

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

CHOPIN FACE À L'EXIL

Du mercredi 25 au dimanche 29 mai 2005

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

- 7 MERCREDI 25 MAI**
JEUDI 26 MAI
Colloque : Interpréter Chopin
 animé par **Jean-Jacques Eigeldinger**
- 10 JEUDI 26 MAI - 20H** - concert
Frédéric Chopin - Félix Mendelssohn
Emanuel Ax, fac-similé du piano de Conrad Graf 1826 du
 Musée Vleeshuis d'Anvers
La Chambre Philharmonique
Emmanuel Krivine, direction
- 17 VENDREDI 27 - SAMEDI 28 - DIMANCHE 29 MAI**
Citescopie : Le folklore dans la musique de Frédéric Chopin
- 18 SAMEDI 28 MAI - 18H** - concert
De Vienne à Paris (1830-1833)
Jean-Claude Pennetier, fac-similé du piano Conrad Graf 1826,
 piano Pleyel 1830, piano carré Pleyel, 1832
- 24 SAMEDI 28 MAI - 20H** - concert
Les Salons Pleyel
Patrick Cohen, piano Pleyel 1842, piano carré Pleyel 1844
 et pianino Pleyel 1855
- 31 DIMANCHE 29 MAI - 15H** - concert
La Tournée britannique de 1848
Alain Planès, piano Broadwood 1848
- 35 DIMANCHE 29 MAI - 18H** - concert
Érard et Pleyel
Ronald Brautigam, piano Pleyel 1830 et piano Érard 1843
Quatuor Turner
Axel Bouchaux, contrebasse

Lorsque Frederyyk Chopin (1810-1849) se décide à quitter Varsovie, le 2 novembre 1830, ce n'est certes pas pour fuir un bruit de bottes – très prochain – mais bien pour se lancer à l'assaut d'une carrière européenne de pianiste-compositeur.

Prémonition : « *Je ne reverrai plus la maison, me semble-t-il ; je pense que je mourrai au loin.* » Devant l'insurrection qui, moins d'un mois plus tard, chasse l'oppressur tsariste, le grand-duc Constantin, frère de Nicolas I^{er} et vice-roi de Pologne, Chopin se retrouve bien malgré lui de l'autre côté de la frontière, loin des barricades et du groupe de jeunes gens aux idées révolutionnaires qu'il fréquentait au café Dzlurka. Aussi bien son séjour à Vienne est-il tourmenté par l'inquiétude des nouvelles et par le mal du pays. Une nostalgie perdurable s'insinue en celui qui, vif argent, tenait sous son charme les salons de la haute société, comme les tavernes estudiantines ou les académies musicales de la capitale polonaise. Arrivé à Stuttgart, il y apprend à la mi-septembre 1831 la chute de l'insurrection ; la nouvelle provoque chez lui un état second d'angoisse hallucinatoire. On lit dans son journal intime cette apostrophe prométhéenne : « *Ô Dieu, Tu es là ? – Tu es là et Tu ne Te venges pas ! – Pour Toi il n'y a pas encore assez de crimes moscovites – ou bien – ou bien Tu es Moscovite Toi-même !* »

C'est donc l'intervalle de deux révolutions, le temps du Juste Milieu, que Chopin passe à Paris (où il n'avait pas d'abord l'intention de s'établir), avant de s'exiler à Londres en 1848. Le cœur de la vie sociale est parmi les émigrés polonais, que ce soit l'entourage du prince Adam Czartoryski – sorte de roi en exil – ou le cercle de ses compatriotes musiciens et poètes. En dépit de la proximité d'opinions politiques partagées avec George Sand, Mickiewicz lui est moins fraternel que Witwicki. Sur le plan esthétique, Chopin est attiré par les chanteurs du Théâtre-Italien et le *bel canto* de Rossini et de Bellini, non par les masses orchestrales de Berlioz ou l'opéra à succès de Meyerbeer. Prince de l'esprit, il se trouve naturellement à l'aise dans les milieux de l'aristocratie française et européenne. Passé 1835, il délaisse l'estrade et le métier de concertiste ; n'est-il pas désormais l'âme de salons choisis et de réunions d'artistes où Sand, Delacroix et Heine lui font escorte ? C'est là qu'il peut donner toute sa mesure dans des improvisations légendaires : autant de créations instantanées, d'épopées visionnaires. Nocturnes, valse brillantes ou mélancoliques, polonaises de triomphe ou de deuil se succèdent sous ses doigts, plus souvent des mazurkas aux touches exotiques. Le musicographe Wilhelm von Lenz note à cet égard (1872) : « *Les mazurkas de Chopin sont le carnet de voyage de son âme à travers les territoires socio-politiques d'un monde de rêves sarmate ! Là son*

exécution était chez elle ; c'est là que résidait l'originalité de Chopin pianiste. Il représentait la Pologne, sa patrie telle qu'il la rêvait, dans les salons parisiens sous Louis-Philippe – salons que son point de vue lui permettait de regarder comme une référence politique. Chopin a été l'unique pianiste politique. Il incarnait la Pologne, il mettait en musique la Pologne ! »
 Par delà tout contexte historique, Chopin incarne la figure de l'Exilé. Il est l'homme venu d'ailleurs, celui dont l'idéal s'est trouvé exilé jusque dans sa propre enveloppe corporelle.

Jean-Jacques Eigeldinger

Colloque *Interpréter Chopin*

En prélude aux concerts qui ont lieu du 26 au 29 mai sur des instruments d'époque, ce colloque, placé sous la direction scientifique de Jean-Jacques Eigeldinger, aborde la notion centrale d'interprétation selon trois directions : instruments, texte musical et enregistrements historiques. Il s'intègre dans un champ nouveau de recherche en musicologie : les *Performance Studies*, c'est-à-dire l'étude des phénomènes de tous ordres liés à l'interprétation musicale et à son histoire.

La première matinée aborde les enjeux liés à la facture pianistique des années 1820-1850, mettant en évidence le contexte social dans lequel s'est déroulée la carrière du musicien. Des exemples musicaux donnés en direct vont permettre au public d'apprécier les caractéristiques techniques et sonores des instruments qu'a pratiqués Chopin.

L'après-midi du même jour se consacre à divers aspects du texte musical de Chopin, faisant apparaître dans l'écriture du compositeur une dimension de *work in progress* liée à son génie de l'improvisation. Ces réflexions rendent compte des plus récentes recherches réalisées pour *The Complete Chopin. A New Critical Edition* (Londres, Peters). La seconde matinée prend comme objet d'étude quelques enregistrements historiques des années 1903-1939. Leur écoute comparée et commentée permet de reconstituer certaines filiations et la transmission qui s'est opérée entre certains disciples de Chopin (Mikuli, Mathias) et leurs élèves (Michalowski, Maurycy Rosenthal, Koczalski, Pachmann, Pugno), voire leurs contemporains (Diémer). L'après-midi se consacre à l'art du discours chez Chopin, notamment avec la délicate question du *rubato*.

Avec **Jean-Jacques Eigeldinger**, président de séances, musicologue, professeur honoraire à l'Université de Genève, rédacteur de *The Complete Chopin. A New Critical Edition* (Peters) ;
John Rink, directeur du département Musique du Royal Holloway (Londres), également rédacteur de *The Complete Chopin. A New Critical Edition* ;
Christophe Grabowski, consultant éditorial pour *The Complete Chopin. A New Critical Edition* ;
Malou Haine, professeur à l'Université Libre de Bruxelles et conservateur du Musée des Instruments de Musique, Bruxelles ;
Jeffrey Kallberg, musicologue, professeur à l'Université de Pennsylvanie ;
Thierry Maniguet, conservateur au Musée de la musique ;
Pierre Goy, Kenneth Hamilton, Patrick Cohen et Jean-Claude Pennetier, pianistes ;
Jean-Claude Battault, technicien de conservation au Musée de la musique ;
Christopher Clarke, facteur.

Mercredi 25 mai
 Amphithéâtre

10h
 INSTRUMENTS

- Introduction : *Les pianos de Chopin*
 Par **Jean-Jacques Eigeldinger**
- *Les facteurs de piano en France 1830-1850*
 Par **Malou Haine**
- *Pleyel et Érard, deux visions d'un même art ?*
 Par **Thierry Maniguet**
- *Écoutes comparées*
 Par **Pierre Goy**, fac-similé du piano Conrad Graf 1826 du Musée Vleeshuis d'Anvers (collection particulière), piano Pleyel 1842 (collection Musée de la musique) et pianino Pleyel 1855 (collection particulière)
- Table ronde : *Le compositeur face au clavier*
 Avec **Jean-Claude Battault, Christopher Clarke, Jean-Jacques Eigeldinger, Pierre Goy, Malou Haine et Thierry Maniguet**

15h
 TEXTE MUSICAL

- Introduction : *Éditer Chopin aujourd'hui*
 Par **Jean-Jacques Eigeldinger**
- *Œuvres publiées du vivant de Chopin et œuvres posthumes*
 Par **Christophe Grabowski**, piano Pleyel 1842 (collection Musée de la musique)

• « *Work in Progress* » : *l'œuvre infini(e) de Chopin*
Par **John Rink**, piano Pleyel 1842 (collection Musée de la musique)

• Table ronde : *Textes et instruments*
Avec **Jean-Jacques Eigeldinger, Christophe Grabowski** et **John Rink**

• Moment musical
Franz Liszt, Sigismond Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Carl Czerny, Frédéric Chopin

• **Hexaméron** – *Grandes variations de bravoure pour piano sur la Marche des Puritains de Bellini* (1837)
Kenneth Hamilton, piano Érard 1843 (collection Musée de la musique)

Jeudi 26 mai

Jeudi 26 mai

Amphithéâtre

10h

ENREGISTREMENTS HISTORIQUES

• *Chopin et le bel canto*

Par **Jeffrey Kallberg**

• « *Chanter au piano* » : *écoute et commentaire d'enregistrements historiques (1903 -1939) d'œuvres de Chopin par Michalowski, Rosenthal, Koczalski, Pugno, Diémer, Pachmann...*

Par **Jean-Jacques Eigeldinger** et **Pierre Goy**, piano Pleyel 1842 (collection Musée de la musique) et pianino Pleyel 1855 (collection particulière)

