sur un piano Érard 1836. Il a eu le bonheur de se produire en concert avec Martha Argerich, Eugene Istomin, June Anderson, Elly Ameling, Gil Shaham.

David Lively est venu en France avec une bourse du gouvernement français pour travailler avec Jules Gentil, assistant d'Alfred Cortot à l'École Normale de Musique de Paris où il est actuellement Directeur des concours.



THE AMERICAN DREAM

This recording took on unsuspected importance for me as my work on it progressed, but how could it be otherwise?

EN The expatriate has no home to go back to but the one in his heart. In mine live these incredibly vivid vignettes of American life, of American soul. Returning to them was a travel to the past, my country's and my very own. Herein you will find our dances, our ballads, expression of joy, sorrow and love. It was also the opportunity to give tribute, my personal vision of how jazz and folklore infused our music for piano from its earliest manifestations to the most recent masterpieces.

Special pleasure for me was to revisit the works of two great composers I had the unique opportunity to work with, Aaron Copland and especially Elliott Carter who had become a wonderful friend, friendship that sprang from a freak encounter in the Paris subway!

I left the States for Debussy and Ravel at the age of sixteen, but I must admit, roots are ever there, strong and firm. In this recording, I hope you will find Billie Holiday's timbre, Marilyn Monroe's sexy voice, Miles Davis's plaintive wail, my grandmother's vernacular, the fun of a good ballgame, the gusto of a square dance I remember as a kid.

The American dream is alive and kicking, nostalgia is abound, all the more intense as we dream of what never truly existed.

Have a great trip!

David Lively

MADE IN AMERICA: MUSIC THAT DRAWS ON DIFFERENT ETHNIC SOURCES

Sylviane Falcinelli

Musicologist

American concert music is often associated in the public imagination with the ragtime and jazz that had such an influence on it. But are people aware that the inclusion of allusions to black styles in so-called "serious" (and hence essentially white) music opened a breach in the mental barriers of segregation? Some American musicians and musicologists had taken an interest in indigenous, and especially Amerindian music, but it was Aaron Copland (Brooklyn, 1900–1990) who built the first bridges between the two types. He considered that constructing a specifically American musical identity implied assuming an expressive inheritance derived from many different ethnic sources. It was a bold idea, and one which might never have come to him had he not discovered a music scene in France where jazz artists were welcomed and appreciated as musicians pure and simple (as Sidney Bechet often said, with gratitude) and not mere minions (slaves still?) of an entertainment industry serving white people looking to slum it on the cheap. Ravel, Stravinsky and many other European composers had found a fertile source of inspiration in jazz music. It was a lesson that the young Copland, having completed his studies at the American Conservatory in Fontainebleau between 1921 and 1924, would take back with him to an America not entirely ready to hear it. The first performance of his piano concerto with the Boston Symphony Orchestra in 1927 caused a scandal because of its inclusion of elements derived from jazz. The *Four Piano Blues* show that this spirit remained with him throughout his lifetime, since their composition spanned more than twenty years. The first, *With Bounce* (for John Kirkpatrick), dating from 1926 and the most mischievously true to the rhythmic spirit of ragtime, was placed last in the set, which opens with a delicately nostalgic piece, *Freely Poetic* (for Leo Smit), composed in 1947. The second piece, *Soft and Languid* (for Andor Foldés), from 1934, initially entitled *Hommage à Milhaud*, makes play with subtle polytonal harmonies and, in short bursts, prefigures the folklore-inspired music of Copland's later ballets. The third piece, *Muted and Sensuous* (for William Kapell), written in 1948, while naturally showing the sensual harmonies one would expect from the title, also reveals a more ascetic side to the composer that he would develop in later years. Copland borrowed many ideas from these delightful sketches and reworked them in his later orchestral works and concertos.