14h

QUESTIONS D'INTERPRÉTATION

• *Respiration et geste chez Chopin : vers la recréation d'une esthétique sonore*

Par **John Rink**

• *Le rubato : un élément du discours musical*

Par **Pierre Goy**, piano Pleyel 1842 (collection Musée de la musique) et pianino Pleyel 1855 (collection particulière)

• Table ronde : *Que nous apprennent les pianos anciens ?*

Avec **Patrick Cohen, Jean-Claude Pennetier, Christopher Clarke** et **Pierre Goy**

• Moment musical

Frédéric Chopin, *Nocturnes ad libitum*

Jeudi 26 mai - 20h

Salle des concerts

Frédéric Chopin (1810-1849)

Grande Polonaise brillante en mi bémol majeur pour piano et orchestre et Andante spianato op. 22
14'

Concerto pour piano et orchestre n° 2 en fa mineur op. 21
Maestoso
Larghetto
Allegro vivace
33'

entracte

Félix Mendelssohn (1809-1847)

Le Songe d'une nuit d'été, musique de scène pour la pièce de Shakespeare op. 61
Ouverture
Intermezzo
Nocturne
Scherzo
27'

La Belle Mélusine, ouverture en fa majeur op. 32
12'

Emanuel Ax, fac-similé du piano de Conrad Graf 1826 du Musée Vleeshuis d'Anvers (collection particulière)

La Chambre Philharmonique**Emmanuel Krivine**, direction

Mécénat musical Société Générale est le partenaire privilégié de la Chambre Philharmonique

La Chambre Philharmonique est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la

Communication

Coproducteur Cité de la musique, Instant Pluriel.

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique, et sera diffusé le 9 juin à 20h.

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h50

Poète du piano, Chopin ne s'abandonna jamais aux sirènes orchestrales ni à l'arène du concert public. Son établissement à Paris en 1831 le vit mettre progressivement un terme à son activité de concertiste en faveur de l'intimité des salons. Ses œuvres concertantes furent toutes écrites entre 1827 et 1830 : le *Concerto n° 2* (composé quelques mois avant le *Concerto n° 1*) fut créé par Chopin le 17 mars 1830 à Varsovie ; quant à la *Grande Polonaise brillante* précédée de son *Andante*, elle date également de 1830. Chopin n'a pourtant joué l'*Andante* qu'à partir de 1836. Le *Concerto n° 2* et la *Grande Polonaise* sont à prendre pour ce qu'ils sont : éloges du *stile brillante* alors prisé dans les salles de concert d'Europe, et témoignages du Chopin « concertiste », ce qu'il ne fut jamais au sens lisztien du terme. On imagine bien mieux un Kalkbrenner qu'un Liszt se délecter de la facture immaculée des traits perlés de la *Grande Polonaise*. Pourtant le génie du piano de Chopin n'y est pas moindre : après la pompe de circonstance des tutti introductifs de la *Grande Polonaise* et du premier mouvement *maestoso* du *Concerto* ne tardera pas à surgir le « Trilby des pianistes », pour reprendre l'expression de Berlioz. Tandis que le *Larghetto* du *Concerto* compte parmi les exemples les plus achevés de ses nocturnes (Chopin le prisait tout particulièrement), le finale, *Allegro vivace*, revêt les atours capricieux d'un rondo à la *mazur*. Et que dire de la volute *belcantiste* qui s'élève dès les premières mesures de l'*Andante spianato* ?

Mendelssohn ne goûtait guère la musique de Chopin, à son avis trop empreinte de « *tournure parisienne* » : on imaginerait pourtant volontiers le compositeur du *Rondo capriccioso* dans quelque page concertante de Chopin. L'Ouverture du *Songe d'une nuit d'été* op. 21, composée en 1826 par un adolescent de 17 ans, fut inspirée par une lecture de la pièce de Shakespeare. Ce « *ruissellement de jeunesse* » (Robert Schumann) semble transposer à l'orchestre le *stile brillante* que le jeune Félix prisait alors au piano.

C'est en 1842 que Mendelssohn intégra cette *Ouverture à la musique de scène pour la pièce de Shakespeare*, qui lui avait été

commandée par le roi de Prusse et qui requiert deux sopranos et un chœur de femmes. Certains numéros sont des mélodrames destinés à soutenir l'action scénique, tandis que d'autres, purement instrumentaux, sont habituellement regroupés sous forme de suite orchestrale. Une légèreté d'elfe est tout à l'honneur dans *Le Songe*, où la pure féerie (*Scherzo*, *Nocturne*) fait bon ménage avec la bouffonnerie : du jeu pitoyable des acteurs s'essayant à Pyrame et Thisbé raillé dans l'*Intermezzo*, à la marche funèbre « pour rire » du Finale qui boucle la boucle de la suite en revenant une dernière fois sur les enchantements de l'Ouverture. Et n'oublions pas que la célèbre *Marche nuptiale* était à l'origine destinée à soutenir le cortège bouffon des noces de la Reine Titania et Bottom affublé d'une tête d'âne...

Jacqueline Waeber

**Fac-similé du piano-forte de Conrad Graf, Vienne, 1826, Musée Vleeshuis d'Anvers, Christopher Clarke, n° 26, Donzy-le-National, 2001
Collection particulière**

Sans conteste, la véritable révolution du facteur Conrad Graf (Riedlingen, 1782 – Vienne, 1851) se cache au cœur des instruments. Il augmente de façon très sensible la tension des cordes de ses pianos (de trois tonnes, celle-ci passera à cinq) ce qui implique inévitablement un cadre en bois plus robuste. Il repense entièrement la table d'harmonie, la concevant deux fois plus épaisse que celles de ses concurrents. Il la renforce par des barres de table, de manière à ce que les vibrations des cordes se répandent d'une façon égale sur toute sa surface. Il alourdit de manière conséquente ses marteaux allant jusqu'à les recouvrir de cinq couches de peau de daim, là où ses contemporains n'en utilisaient que deux ou trois. Grâce à toutes ces transformations, et tout en conservant la clarté et l'élégance des pianos viennois classiques, il aboutit à un timbre d'un volume et d'une profondeur sans

précédents un vrai son romantique, un son en puissance d'une infinité de modulations et de couleurs.

Comme dans la plupart des pianos à queue viennois, une rangée de pédales modifie de différentes manières le timbre de base des pianos. La *Verschiebung*, ou translation du clavier (*una corda*), décale les marteaux afin qu'ils ne frappent que deux des trois cordes de chaque note, produisant ainsi un effet aérien. Le *Moderator* (jeu céleste) glisse des languettes en toile de laine entre les marteaux et les cordes, provoquant tout à la fois un assourdissement de la sonorité et la transmission à celle-ci d'une qualité agréablement « rugueuse ». Le *forte*, quant à lui, lève les étouffoirs d'une manière tout à fait classique. Le *Fagottzug*, ou jeu de basson, amène un rouleau de papier souple en contact avec les cordes des basses, ce qui produit un bourdonnement qui rappelle le son du basson. Enfin, la fameuse pédale « janissaire » dont sont munis beaucoup de pianos de cette période active simultanément une grosse caisse (la table d'harmonie en faisant office), une cymbale et des clochettes.

Ayant atteint là une réalisation d'exception, Conrad Graf fut très vite récompensé par un succès retentissant. De nombreux pianos-forte à queue construits dans son atelier sont parvenus jusqu'à nous. L'instrument pris comme modèle pour la réalisation du fac-similé est conservé au Musée Vleeshuis d'Anvers (n° inv. 163, VH 67.1.120). Il porte le numéro d'opus 995, ce qui correspond à peu près à la fin du premier tiers de la production de Conrad Graf.

Christopher Clarke

étendue : CC – f4 (do – fa), 78 notes

mécanique viennoise

marteaux recouverts de peau

étouffoirs en peau

table d'harmonie en épicea

bi-cordes de CC à EE, tri-cordes de FF à f4

fausse table en épicea

5 pédales : basson, una corda, céleste, forte, janissaire

diapason : a1 = 430 Hz

Vendredi 27 mai - 20h

Amphithéâtre

Varsovie 1830**Frédéric Chopin (1810-1849)***Polonaises*

en sol dièse mineur KK IV a/3

en si bémol mineur KK IV a/5

en sol bémol majeur KK IV a/8

*Variations sur « Là ci darem la mano », de Don Giovanni de Mozart op. 2***38'**

entracte

*Nocturne n° 1 en mi mineur op. posth. 72**Mazurkas*

n° 4 op. 7 en la bémol majeur

n° 2 op. 7 en la mineur

n° 2 op. posth. 68 en la mineur

*Rondeau à la mazur en fa majeur op. 5**Valses*

en ré bémol majeur op. posth. 70 n° 3

en la bémol majeur KK IV a/13

Trois Nocturnes op. 9

n° 1 en si bémol mineur

n° 2 en mi bémol majeur

n° 3 en si majeur

38'**Pierre Goy**, fac-similé du piano Conrad Graf 1826 du Musée Vleeshuis d'Anvers (collection particulière)**Durée totale du concert (entracte compris) : 1h50**

Tout au long de sa carrière, Chopin a été d'une fidélité infaillible aux genres pianistiques de la valse, du nocturne, de la polonaise et de la mazurka, qu'il a sinon « inventés », du moins portés à leur perfection. Résonance patriotique oblige, polonaises et mazurkas sont devenues l'expression du génie atavique de Chopin, laquelle allait prendre rapidement les dimensions d'une métaphore du drame polonais à partir de la révolution de 1830. Mais déjà les *Mazurkas op. 7/2a* et *7/4a* (c. 1825-1829) exhalent la verdeur des tournures modales et des basses en bourdon, à peine atténuée dans la plus sophistiquée *Mazurka op. 68 n° 2* (c. 1829). Le *Rondeau à la mazur* (soit rondeau dans le style de mazurka, que Schumann considère comme la meilleure introduction pour découvrir la personnalité créatrice de Chopin) mêle la veine folklorique à la virtuosité digitale du *stile brillante* qui caractérise ses œuvres d'avant l'exil. C'est ce même brio technique qui anime le tourbillon-minute de la *Valse en la bémol majeur KK IV a/13* (1827), de la *Polonaise en sol dièse mineur* (c. 1824) avec les essais de trilles de son trio, de la *Polonaise en sol bémol mineur* (1829) dont le parcours harmonique ouvragé et l'ampleur formelle annoncent les *polonaises* d'après 1830. L'œuvre la plus significative du jeune Chopin en habit de virtuose est toutefois le cycle des *Variations sur « Là ci darem la mano » du Don Giovanni de Mozart*, à l'origine écrites pour piano et orchestre en 1827. Avec ses périlleux croisements de mains et enfilades en jeu perlé qui trouveront leur péroration dans la finale *alla Polacca*, l'œuvre baigne encore dans l'univers musical conventionnel de la virtuosité prisée sur les estrades d'Europe. Chopin les joua d'ailleurs lors de son premier concert parisien de février 1832. Mais le vrai visage du compositeur se montre déjà au détour de quelques bribes échappées d'un nocturne à l'occasion de la variation en mineur, au style *patetico* et opératique, qui mime au piano la scène entre Zerline et son séducteur. Le goût du jeune Chopin pour le bel canto n'est pas moindre : en témoignent le *Nocturne op. 72 n° 1* (1827 ; publ. posth. 1855) et les *Nocturnes op. 9*, premiers publiés par Chopin en 1832, dont l'ampleur mélodique transcende le modèle du nocturne de John Field – on y entend « *les phrases au long col sinueux et démesuré de Chopin* » évoquées

par Proust. *La Valse en ré bémol majeur op. 70 n° 3* (1829) dédiée à son premier amour, la cantatrice en herbe Konstancja Gladkowska, bruit du doux babil d'un duo sans paroles. Quant au trio de la *Polonaise en si bémol mineur* (1826), il propose des variations sur la cavatine de Gianetto « *Vieni, vieni fra queste braccia* » de *La Gazza ladra* de Rossini. Si ce n'est qu'ici l'intention belcantiste est un rien programmatique (n'en déplaise à Chopin) : l'œuvre est dédiée « *Adieu à Guil[laume] Kolberg (en partant pour Reinitz)* » et le trio porte la mention « *Do widzenia* » (au revoir), qu'on imagine prononcée avec quelque pose opératique par un Chopin d'à peine 16 ans en partance pour des vacances d'été, à son camarade aussi féru que lui de chant rossinien.

J.W.

Fac-similé du piano-forte de Conrad Graf, Vienne, 1826, Musée Vleeshuis d'Anvers, Christopher Clarke, n° 26, Donzy-le-National, 2001 Collection particulière

Voir concert du 26 mai, p. 12

Citéscopie

Le folklore dans la musique de Frédéric Chopin

Vendredi 27 mai

Amphithéâtre

20h : concert, Varsovie 1830

Samedi 28 mai

Salle des colloques

9h15 : accueil

9h45 : conférence diaporama

La Pologne de Chopin, **Marie-Paule Rambeau**

11h : conférence diaporama

Sur les traces de Chopin : le folklore polonais,

Ewas Talma-Davous

14h : conférence atelier

Les Mazurkas de Chopin, **Ewa Talma-Davous**

15h45 : commentaire d'écoute

Le folklore dans l'œuvre de Chopin, table ronde

20h : concert, amphithéâtre

Les salons Pleyel

Dimanche 29 mai

Salle des colloques

9h45 : accueil

10h : conférence-concert

Les Polonaises de Chopin, **Alexandre Konicki**

11h45 : visite du Musée

Les pianos de Chopin, **François-Xavier Adam**

Samedi 28 mai - 17h

Amphithéâtre

De Vienne à Paris (1830-1833)

Frédéric Chopin (1810-1849)

Mazurkas op. 6

- n° 1 en *fa* dièse mineur
- n° 2 en *ut* dièse mineur
- n° 3 en *mi* majeur
- n° 4 en *mi* bémol mineur

Valse en sol bémol majeur n° 1 op. 70

Scherzo n° 1 en si mineur op. 20

Mazurkas op. 7

- n° 1 en *si* bémol majeur
- n° 2 en *la* mineur
- n° 3 en *fa* mineur

Trois Nocturnes op. 15

- n° 1 en *fa* majeur
- n° 2 en *fa* dièse majeur
- n° 3 en *sol* mineur

40'

entracte

Mazurkas op. 17

- n° 1 en *si* bémol majeur
- n° 2 en *mi* mineur
- n° 4 en *la* mineur

Rondeau en mi bémol majeur op. 16

Boléro en la mineur op. 19

Études op. 10

- n° 3 en *mi* majeur
- n° 4 en *ut* dièse mineur
- n° 6 en *mi* bémol mineur
- n° 12 en *ut* mineur

40'

Jean-Claude Pennetier,

fac-similé du piano Conrad Graf 1826 du Musée Vleeshuis d'Anvers
(collection particulière)

piano Pleyel 1830 (collection Musée de la musique)

piano carré Pleyel 1832 (collection particulière)

Ce concert est enregistré par France Musiques, partenaire de la Cité de la musique,
et sera diffusé le 3 juin à 10h.

Durée totale du concert : 1h50

Wilhelm von Lenz avait décrit les mazurkas de Chopin comme les « *carnets de voyage de son âme* » : expression qui convient également à d'autres œuvres écrites dans la foulée de l'exil polonais, entre 1830 et 1835, et dont la plus emblématique est l'*Étude op. 10 n° 12*, fréquemment appelée « *Révolutionnaire* », la légende voulant que Chopin l'ait composée après l'annonce de la chute de Varsovie en 1831 (toutefois le titre n'émane pas de Chopin, qui répugna toujours à l'utilisation de titres descriptifs alors forts en vogue). La tentation d'une lecture programmatique a également influencé bien des commentateurs du *Scherzo op. 20 n° 1* (c. 1835, dédié à Thomas Albrecht), page dont les convulsions liminaires se résorbent ensuite dans une berceuse de Noël du folklore polonais, « *Lulajze Jezuniu* » (Fais dodo petit Jésus), harmonisée à la manière d'un choral.

Mais c'est la mazurka, danse polonaise à trois temps fréquemment accentuée sur le deuxième, qui a permis à Chopin de sublimer au mieux son mal du pays, particulièrement à fleur de note dans les mazurkas de l'op. 6 et 7 composées à Vienne (c. 1830-1832) et de l'op. 17, composées à Paris (c. 1832-1833). À propos de ces dernières, la *Revue et Gazette musicale de Paris* y entendit « *l'expression d'une sombre mélancolie comme celle d'une joie excentrique* » : seraient-ce les nouvelles du soulèvement polonais de 1830 qui les auraient teintées de *zal*, terme intraduisible signifiant une nostalgie mêlée de mélancolie et de regret ? C'est ce même *zal* qui semble percer sous le lumineux *mi* majeur de l'*Étude n° 3*, laquelle, selon le manuscrit éditorial, doit s'enchaîner avec la fougueuse *Étude n° 4*, ou encore sous les chromatismes de l'*Étude n° 6*, quasi-nocturne à la polyphonie ouvragée.

On entendra également un écho de mazurka dans les contours un rien rustiques de la *Valse op. 70 n° 1* (1832) qui oscille entre valse « *brillante* » et valse « *mélancolique* » pour ce qui est de sa partie centrale aux réminiscences schubertiennes. Pour ne rien dire du *Nocturne op. 15 n° 3*, qui commence sur une mélodie accentuée à la *mazur*, et se termine comme une énigme par un choral marqué *religioso*, indication troublante qui en a poussé plus d'un à justifier une intention extra-musicale chez Chopin. Le triptyque de l'*op. 15* (1833) est complété par deux nocturnes jumeaux pour ce qui est de leur forme en arche ABA', avec leur

section centrale contrastante (respectivement *con fuoco et doppio movimento*), tandis que le traitement mélodique est complémentaire, *canto spianato* pour le premier, *canto fiorito* pour le deuxième.

Par contraste, la volubilité des méconnus *Rondo op. 16* (c. 1832) et *Boléro op. 19* (1834) sont comme des réminiscences du Chopin d'avant l'exil, tel un dernier hommage au *stile brillante* qui marqua les débuts de sa production. Le délicieux pastiche du *Boléro* juxtapose intention hispanisante et rythme de polonaise, tandis que le *Rondo* doit beaucoup de son brio digital à sa dédicataire Caroline Hartmann, élève de Chopin puis de Liszt.

J.W.

Fac-similé du piano-forte de Conrad Graf, Vienne, 1826, Musée Vleeshuis d'Anvers, Christopher Clarke, Donzy-le-National, n° 26, 2001 Collection particulière

Voir concert du 26 mai, p. 12

**Piano à queue, Paris, 1830
Ignace Pleyel & Cie, n° 1555
Collection Musée de la musique, E.985.I.I**

La première moitié du XIX^e siècle voit en Europe l'essor de l'industrie et la mise en place des bases de notre société de consommation. L'évolution de l'instrument va donc suivre de très près ces mouvements pour que les musiciens disposent de pianos de plus en plus puissants, capables de remplir de leurs sonorités des salles toujours plus vastes. Plusieurs inventions vont ainsi révolutionner sa conception. Citons entre autres l'apparition de renforts en métal pour contrebalancer les tensions de plus en plus importantes des cordes, et l'invention de la garniture de marteau en feutre par Jean-Henri Pape (1789-1875).

Le piano à queue de la maison Pleyel, construit à Paris en 1830, est assez représentatif de cette période de changement. L'instrument possède encore une forme s'apparentant aux pianos en forme de clavecin du début du

siècle, mais le clavier est saillant afin que le public puisse mieux voir le jeu du musicien. Il est alors protégé par un « cylindre » que l'on rabat lorsque il n'est pas utilisé. Des barres métalliques fixées à la structure de la caisse s'opposent à la tension des cordes. Bien que Sébastien Érard (1752-1831) ait inventé en 1822 la mécanique à double échappement, la maison Pleyel reste fidèle à la mécanique à simple échappement, fiable, simple d'entretien, utilisée par bon nombre de facteurs européens et appréciée par beaucoup de musiciens. Les marteaux de l'instrument sont encore garnis de peau, l'utilisation du feutre par Pleyel ne semblant apparaître qu'aux alentours de l'année 1840.