The fact that both Copland and George Gershwin (Brooklyn, 1898–1937) were from Eastern European Jewish families may have made them more sensitive to the issue of racism than a WASP (white Anglo-Saxon Protestant) like Pennsylvania-born Samuel Barber (1910–1981) who, reflecting another facet of East Coast culture, came from a well-off Episcopalian family of Irish origin. Gershwin, because he spent most of his career in “light” music, did not create the same ideological malaise as his ostensibly more highbrow fellow-composers. It was as though he stayed firmly in what he knew to be his place (a grave error of appreciation, however reassuring for society at the time), with his symphonic jazz, his musical comedies and his songs, whose unforgettable tunes he arranged for solo piano in his *Songbook* (1919–1930), the piano technique for which owes more to Chopin, Schumann and the French school than to jazz piano.

In such a context, the pioneering black musicians who managed to break into the closed circle of “serious” composers were few and far between indeed. Scott Joplin (Texas, 1868–1917) never managed to see his opera *Treemonisha* staged – it would have been inconceivable at the time – but he published it nevertheless at his own expense in 1911, while in the 1930s William Grant Still became the first coloured symphonic composer to establish a reputation in an orchestral world monopolised by whites. A descendant of slaves, Scott Joplin worked his way up the musical ladder, finding employment as a pianist in various clubs, including the Maple Leaf in Sedalia, Missouri from 1894. The runaway success of his *Maple Leaf Rag*, which was published in 1899 and sold more than a million copies in the composer’s lifetime, started a craze for ragtime music. Scott Joplin became the reference for the style and in 1908 even published a short method entitled *School of Ragtime, 6 Exercises for Piano*.

Other sounds also wafted up from the south in the 19th century, as can be heard from the compositions of Louis Moreau Gottschalk (New Orleans, 1829–1869). One of the greatest virtuoso pianists of his day, his outstanding talent was recognised by Chopin, Liszt and Alkan as well as Saint-Saëns, with whom he shared the same teacher, Camille-Marie Stamaty. The son of a white Creole woman from Saint-Domingue and a Jewish businessman from London, Gottschalk spent five years in the Caribbean, in the middle of a life of constant touring which finally got the better of his fragile health. His ears captured the musical idioms of the islands, echoes of which found their way into many of his compositions, such as *Souvenir de Porto Rico – Marche des Gibaros*, op. 31, written in 1857 at a sugar plantation where the pianist was staying with another touring celebrity, the singer Adelina Patti. The march evokes the plantation workers whom Gottschalk, sitting at his piano on a terrace overlooking the estate, could see making their way to the cane-fields. A popular song from Porto Rico, *Si me dan pasteles, dénmelos calientes*,

provides the basis for a set of eight variations, the sixth of which contains a syncopated rhythm that heralds ragtime (over one third of the island’s population at the time were black slaves and Gottschalk heard their music). An earlier piece from 1853, *The Banjo – An American Sketch*, op. 15 (its original title), recalls a musical style from New Orleans, the composer’s native city. The imitation of banjo playing is so accurate that we may suppose Gottschalk to have taken it from authentic sources among African-American musicians, especially as the composition imitates the development of a repeated cell typical of the music of Senegambia, where many slaves in Louisiana came from, and instrumental techniques from Ghana. In a thoroughly American mix of styles, there is also an allusion to Stephen Foster’s minstrel song *Camptown Races* (1850).

Although Samuel Barber showed little interest in ethno-diversity (Copland took him to task for not acknowledging jazz as real music and an integral part of America’s heritage), he did on one occasion, in his *Excursions*, op. 20 (1942–1944), lay aside his society manners to dabble, with his customary elegance, in folklore. Barber gave the following explanation: “These are ‘Excursions’ in small classical forms into regional American idioms. Their rhythmic characteristics, as well as their source in folk material and their scoring, reminiscent of local instruments, are easily recognized.” The first piece in the set, which was also the first to be composed, uses rondo form to depict the hustle and bustle of the city: the obstinacy they induce in city-dwellers is apparent in the ostinato bass which underlies alternately frolicsome, mistily poetic and rhythmically intricate right-hand figures, all spiced up with a pinch of polytonality. The second piece, marked *In slow blues tempo*, offers a thoroughly personal stylisation of the most melancholy inflections and undulations of the genre. In the third movement *Allegretto* (the last to be composed), a set of variations on a 1910 cowboy ballad called *The Streets of Laredo*, the simple tune is swamped under the swags and festoons of an extravagant accompaniment. The fourth piece, *Allegro molto*, unfolds as a clarion toccata, a virtuoso cavalcade around an intoxicated square dance containing typical violin and harmonica sounds, before slipping away with a mischievous pirouette.