Jean-Claude Battault

*étendue : CC-f4 (do à fa), 78 notes
mécanique à simple échappement
marteaux recouverts de peau
étouffoirs par dessus les cordes, garnis de peau dans les basses et de drap dans le médium et les aigus
plaque d'accroche des cordes boulonnée dans le médium et les aigus
trois barres métalliques supérieures
trois traverses métalliques en renfort de charpente interne
table d'harmonie vernie en résineux (épicéa ?), fil du bois en oblique par rapport à l'échine
deux chevalets
cordes parallèles
fausse table en résineux
deux pédales : una corda, forte
diapason : a1 (la) = 430 Hz*

Instrument restauré en 1990 par Alain Moysan.

Piano carré Pleyel, Paris, 1832

Ignace Pleyel, n° 2381

Collection particulière

« Quelque temps après l'organisation de son établissement [en 1825], M. Pleyel avait imaginé de faire construire des pianos "unicordes", c'est-à-dire une corde pour chaque note dans toute l'étendue du clavier, et qui avaient autant de son que la plupart des pianos à deux cordes. La grosseur des cordes qu'il fallait donner au-dessus nuisait quelquefois à la pureté de ceux-ci et les rendait difficiles à accorder. M. Pleyel a mis dans la suite deux cordes aux trois octaves supérieures du clavier. »

Cet instrument, décrit en 1836 par Claude Montal dans *L'Art d'accorder soi-même son piano*, est similaire au piano n° 2381. Celui-ci comporte également une autre invention caractéristique de Pleyel : la table plaquée. C. Montal, toujours dans son ouvrage, décrit la réaction du public face à cette nouveauté : *« En 1830 M. Pleyel introduisit dans le piano les tables d'harmonie plaquées. Ce perfectionnement, qui fit l'étonnement de tout le monde, parce qu'il était en opposition avec toutes les idées reçues, donna cependant d'heureux résultats [...] c'est-à-dire que le son n'avait pas augmenté de volume, mais qu'il avait acquis une qualité particulière des plus satisfaisantes, les dessus devinrent brillants et argentins, le médium pénétrant et accentué, la basse nette et vigoureuse. »* Il comporte aussi deux pupitres, comme cela était souvent l'usage sur les pianos carrés : un lutrin pour le pianiste et un autre, situé à sa droite, permettant à un ou plusieurs musiciens de l'accompagner.

*étendue : FF – f 4 (fa – fa), 73 notes
mécanique à simple échappement
marteaux recouverts de peau
étouffoirs en molleton
cordage : uni-corde de FF – f1, bi-cordes de f1# - f4
table d'harmonie plaquée d'acajou
fausse table en acajou
deux pédales : céleste (languettes de cuir), forte
diapason : a1 (la) = 430 Hz*

Instrument restauré par Christopher Clarke.

Samedi 28 mai - 20h

Amphithéâtre

Les Salons Pleyel**Frédéric Chopin (1810-1849)***Allegro de concert en la majeur* op. 46*
12'*Ballade en la bémol majeur n° 3* op. 47*
8'*Valses* op. 34**
n° 2 en la bémol majeur - n° 3 en ut dièse mineur
12'*Grande Valse en la bémol majeur*, op. 42**
4'

entracte

Quatre Mazurkas op. 41***
n° 1 en ut dièse mineur - n° 2 en mi mineur
n° 3 en si majeur - n° 4 en la bémol majeur
9'*Trois Nouvelles Études de la Méthode des Méthodes* de Fétis et Moscheles***
n° 1 en fa mineur - n° 2 en ré bémol majeur - n° 3 en la bémol majeur
6'*Préludes* op. 28***
n° 3 (Vivace) - n° 6 (Lento assai) - n° 15 (Sostenuto) - n° 16 (Presto con fuoco) - et n° 22 (Molto agitato)
15'*Deux Nocturnes* op. 48*
n° 1 en ut mineur - n° 2 en fa dièse mineur
12'*Fantaisie en fa mineur* op. 49*
12'**Patrick Cohen**, piano Pleyel 1842* (collection Musée de la musique)

piano carré Pleyel 1844** (collection particulière)

et pianino Pleyel 1855*** (collection particulière)

Durée totale du concert : 1h50

On a brodé bien des contes sur les 24 *Préludes* et leur achèvement à Majorque, où le couple Sand-Chopin séjourna d'octobre 1838 à février 1839, et dont l'humidité de l'île eut de graves conséquences sur la santé déjà délabrée du compositeur. En décembre 1838, l'arrivée tant attendue d'un *pianino* Pleyel envoyé depuis Paris fut une mince consolation, et c'est sur cet instrument que Chopin termina la composition des *Préludes*, de même que celle de la *Mazurka* op. 41 n° 2.

Les *Préludes* sont des esquisses attrapées au vol : poèmes sonores idéalement taillés pour le piano Pleyel. Moins puissant que le brillant Érard, il est aussi plus adapté au cadre du salon et aux nuances infimes du toucher de Chopin qu'exaltent les sonorités diaphanes de la *Valse* op. 42 (publ. 1840), ou encore les *Valses* op. 34 (publ. 1841), mariant l'esprit de salon avec le folklore polonais. La mélancolique *Valse* n° 2 tient beaucoup de la mazurka, tandis que la *Valse* n° 3 s'envole dans le caractère tournoient du rythme d'*oberek*. C'est une même recherche de sonorités qui anime les *Trois Nouvelles Études* (1839) destinées à *La Méthode des Méthodes* de Fétis et Moscheles.

On a abondamment écrit sur l'influence de Sand, qui aurait eu pour le compositeur « *l'amour d'un vampire* » (Marquis de Custine). La résidence de Sand à Nohant devint également la résidence principale des étés de Chopin à partir de juin 1839. Certes, Chopin y trouvait parfois le temps un peu long, car il fut toujours plus à l'aise dans la société parisienne que dans la « *country life* » chère à sa compagne. Toutefois les premiers étés à Nohant offrirent au compositeur un cadre d'une rare stabilité et qui, au moins au début, fut tout sauf une entrave à sa créativité. Il y termine en 1839 les *Mazurkas* n° 1, 3 et 4 de l'op. 41, mais aussi des œuvres de plus longue haleine : la *Ballade* n° 3, créée en 1842 chez Pleyel à Paris. On a voulu voir une transposition musicale du poème *Ondine* de Mickiewicz. Restons-en à l'avis de Maurice Bourgue qui, après la création de l'œuvre, écrivit qu'il s'agissait là de « *poésie traduite, mais supérieurement traduite par des sons* ». C'est également à Nohant qu'il acheva la *Fantaisie* op. 49, *unicum* chopinien qui de tient la ballade pour son ampleur

narrative et annonce la *Polonaise-Fantaisie* pour son intégration du style improvisé.

Probablement conçu à l'origine comme le premier mouvement d'un hypothétique troisième concerto pour piano sans doute esquissé dès 1830, l'*Allegro de concert op. 46* trouva sa forme définitive en 1842 en tant que « *concerto sans orchestre* ». Cette ampleur caractérise également des formes habituellement plus concises, comme les deux *Nocturnes op. 48* (1841), couple antinomique *do mineur-fa dièse mineur*, qui partage la même forme d'arche ABA'. Dans le *Nocturne n° 1*, un choral est de plus en plus effiloché par des rafales chromatiques qui finissent par contaminer le retour de la cantilène initiale, tandis que l'*op. 48 n° 2* effectue le chemin inverse, du trouble à l'apaisement, après l'épisode central dominé par un grand récitatif.

J.W.

Piano à queue, Paris, 1842
Ignace Pleyel & Cie, n° 9250
Collection Musée de la musique, E.991.16.1

Ce piano est parvenu jusqu'à nous dans son état d'origine et possède encore ses cordes harmoniques et ses marteaux recouverts de peau chamoisée. Il est similaire au piano exposé au Musée de la musique, daté de 1839 (n° 7267), que la firme Pleyel mit à la disposition de Frédéric Chopin (1810-1849) entre 1839 et 1841 et sur lequel il composa de nombreuses œuvres. Tout comme Franz Liszt (1811-1886) avec les pianos Érard, Frédéric Chopin fut un ardent partisan des pianos construits par son ami Camille Pleyel (1788-1855), à qui il dédia les *24 Préludes op. 28* et qui avait pris la direction de l'entreprise après la mort d'Ignace Pleyel (1757-1831). On rapporte ces mots du compositeur : « *Quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son, il me faut un Pleyel.* »

Il est aussi intéressant de citer Claude Montal (1800-1865), facteur de pianos, initiateur des cours d'accords et de facture à l'Institut National des Jeunes Aveugles. Il écrivait en 1836 dans son ouvrage *L'art d'accorder soi-même son piano*,

à propos des pianos construits par la firme Pleyel : « *Le frappement des marteaux a été calculé de manière à donner un son pur, net, égal et intense ; les marteaux, garnis avec soin, d'abord très durs, puis recouverts d'une peau élastique et moelleuse, procurent, lorsqu'on joue piano, un son doux et velouté, lequel prend de l'éclat et une grande portée au fur et à mesure que l'on presse le clavier.* »

Afin de préserver sa mécanique originale qui renferme encore de nombreuses informations permettant de comprendre les techniques de fabrication ainsi que les réglages anciens, le Musée de la musique a initié une recherche sur les garnitures en peau des marteaux originaux. Grâce au mécénat de la Manufacture Française de Pianos, qui a fabriqué à l'identique des marteaux neufs, et grâce à une collaboration avec la maison Hermès qui a mis ses connaissances en matière de cuir à la disposition du Musée, une nouvelle mécanique a été mise en place dans l'instrument par Maurice Rousteau, facteur-restaurateur de pianos. Cette réalisation a permis, outre la mise en état de conservation des marteaux originaux, de mieux appréhender les différentes opérations que nécessitait la réalisation d'une mécanique de piano au XIX^e siècle.

Jean-Claude Battault

étendue : CC – g4 (do - fa), 80 notes
mécanique à simple échappement
marteaux garnis de peau chamoisée
étouffoirs par dessus les cordes, garnis de molleton
table d'harmonie vernie en résineux (épicéa ?), fil du bois en
oblique par rapport à l'échine
deux chevalets
cordes parallèles
fausse table en acajou
cadre « serrurier » (quatre barres métalliques de renfort)
deux pédales : una corda, forte
diapason : a1 (la) = 430 Hz

Piano carré, Paris, c. 1844
Ignace Pleyel & Cie, n° 11980
Collection particulière

Les pianos carrés du milieu du XIX^e siècle représentent l'ultime évolution des petits pianos-forte carrés de la fin du siècle précédent. Construits à des milliers d'exemplaires en Europe et en Amérique, ils disparaîtront peu à peu, supplantés par les pianos droits. Claude Montal (1800-1865) écrivait en 1836 : « *Maintenant les pianos de France rivalisent sous tous les rapports avec les pianos anglais ; ils ont même une supériorité très prononcée dans la perfection du mécanisme, surtout pour les pianos carrés.* »

Dans les années 1840, on peut remarquer que la structure des pianos de Pleyel (à queue ou carrés) devient plus massive. Le fond et les éclisses des instruments s'épaississent. L'esthétique sonore tend vers une plus grande amplitude du son. Les marteaux sont garnis de feutres, à l'exception de l'aigu garni en peau. C'est à cette époque que les pianos garnis uniquement de peau semblent devenir moins fréquents. Claude Montal nous en donne la raison : « *Le daim est très solide, mais on a de la peine à en trouver de bonne qualité, d'où résulte une grande difficulté pour égaliser un piano, ce qui a engagé beaucoup de facteurs à employer du feutre parce qu'il procure une égalité parfaite et une qualité de son préférable pour beaucoup de personnes. Cependant il est moins solide que le daim, les cordes le coupent facilement, surtout dans les dessus, le piano perd de sa bonté, et on est obligé de renouveler la garniture au bout d'un certain temps.* »

Le meuble de l'instrument est particulièrement caractéristique de cette période avec une décoration simple composée de plaquage en palissandre et de pieds en X, reliés par une traverse tournée supportant la lyre. Les quatre roulettes sont toujours en contact avec le sol, même s'il n'est pas plat, car le piétement peut subir une légère torsion engendrée par le simple poids du piano. La plupart des représentations de pianos carrés montrent qu'ils étaient joués le couvercle à demi-ouvert laissant le clavier libre, la deuxième partie n'étant ouverte que pour l'accord ou pour changer une corde.

étendue : CC – g4 (do – sol), 80 notes
mécanique anglaise à simple échappement
marteaux recouverts de feutre de CC à e2 (do-mi) et de peau de f2 à g4 (fa – sol)
étouffoirs en molleton
table d'harmonie vernie en résineux, fil du bois pratiquement perpendiculaire au plan de cordage
deux chevalets
deux barres métalliques de renfort dans les aigus
deux pédales : jeu céleste (languettes de cuir), forte
fausse table en palissandre
lutrins pour le pianiste ainsi que pour un autre musicien à droite du clavier
diapason : a1 (la) = 430 Hz

Instrument restauré en 2003 par Christopher Clarke.

Pianino, Paris, c. 1855
Ignace Pleyel & Cie, n°21975
Collection particulière

Au milieu du XIX^e siècle, les pianos droits supplantent les pianos carrés. Ils sont en effet moins encombrants, faciles d'entretien et offrent une sonorité qui surpassent rapidement celles d'instruments ayant atteint leurs limites techniques et musicales. La grande majorité des facteurs européens vont en proposer à leur clientèle.

« *En 1830 M. Pleyel a importé d'Angleterre de petits pianos droits de M. Vornum [Robert Wornum junior (1780-1852), facteur londonien, ndla], qu'il a améliorés et auxquels il a donné le nom de pianino, à cause de leur petite dimension. [...] La basse est à une corde, et le reste du clavier à deux, toutes placées verticalement. Le clavier a la faculté de se mouvoir de gauche à droite au moyen d'une pédale, afin que les marteaux ne frappent plus qu'une corde, ce qui produit un effet analogue à celui de la pédale céleste. Ces petits pianos se distinguent par une qualité de son pure, moelleuse et chantante ; leur clavier parle avec facilité, répète bien, et leur son a un volume considérable par rapport à leur dimension et au nombre des cordes ; aussi ont-ils beaucoup de succès dans le monde.* » (extrait de Claude Montal, *L'Art d'accorder soi-même son piano*, Paris, 1836)

En 1855, les pianinos de Pleyel sont restés très proches de la description faite par C. Montal. Ils ont cependant maintenant trois cordes au lieu de deux dans l'aigu.

Le dos des pianinos est toujours pourvu d'un cadre en bois recouvert de tissu qui sert à masquer la charpente de la caisse, mais laisse passer le son. Ainsi, il était possible de disposer l'instrument dans la pièce, perpendiculairement à la paroi, comme on peut le voir sur de nombreuses illustrations de cette époque, et non adossé au mur comme on le fait toujours aujourd'hui.

*étendue : AAA – a4 (la – la), 85 notes
mécanique droite à simple échappement et à lanières
marteaux recouverts de leurs garnitures originales en feutre
étouffoirs en feutre (système à baïonnette)
2 pédales : una corda, forte
Diapason : a1 (la) = 430 Hz*

Instrument restauré en 2002 par Christopher Clarke.

Dimanche 29 mai - 15h

Amphithéâtre

La Tournée britannique de 1848

Frédéric Chopin (1810-1849)

Berceuse en ré bémol majeur op. 57

Barcarolle en fa dièse majeur op. 60

Polonaise-fantaisie en la bémol majeur op. 61

Deux Nocturnes op. 62

n° 1 en si majeur
n° 2 en mi majeur

Valses op. 64

n° 1 en ré bémol majeur
n° 2 en ut dièse mineur
n° 3 en la bémol majeur

44'

entracte

Sonate n° 3 en si mineur op. 58

Allegro maestoso

Scherzo

Largo

Finale : Presto non tanto

25'

Alain Planès, piano Broadwood 1848

(collection Chris Maene)

Durée totale du concert (entracte compris) : 1h40

Depuis 1845, les tensions croissantes entre Chopin et le cercle familial de George Sand à Nohant n'avaient cessé de se développer jusqu'à leur rupture, survenue en 1847. Les *Valses op. 64* furent composées et publiées cette même année : dernières à être imprimées de son vivant, elles marquent symboliquement le « retour » à Paris, qui allait toutefois être de courte durée. L'*opus 64* mérite d'être joué dans son intégralité, tant ses trois valses se complètent harmonieusement. Chopin y aurait-il, tel un romantique Couperin, laissé trois portraits de femmes ? Dédiée à la lumineuse Delfina Potocka, la première est du type de la « *valse brillante* », suivie par son antithèse, une valse du type « *mélancolique* » dédiée à la rêveuse baronne Charlotte de Rothschild, tandis que la troisième, à la comtesse Catherine Branicka, opère une synthèse avec son caractère *poco capriccioso*.

On s'est beaucoup interrogé sur le contraste entre le climat solaire de la *Sonate en si mineur* (1845) et un Chopin déjà miné par la maladie et les tensions croissantes avec George Sand. Les premier et dernier mouvements sont enlevés dans une ampleur de souffle qu'on qualifierait volontiers de « beethovénienne », si le terme n'était pas aussi peu approprié à Chopin, romantique atypique pour ce qui est de son attitude quelque peu indifférente envers le compositeur allemand. Jean-Jacques Eigeldinger a évoqué la « *gondoliera de rêve* » au cœur de son mouvement lent *Largo*. C'est ce même climat de stylisation belcantiste qui nimbe le radieux *mi* majeur du *Nocturne op. 62 n° 2*, ainsi que la *Barcarolle* (1846) toute tendue de dièses (elle est en *fa* dièse majeur), grand nocturne qui ne dit pas son nom avec ses ondolements de tierces qu'admirait tant Ravel. Son double inversé pourrait fort bien être la *Berceuse en ré bémol majeur* (1845), originellement appelée Variantes, expression moins appropriée que « variations ». Elle est une œuvre baroque dans ses « diminutions » ornementales et son refus de tout développement au sens classique du terme, un pur moment de contemplation se mouvant dans la sphère lunaire des bémols que seule une imperturbable basse obstinée rattache encore à la pesanteur terrestre. « *Une pièce pour laquelle je n'ai pas encore de titre* », avait écrit Chopin au sujet de la *Polonaise-fantaisie op. 61* (1846). Celle-ci est en effet une dérogation à toutes les formes convenues : sous la complexe intrication des voix – un

chef-d'œuvre romantique d'écriture contrapuntique – perce ça et là quelque fantôme de polonaise... On croit entendre quelque secrète affinité entre celle-ci et le *Nocturne op. 62 n° 1* (1846), depuis le geste improvisé de son introduction et ses moirures harmoniques déjà fauréennes. C'est aussi l'un des nocturnes les plus développés que Chopin ait écrits, tant sur le plan de la forme que sur celui de son raffinement sonore, comme en témoigne la réexposition finale du thème toute bruisante de trilles.

J.W.

Piano à queue, Londres, 1847-1848
John Broadwood & Sons, n° 16910
Collection Chris Maene

Cet instrument représente au milieu du XIX^e siècle le modèle le plus abouti de la firme londonienne créée en 1771 par John Broadwood (1732-1812). Frédéric Chopin (1810-1849) fit une tournée de concerts en Angleterre en 1848, quelques mois avant sa mort. Le compositeur, habitué à jouer sur les instruments de son ami Camille Pleyel (1788-1855) munis de mécaniques anglaises à simple échappement, sélectionna pour l'occasion deux pianos de la firme Broadwood (numéros de série 17001 et 17047) pratiquement similaires à celui-ci.

étendue : CC – g4 (do – sol), 80 notes
mécanique anglaise à simple échappement
marteaux recouverts de feutre
étouffoirs par dessus les cordes
table d'harmonie vernie en résineux, fil du bois perpendiculaire à l'échine
deux chevalets
cadre serrurier
deux pédales : una corda, forte
diapason : a1 (la) = 430 Hz

Instrument restauré en 2005 par Chris Maene.