Charles Ives (1874–1954) happily jumbled up idioms (whether from youth camps, hymns, marching bands or popular ballads and songs), caring not a fig for incongruity, in order to jolt listeners with the shock of a motley from which gushed polytonality, polyrhythm and other experiments in the musically unusual. *Some Southpaw Pitching*, a dense piano study, is one of a group of works inspired by sport, “written in fun and excitement, after seeing a good baseball game” (Ives was a fine and enthusiastic player). The date of composition remains uncertain (1919 at the latest, it is thought), but the piece was not published until much later, by Henry Cowell, another avant-garde composer. It contains references

to Chopin (from whom Ives borrowed the idea of developing a single aspect of piano technique in each study), Bach, a Stephen Foster ballad, a bit of ragtime, the Christmas carol *Joy to the World* and the hymn tune *All Saints New*. Possessing a Satie-like sense of humour, Ives in his last bar writes a fermata over a thoroughly inconclusive added sixth then reconsiders, adding the instruction “After a 2nd thought look for boy in front row!” followed by a perfect tonic marked *piano*.

The two younger composers in the programme were friends who both taught composition at the University of Michigan. Both had also studied in France, Albright with Messiaen and Bolcom with Milhaud.

William Albright (1944 – 1998) brought a blast of fresh air into the stuffy world of American organ music; unfortunately the composer of the *Toccata Satanique*, a tortured spirit, had a tendency to burn the candle at both ends. Passionate about ragtime, he played Scott Joplin and composed a large number of rags himself. Although the hoedown is an Appalachian folk dance, Albright injects into his version (the fourth of the *Five Chromatic Dances*, 1976) a habanera passage marked “with a mysterious spirit” which, interrupting a flood of frenetic virtuosity, gives a nod and a wink to Debussy in what David Lively has described as “a hallucinatory vision as close to free jazz as to its origins in the square dance, with a threnody worthy of Miles Davis”.

A prolific composer in all styles, ranging from opera to cabaret song to symphony, William Bolcom (b. 1938) has published a collection of *26 Rags for Piano* which includes *The Garden of Eden* (1969), a four-part ragtime take on the Genesis story. In *The Serpent’s Kiss*, a rapid-fire fantasy, allusions to the great masters of the piano abound in an elaborate workingout of the thematic material. As if the frenzy of furious fingerwork were not enough, the pianist also has to create percussion effects on the piano lid and with tongue clicks (“an allusion to the tempter’s forked tongue in a surrealist tap-dance passage”, says David Lively with a grin). This mixing of styles, regarded by Europeans with such suspicion, clearly acts as a stimulant on American sensibilities.

David Lively temporarily abandons the ragtime and popular music sources that are the guiding thread of his programme to include two pieces which Elliott Carter (New York, 1908 – 2012) wrote towards the end of his long life. *Two Thoughts about the Piano* (2005 – 2006) are dear to Lively’s heart, since he was closely involved with the composer in the process of their composition. As he says, “*Intermittences* (the reference to Proust is Elliott’s own) explores the whole range of loving emotions between two human

beings including – as with Samuel Beckett – incomprehension and incommunicability. Silences and abrupt changes of mood or character play an important part, as in his masterpiece, *Night Fantasies*; there is the same simultaneity of independent ideas rooted in a common pulse, an essential element of Carter’s work on temporality and harmonic relationships... and an ideal metaphor of love! Where *Intermittences* has all the hallmarks of the composer’s last style, *Caténaires* is a pure pianistic challenge which gave him some amusement when he was describing what he was writing to me over the phone. It is a complete oddity for that period, being reminiscent of the *Moto Perpetuo for Four Tympani* written more than half a century earlier!”