Chris Maene, né en 1953, a appris la facture d'instruments dans l'atelier de pianos de ses parents à Ruiselede, en Belgique. Il fabrique son premier clavecin à l'âge de 16 ans

et une copie du piano-forte de 1794 de Dulcken à 21 ans. Les intérêts que manifeste Maene pour le clavecin, le piano-forte et le piano moderne sont remarquables pour un facteur de pianos de notre époque. L'influence que ces trois instruments ont exercée les uns sur les autres a mené à une diversité de connaissances et d'habiletés et à une polyvalence hors du commun. En retour, ces acquis ont présidé à la création de l'atelier actuel de Chris Maene où il collabore avec huit autres artisans – chacun possédant sa spécialité – pour fabriquer et restaurer des pianos-forte et des clavecins d'une variété toujours plus grande. Fasciné par les maîtres de la facture d'instruments du passé, Chris Maene collectionne avec passion les claviers anciens. Un grand nombre d'entre eux possèdent une valeur considérable du fait de leur rareté et plus d'un a été restauré en vue de concerts ou d'enregistrements de disque. Véritable « musée », la collection de Chris Maene comprend quelque cent trente instruments.

entracte

Dimanche 29 mai - 18h

Amphithéâtre

Érard et Pleyel**Frédéric Chopin (1810-1849)***Ballade n° 1 en sol bémol majeur op. 23**Deux Nocturnes op. 27*n° 1 en ut dièse mineur
n° 2 en ré bémol majeur*Fantaisie-Improptu en ut dièse mineur op. 66**Quatre Mazurkas op. 30*n° 1 en ut mineur - n° 2 en si mineur
n° 3 en ré bémol majeur - n° 4 en ut dièse mineur*Ballade n° 4 en fa mineur op. 52*

30'

Ronald Brautigam, piano Pleyel 1830 et piano Érard 1843
(collection Musée de la musique)**Frédéric Chopin***Concerto pour piano et orchestre n° 1 en mi mineur op. 11*
version avec accompagnement pour quintette à cordes
Allegro maestoso
Romance (Larghetto)
Rondo (Vivace)

40'

Ronald Brautigam, piano Pleyel 1830
(collection Musée de la musique)**Quatuor Turner****Alessandro Moccia**, violon**Ilaria Cusano**, violon**Jean-Philippe Vasseur**, alto**Ageet Zweistra**, violoncelle**Axel Bouchaux**, contrebasse**Durée totale du concert (entracte compris) : 1h40**

Donné chez Pleyel le 26 février 1832, le premier concert public de Chopin à Paris marque la fin de l'époque encore insouciant des années polonaises. Dédié au pianiste Kalkbrenner, figure emblématique du « *stile brillante* » de la virtuosité post-classique, le *Concerto n° 1* y fut joué sans orchestre, l'accompagnement ayant été confié à un quintette à cordes. Chopin l'avait déjà répété sous cette forme pour sa création à Varsovie en 1830. À Paris, le quintette était celui du violoniste Pierre Baillot, qui s'illustra lors de ce même concert dans le *Quintette* op. 29 de Beethoven. La veine lyrique de l'*op. 11* s'accommode au mieux de l'accompagnement chambriste ; lorsqu'en avril 1835 Chopin rejoua ce *Concerto avec orchestre* au Théâtre-Italien, le résultat fut moins convaincant, le piano ayant été trop souvent couvert par l'orchestre. De là date son renoncement à la carrière de concertiste.

Ce fut dans les salons parisiens que Chopin allait trouver un cadre idéal pour expérimenter les genres qui lui étaient les plus chers. Ainsi des deux *Nocturnes op. 27* (1836) dédiés à la comtesse d'Apponyi, dont Chopin fut fréquemment l'hôte. La paire est complémentaire par la tonalité (*ut* dièse mineur-*ré* bémol majeur) et la forme (arche ABA' et forme strophique). Au lyrisme incandescent du premier *Nocturne* répond la simplicité immaculée du second, marque de la plus extrême sophistication.

C'est dans ces salons que l'on goûtait également à l'« *exotisme* » de ses mazurkas : « *divines chatteries [qui] lui valurent un succès passionné auprès des femmes surtout et le rendirent le favori de tous les salons aristocratiques d'Europe* », dixit Berlioz dans sa nécrologie de 1849. Les quatre *Mazurkas op. 30* (1837) montrent le modèle folklorique désormais conçu avec un souci de stylisation accrue : le parcours harmonique s'y fait plus aventureux, ce qui est particulièrement notable dans la *Mazurka n° 4*, aux idées mélodiques sans cesse renouvelées.

Chopin allait également s'essayer à de nouveaux genres : composé vers 1835 et resté sans titre, l'*Impromptu op. posth. 66* ne fut publié qu'en 1855 sous le titre de *Fantaisie-Impromptu*. Il est en réalité le premier impromptu de Chopin, qui par la suite revint par trois fois définir un genre occasionnellement expérimenté dès le début du

siècle mais sans physionomie générique propre (on songe à ceux de Schubert, bien que leur titre soient une trouvaille de l'éditeur).

Tirant son nom d'un genre poétique narratif, la ballade pour piano s'est souvent prêtée à l'exégèse programmatique motivée par des poèmes du compatriote Mickiewicz. La *Ballade n° 1* pose les fondations du genre : on y entend volontiers un ton épique, avec son intonation à l'unisson et ses débordements rhapsodiques. Apothéose du genre, la *Ballade n° 4* (1843) revisite la forme sonate à travers les incessantes variations de son premier thème, qui est amené par une brève quoique extraordinaire introduction en forme d'ondulation aquatique surgie d'on ne sait d'où, et qui disparaît rapidement pour le faire entendre *mezza voce*.

J.W.

**Piano à queue, Paris, 1830
Ignace Pleyel & Cie, n° 1555
Collection Musée de la musique, E.985.1.1**

Voir concert du 28 mai - 17h

**Piano à queue, Paris, c. 1843
Érard, n° 16349
Collection Musée de la musique, E.991.7.1**

Acquis en 1991, cet instrument a été restauré en 1998 par Fritz Janmaat qui, à la demande du Musée de la musique, a restitué la mécanique, altérée en 1903, dans sa forme originale.

Il est représentatif de l'évolution du piano au cours du XIX^e siècle, qui transforme un instrument de salon en un instrument de concert, toujours plus puissant, utilisé par des interprètes jouant une musique de plus en plus virtuose. Sa mécanique est à double échappement. Elle correspond à celle que Pierre Érard (1794-1855) mit au point en 1838, en modifiant la mécanique de 1822 inventée par son oncle Sébastien (1752-1831). Cette mécanique

privilégie une grande puissance de frappe des marteaux sur les cordes tout en permettant une répétition rapide des notes jouées.

Il porte sur sa table d'harmonie un autographe de Franz Liszt : « *Concerts à Lyon Juillet 1844 F. Liszt* ». Entre 1838 et 1848, Franz Liszt (1811-1886) donna des concerts dans l'Europe entière. Il ne manqua aucune occasion de promouvoir les pianos de son ami Pierre Érard et écrira : « *Depuis de nombreuses années, j'ai constamment dit et répété un nombre de circonstances et de lieux que les pianos d'Érard étaient les premiers, les plus complets et les plus parfaits du monde ; qu'ils offraient aux pianistes les résonances les plus abondantes et les plus variées et venaient très efficacement en aide à leurs succès. Cette opinion, qui a toute l'évidence d'un fait, s'est généralisée en Europe, et je me flatte d'y avoir notablement contribué [...] de par la double autorité de mon talent et d'un caractère dont l'honneur et le désintéressement sont restés hors d'atteinte.* » (Julien Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français*, Paris, 1924-1926, p. 365)

Jean-Claude Battault, Michel Robin

*étendue : CC – g4 (do - sol), 80 notes
mécanique à double échappement
étouffoirs par dessous les cordes
table d'harmonie vernie en résineux (épicea ?)
deux chevalets
fausse table en palissandre
2 pédales : una corda, forte
cordes parallèles, cadre « serrurier »
a1 (la) = 430 Hz*

Instrument restauré en 1998 par Fritz Janmaat.

Colloque

Kenneth Hamilton

Qualifié après un récent concert télévisé avec l'Orchestre symphonique de la Radio d'État de Saint-Petersbourg de « *virtuose hors pair – l'un des interprètes les plus subtils de sa génération* » (*Kommersant Daily*, Moscou), le pianiste écossais Kenneth Hamilton s'est produit à travers le monde comme soliste et concertiste. Il a participé à plusieurs émissions internationales de télévision et de radio et collabore régulièrement avec la BBC en tant qu'interprète et conférencier. Spécialiste du piano romantique virtuose, il est l'éditeur du *Cambridge Companion to Liszt* et l'auteur d'un livre sur la *Sonate en si mineur* de Liszt (Cambridge University Press) et de nombreux articles dont un chapitre du *Cambridge Companion to the Piano* intitulé « *The Virtuoso Tradition* ». Il a étudié avec Laurence Glover à la Royal Scottish Academy of Music and Drama, puis avec le pianiste compositeur Ronald Stevenson. L'obtention d'un doctorat sur la musique de piano de Franz Liszt a stimulé son intérêt pour le répertoire romantique rare et l'a incité à étudier les techniques de jeu du XIX^e siècle. Il a joué et enregistré sur des instruments historiques et a donné en première audition des pièces inédites de Liszt. Il a également composé de nombreuses pièces de bravoure, principalement des arrangements à partir d'opéras post-romantiques. Il est actuellement pianiste en résidence et « *Senior Lecturer* » en musique à l'Université de Birmingham.

Concert du 26 mai - 20h

Emmanuel Krivine

D'origine russe par son père et polonaise par sa mère, Emmanuel Krivine s'enthousiasme très jeune pour l'orgue et la musique symphonique. C'est pourtant comme violoniste qu'il débute : premier prix du Conservatoire de Paris à 16 ans, pensionnaire de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth, il étudie avec H. Szeryng et Y. Menuhin et s'impose dans les concours les plus renommés. En 1965, sa rencontre avec K. Böhm à Salzbourg donne un tournant décisif à sa carrière, et il délaisse peu à peu l'archet pour la baguette. Chef invité permanent du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France de 1976 à 1983, il occupe ensuite le poste de Directeur Musical de l'Orchestre National de Lyon de 1987 à 2000, comme celui de l'Orchestre Français des Jeunes durant 7 ans, poste auquel il revient de 2001 au printemps 2004. Parallèlement, il multiplie les concerts et les tournées avec les meilleures formations dont le Berliner Philharmoniker, le Concertgebouw d'Amsterdam, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre National de France, le Chamber Orchestra of Europe, NHK Tokyo, le Yomiuri Symphony Orchestra, les orchestres de Boston, Cleveland, Philadelphie, Los Angeles, Montréal et les orchestres symphoniques de Sydney et Melbourne. Durant la saison 2004-2005, il est notamment invité par le Chamber Orchestra of Europe pour deux tournées avec M.J. Pires, le Bamberger Symphoniker, les orchestres de Saint-Louis et de Cleveland aux États-Unis, le London Philharmonic Orchestra, le London Symphony Orchestra, le

Scottish Chamber Orchestra, l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, l'Orchestre de Montpellier et l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg dont il est le principal chef invité.

Emanuel Ax

Emanuel Ax est né à Lvov (Pologne) et commence le piano à l'âge de 6 ans, à Varsovie. Lorsque sa famille part pour les États-Unis en 1961, il continue son apprentissage à la Juilliard School avec Mieczyslaw Munz. Il vit actuellement à New York avec sa femme, pianiste, Yoko Nazaki, et leurs deux enfants. Acclamé pour son lyrisme poétique et sa technique brillante, il est aujourd'hui l'un des pianistes les plus connus au monde. Il a été remarqué par le public en 1974, lorsqu'à 25 ans il remporte le premier prix du concours Arthur Rubinstein à Tel Aviv. Cinq ans plus tard, il gagne le concours du Avery-Fischer Prize, à New York, la plupart de ses albums deviennent alors des best-sellers : en 1987, sous le label Sony Classical avec les deux concertos de Liszt, le concerto de Schönberg et deux disques solos de Brahms, des tangos de Piazzola et des sonates pour piano de Haydn avec lesquelles il remporte un Grammy Award. Il a également enregistré le 2^e Concerto de Brahms avec le Boston Symphony Orchestra et un disque d'œuvres pour deux pianos de Rachmaninoff. Emanuel Ax vient régulièrement en Europe où il joue avec de nombreux orchestres. Il a également donné des concertos et concerts de musique de chambre avec l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich et Zinman, des récitals à Vienne, Milan, Londres et Lisbonne et des master-classes d'orchestre, de musique de chambre et de récital au Concertgebouw d'Amsterdam. Il eut l'occasion de donner la

première française du *concerto* de Penderecki avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France. En juin 2003, il a été l'invité principal d'une série de concerts avec le London Symphony Orchestra et André Previn. Il fait également une très belle carrière aux États-Unis, aussi bien en récital qu'avec les prestigieux orchestres de New York, Boston, Chicago, Cleveland, Philadelphie et Saint Louis et joue régulièrement dans les festivals.

Emanuel Ax est un grand amateur de musique du XX^e siècle et a donné de nombreuses premières : celle de *Century Rolls* de John Adams, le *Concerto* de Christopher Rouse Seeing et *Red Silk Dance* de Bright Sheng, et *Resurrection* de K. Penderecki. Il a également joué des œuvres de Sir Michael Tippett, Hans Werner Henze, Joseph Schwanter et Paul Hindemith. Il est également passionné de musique de chambre, joue et enregistre avec Yo Yo Ma et Richard Stoltzman ainsi qu'en quatuor avec Isaac Stern, Jaime Laredo et Yo Yo Ma, avec lesquels il a enregistré pour Sony les œuvres de Brahms, Fauré, Beethoven, Schumann et Mozart.

La Chambre Philharmonique Souhaitant jouer ensemble en dépassant les manichéismes stylistiques, une quarantaine de musiciens issus de diverses formations européennes ont fait le pari de créer un nouvel orchestre. Est ainsi née la Chambre Philharmonique dont le répertoire s'étend de la musique classique et romantique à nos jours.

L'orchestre se distingue par la volonté des musiciens de choisir pour chaque langage les instruments appropriés afin de correspondre à l'esprit de l'œuvre. Tous les instruments utilisés sont d'époque ou des

copies d'instruments d'époque, préparés, réglés et accordés suivant des techniques et les traditions des périodes des œuvres interprétées.

Choisi par les musiciens, Emmanuel Krivine a accepté d'en être le chef principal car il partage avec eux les mêmes aspirations et la même conception de la musique.

La Chambre Philharmonique s'est produite pour la première fois en public en janvier 2004 dans le cadre de la Folle Journée de Nantes. Suivent pour la saison 2004-2005 cinq programmes différents ; on retrouve l'orchestre aux côtés de solistes tels qu'Andreas Staier, Emanuel Ax, Alain Planès, Sandrine Piau ou encore Véronique Gens. À l'occasion de cette première saison de concerts, La Chambre Philharmonique est l'invitée de grandes salles (Théâtre des Champs-Élysées, Cité de la musique, Maison de la Culture de Grenoble...) et de festivals en France (Radio France et Montpellier, Octobre en Normandie...) avant de se produire, dans les années à venir, à l'étranger.

Mécénat Musical Société Générale est le partenaire privilégié de la Chambre Philharmonique. La Chambre Philharmonique est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication.

Production : Instant Pluriel.

Flûtes

Alexis Kossenko
Philippe Allain-Dupre

Hautbois

Marcel Ponsele
Christian Moreaux

Clarinettes

Nicola Boud
Daniele Latini

Bassons

Jean-Louis Fiat
David Douçot

Cors

David Guerrier
Pierre Turpin

Trompettes

Joël Lahens
Gilles Rapin

Opficleide

Marc Girardot

Trombone

Laurent Madeuf

Timbales

Aline Potin

Violons 1

Giovanni Radivo
Christophe Robert
Jérôme Akoka
Cécile Mille
Virginie Descharmes
Jean-Marc Haddad
Karine Crocquenoy
Meike Augustin

Violons 2

Catherine Montier
Corrado Lepore
Anne Maury
Yuki Koike
George Wilms
Martin Reiman
Françoise Duffaud
Françoise Augustin

Alts

Ingrid Lormand
Lucia Peralta
Delphine Blanc
Laurent Muller
Sarah Brayer
Serge Raban

Violoncelles

Nicolas Hartmann
Atsushi Sakaï
Emmanuel Girard
Elena Andreyev
Alix Verzier

Contrebasses

David Sinclair
Joseph Carver
James Munro

Concert du 27 mai - 20h Colloque

Pierre Goy

Pierre Goy étudie le piano avec Fausto Zadra, Édith Murano, Esther Yellin et Vlado Perlemuter, et participe à des cours d'interprétation notamment avec Jörg Demus et Nikita Magaloff. Lauréat de plusieurs concours, il donne des concerts en Europe et aux États-Unis. Passionné par les possibilités expressives des instruments anciens, il suit les séminaires de Paul Badura-Skoda et de Jesper Christensen pour le rubato. Pierre Goy cherche à rendre la musique de chaque époque avec l'instrument correspondant.

Il forme avec Nicole Hostettler un duo aussi bien à deux pianos-forte, avec clavecin et piano-forte, ou à deux clavicordes. Ils ont enregistré l'œuvre pour clavier de J. G. Müthel (Cantando 2016). Il a également enregistré les *Années de Pèlerinage, Première année* : Suisse de Liszt, sur un piano Richard Lipp de 1870 (Cantando 9814).

Il joue régulièrement en formation de musique de chambre avec des membres d'Il Giardino Armonico. Pierre Goy est l'instigateur des Rencontres Internationales Harmoniques de Lausanne en 2002 et 2004 qui ont rassemblé des facteurs d'instruments, des musiciens, des musicologues et des conservateurs de musée. Il enseigne au Conservatoire de Lausanne.

Concert du 28 mai - 17h Colloque

Jean-Claude Penneretier

Riche d'un parcours musical varié – musique contemporaine, théâtre musical, composition, direction d'orchestre, piano-forte, enseignement, pratique assidue de la musique de chambre –, Jean-Claude Penneretier trouve son expression privilégiée dans ses activités de pianiste soliste et récitaliste.

Après avoir fait ses études musicales au CNSM de Paris, il se distingue brillamment dans les concours internationaux : Premier Prix Gabriel Fauré, Deuxième Prix Marguerite Long, premier nommé du Concours de Genève, Premier Prix du Concours de Montréal.

Actuellement, Jean-Claude Penneretier est invité en France et à l'étranger comme soliste avec des orchestres de renommée internationale : Orchestre de Paris, Staatskapelle de Dresde, NHK de Tokyo, etc. Il est aussi l'invité des Festivals de La Roque d'Anthéron, de Prades, de Seattle, des Nuits de Moscou et d'autres manifestations prestigieuses.

Ses enregistrements des œuvres de Brahms, Schumann, Debussy et Beethoven pour Lyrinx ont reçu les meilleures distinctions de la presse musicale. Son enregistrement consacré à Schubert – *Sonate en si bémol majeur* et les *Quatre Impromptus opus 142* – s'est vu décerner le Grand Prix de l'Académie Charles-Cros en 1999. Jean-Claude Penneretier prépare actuellement l'enregistrement de l'intégrale des sonates de Mozart, pour la firme Soupir. Un disque consacré à la musique de chambre de Ravel vient de sortir chez Saphir Productions.

Concert du 28 mai - 20h Colloque

Patrick Cohen

C'est à 7 ans qu'il débute le piano. À 11 ans, il gagne le premier prix en degré supérieur du concours du Royaume de la Musique, qui lui vaut la remise d'une médaille d'or par le Ministre de la Culture, André Malraux. Il entre à 16 ans à l'Académie de Musique de Bâle et en devient quatre ans plus tard le plus jeune professeur. Parallèlement à son métier d'enseignant, il entame une carrière de soliste. Sa rencontre avec Paul Sacher lui ouvre les portes du piano-forte ; il se passionne alors pour l'interprétation sur instruments historiques.

Ses rencontres successives avec Jordi Savall et Christophe Coin donnent un nouvel élan à sa carrière, qui se voit consacrée par l'enregistrement d'un disque de sonates pour violoncelle et piano de Beethoven avec Christophe Coin. Il a alors 22 ans. Peu de temps après, il entame une collaboration régulière avec le Quatuor Mosaïques, mais aussi avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Jaap Schröder, Barthold Kuijken, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre ses activités sur piano moderne avec le quatuor Talisch, le Quatuor Anton et Konrad Hünteler. Les plus grandes salles de concert du monde ont pu l'entendre : Carnegie Hall de New York, Philharmonie de Berlin, Konzerthaus de Vienne, Mozarteum de Salzbourg, Wigmore Hall de Londres, Concertgebouw d'Amsterdam, Auditorium national de Madrid, Tonhalle de Zurich, Victoria Hall de Genève, Schauspielhaus de Berlin...