DAVID LIVELY, piano

The American-born French pianist David Lively commenced his studies in the United States and now lives in France. He has won prizes in many international competitions, including the Long-Thibaud competition in Paris (where he met Claudio Arrau and became one of his few pupils), the Queen Elisabeth competition in Belgium and the Tchaikovsky competition in Moscow, where he won the special prize for contemporary music.

An exceptionally gifted artist, he has a particular interest in 20th-century American composers such as Elliott Carter and Aaron Copland: he studied Copland's major piano works with the composer and subsequently recorded them. He is also an ardent advocate of monumental but little-known concertos including those of Busoni and Furtwängler – he was the first to record the latter in its unabridged and final version – and the two concertos by Joseph Marx, the second subtitled *Castelli Romani*.

He devotes much of his time to contemporary music and has given world, European or French premieres of many works, including *Riverrun* by Toru Takemitsu with Kent Nagano, *90+* by Elliott Carter for piano solo, *Cendres* by Kaija Saariaho, Michail Travlos' *Double Concerto*, and *Continuous Snapshots* by Sébastien Gaxie. In 2014, he performed and recorded Benoît Mernier's piano concerto with the Orchestre National de Montpellier for the Cypres label. He has close relationships with the Belgian composer Philippe Boesmans, whose complete works for solo piano he has recorded for Cypres, and the Swiss composer William Blank, having premiered his chamber concerto *Cris* and, more recently, *Reflecting Black*, a commission from the Orchestre de la Suisse Romande, written for him and recorded for Aeon under the direction of Pascal Rophé. Also very keen on the French repertoire, he has promoted the music of Benjamin Godard with the support of the Fondation Bru Zane.

David Lively has given many concerts with the Borodin and Melos string quartets as well as other more recent formations and has recently recorded a historical reconstitution of Chopin's two piano concertos on an 1836 Erard instrument with the Cambini-Paris quartet. He has had the privilege of sharing the concert platform with such renowned artists as Martha Argerich, Eugene Istomin, June Anderson, Elly Ameling and Gil Shaham.

David Lively came to France with help of a French government grant to study with Jules Gentil, Alfred Cortot's assistant at the École Normale de Musique in Paris, where he is now Dean of Exams.

Je profite de cet enregistrement pour remercier très chaleureusement celles et celui qui ont fait preuve d'une patience infinie et de la sagesse nécessaire pour la formation du polisson que j'étais : Miriam Cecile Ross, feu Harold Zabrack et tout particulièrement Gail Delente. Je leur exprime ma profonde gratitude et toute ma tendresse.

I would like to take this opportunity to thank most warmly those who showed infinite patience and wisdom in educating the rascal I was : Miriam Cecile Ross, the late Harold Zabrack and especially Gail Delente. To them, I express my deeply felt gratitude and affection.

Enregistrement du 31 juillet au 2 août 2017
à l'Église Protestante luthérienne de Bon-Secours, Paris

Sources musicales : Alfred Publishing Co., Edition Peters Group, Merion Music, Inc., Warner Bros. Publications Inc, Boosey & Hawkes, Inc., G. Schirmer, Inc., Edward B. Marks Music Co.

Piano Steinway & Sons de Régie Pianos

Direction artistique, prise de son, montage : François Eckert

Photos : © Philippe Matsas, © Laurent Bugnet, © Leemage,
© I-stock

Livret : Sylviane Falcinelli

Traductions : Adrian Shaw (anglais) sauf pour la note d'intention.

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Claire Vachon

La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris
www.lamusica.fr

© Les Concerts Parisiens © La Música LMU011