Il est l'invité de nombreux festivals : Mozartwoche de Salzbourg, Festival de Bath, la

Roque d'Anthéron, Saintes, Grenade, Aix-en-Provence, Cork, Festival de Salzbourg...

Une cinquantaine d'enregistrements marque son activité discographique, de Bach jusqu'au XX^e siècle. Patrick Cohen enseigne actuellement le piano-forte au CNSM de Paris ainsi qu'au CSP. Il est aussi régulièrement invité dans le monde entier pour des master-classes (Madrid, Londres, Université d'Arizona...).

Concert du 29 mai - 15h

Alain Planès

De l'Université d'Indiana à Pierre Boulez, c'est ainsi que pourraient, en raccourci, se dessiner les débuts de la carrière d'Alain Planès, devenu depuis l'un des pianistes les plus remarquables de sa génération. Il fait ses études à Lyon, où il donne son premier concert avec orchestre à l'âge de 8 ans, puis au Conservatoire de Paris. Jacques Février a été son mentor. Alain Planès part ensuite se perfectionner aux États-Unis. À Bloomington, il travaille avec Menahem Pressler du Beaux-Arts Trio, Janos Starker, György Sebök, William Primrose. Il devient le partenaire de Janos Starker avec qui il donne de nombreux concerts aux États-Unis et en Europe. Pierre Boulez lui propose de devenir, dès sa création, pianiste soliste de l'Ensemble intercontemporain, où il restera jusqu'en 1981. Sa carrière de soliste le conduit dans les plus grands festivals (Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, Montreux, La Roque d'Anthéron, la Folle Journée de Nantes, Piano aux Jacobins...). Très proche de Rudolf Serkin, il est un des jeunes « seniors » du prestigieux festival de Marlboro (en concert le 7 juin à la Cité). En musique de chambre, Alain Planès a été le partenaire de

Maurice Bourgue, Shlomo Mintz, Michel Portal, les quatuors Prazak et Talich... Il a joué, entre autres, avec l'Orchestre de Paris, le National de France, les orchestres de l'Opéra de Paris, la Monnaie de Bruxelles, et a assumé la direction musicale du *Carnet d'un disparu* de Janacek mis en scène par Claude Régy en 2001, et de *La Frontière*, opéra de chambre de Philippe Manoury mis en scène par Yoshi Oïda, à l'occasion de sa création en 2003. Révélé au disque par Janacek, Alain Planès a notamment gravé pour harmonia mundi une intégrale des sonates de Schubert qui, comme ses récents enregistrements consacrés aux *Préludes* de Debussy (sur instrument d'époque), à Chopin et à Haydn, ont été salués par la critique internationale. Les sonates de Scarlatti, enregistrées sur piano-forte, sont sorties à l'automne 2004.

Concert du 29 mai - 18h

Ronald Brautigam

Né en 1954 à Amsterdam, Ronald Brautigam étudie auprès de Jan Wijn au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam, John Bingham à Londres et Rudolf Serkin aux États-Unis. En 1984, il obtient la plus haute distinction hollandaise : « Nederlandse Muziekprijs ». Depuis, Ronald Brautigam s'est produit au sein de nombreux orchestres européens sous la direction de chefs tels que Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Valery Gergiev, Edo de Waart, Ivan Fischer, Simon Rattle, Sir Roger Norrington, Sergiu Comissiona et Philippe Herreweghe. En 1992, Ronald Brautigam joue en tant que soliste avec l'Orchestre du Concertgebouw sous la direction de Frans Brüggen durant le festival de Salzbourg. En 1988, il conquiert le public japonais en

se produisant avec les orchestres d'Osaka, Sapporo et Nagoya puis effectue en 1993 une série de récitals à Tokyo. Ronald Brautigam consacre une grande partie de son activité à la musique de chambre ; il a effectué plusieurs enregistrements avec la violoniste Isabelle van Keulen (Mozart, Chostakovitch, Debussy, Poulenc et Fauré) et reste un invité privilégié de la plupart des festivals de musique de chambre. À travers sa collaboration avec des chefs tels que Ton Koopman, Frans Brüggen, Sergiu Luca et Melvyn Tan, Ronald a développé une passion grandissante pour le piano-forte. Il a récemment obtenu un immense succès en compagnie de Melvyn Tan en interprétant le *Concerto pour deux pianos* de Mozart KV 365 avec l'Orchestre de Chambre de la radio hollandaise au Concertgebouw d'Amsterdam. Ronald a reçu un Edison Award pour son enregistrement du *Tombeau de Couperin* de Ravel et de la *Sonate n° 2* de Schumann. Suite à de nombreux enregistrements très remarqués, Bis lui a proposé d'enregistrer l'intégrale des sonates pour piano de W.A. Mozart ainsi que toutes les œuvres pour piano de J. Haydn. Il se produira prochainement comme soliste avec l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre de la Résidence de la Haye, le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, l'Orchestre d'Ulster, le Tampere Philharmonic Orchestra, le New Japan Philharmonic Orchestra, l'Orchestre de la Chapelle Royale.

Axel Bouchaux

Des rencontres multiples permettent à Axel Bouchaux d'étudier avec Frédéric Stochl, Evgueni Kolossov et Thomas Martin, de se former à la

musique contemporaine et à l'orchestre, puis d'être confronté, au début des années 90, au jeu sur cordes en boyaux au sein d'ensembles tels que Concerto Köln ou les Musiciens du Louvre. Premier contrebassiste de l'Orchestre des Champs-Élysées et membre du London Symphony Orchestra, il s'enrichit de situations multiples et variées, jouant parfois avec l'Ensemble intercontemporain ou partageant les stages de formation du JOA à l'Abbaye aux Dames de Saintes.

Quatuor Turner

Composé de solistes et membres de l'Orchestre des Champs-Élysées, le Quatuor Turner fait entendre les répertoires classique et romantique avec les instruments historiques adaptés. Il s'appuie sur les travaux de ses illustres aînés notamment Baillot, Joachim et Ysaÿe pour l'élaboration de ses programmes, et redécouvre le répertoire avec un souci constant du phrasé dans son contexte historique. Le Quatuor Turner se produit régulièrement depuis dix ans en France : festivals de Saintes, Ambronay, Périgord Noir, Saint-Denis, et à l'étranger : festivals d'été de Bruxelles, des Flandres, Espagne, Portugal, Italie, Pays-Bas, Russie, Ukraine, Amérique Latine. Le Concertgebouw et une tournée en Asie ont été deux des événements majeurs à son programme en 2003. De nombreux concerts en Europe et une tournée au Japon vont marquer l'année 2004. Trois disques pour le Label harmonia mundi, *quintettes avec clarinette* de Brahms et Krehl, *opus 18* et récemment *opus 59 n° 3* et *opus 74* de Beethoven, ont été salués avec enthousiasme par la presse internationale. De nombreux musiciens de ce « courant historique » se sont joints au Quatuor pour aborder

les quintettes des périodes classique et romantique; ainsi Anner Bijlma pour Boccherini, Erich Hoeprich (Mozart), Andreas Staier (Brahms et Schumann), Jos van Immerseel (Franck). Les membres du Quatuor Turner consacrent une partie de leurs activités à l'enseignement et à l'encadrement de jeunes instrumentistes (Académie d'été et formation suivie, Conservatoire, Jeune Orchestre Atlantique, Nationaal Jeugd Orkest à Amsterdam, et à partir de mars 2004 Académie de musique française de Kyoto).

PROCHAINS CONCERTS

■ CYCLE JEUNES SOLISTES

DU MARDI 31 MAI AU MARDI 21 JUIN

Rising Stars

Daedelus Quartet : violons, altos, violoncelle

Esart Trio Berlin : pianos, violon, violoncelle

Denis Sung-Hô : guitare

Tania Kross, Ernst Munneke : piano, chant

Nicolas Baldeyrou, Vahan Mardirossian : clarinette, piano

Marlboro

MARDI 7 JUIN

Film, *Casals at Marlboro*, de Nathan Kroll.

Table ronde

Concert, *Musicians from Marlboro* : Scott St John,

Ayano Ninomiya, Melissa Reardon,

Alexis Pia Gerlach, Anthony McGill, Alain Planès,

Randall Scarlata

Conservatoire de Paris

LES 18, 19, 20 ET 21 JUIN, 15H ET 17H

Récitals de fin de cycle de perfectionnement

Examen public de fin d'études de direction d'orchestre

■ DOMAINE PRIVÉ ALAIN BASHUNG

DU 23 JUIN AU 30 JUIN

JEUDI 23 JUIN, 20H : Alain Bashung et ses invités...

Christophe, Dominique A, Link Wray, Georges

Aperghis – Link Wray

VENDREDI 24, 20H : Artaud, Arman Méliès,

Marcel Kanche, François Breut

SAMEDI 25, 20H : Mark Eitzel - Cat Power et ses

musiciens – The Pretty Things avec Arthur Brown

DIMANCHE 26, 15H : *Le Cimetière des voitures*,

de Fernando Arrabal

Ma soeur chinoise, d'Alain Mazars

MARDI 28, 20H : Arto Lindsay

MERCREDI 29, 20H : Chloé Mons - Githead, Colin

Newman suivi de la projection du *Cimetière des*

voitures, de Fernando Arrabal

JEUDI 30, 20H : Alain Bashung et ses invités...

Bonnie Prince Billy - Arto Lindsay, Sonny Landreth,

Titi Robin, Rodolphe Burger

■ 2^e BIENNALE D'ART VOCAL

DU MARDI 31 MAI AU DIMANCHE 5 JUIN

MAÎTRISES ET CHŒURS DE JEUNES

Bo Johansson et la Maîtrise de Paris - Maîtrise de

Colmar - Chœur de Tapiola - Chœur Nadia

Boulangier - Chœur de Tapiola - Maîtrise de Seine-

Maritime - Maîtrise de Radio France, Tölzer

Knabenchor - Groupe Vocal Opera Junior - Tölzer

Knabenchor - le Jeune Chœur de Paris - Chœur

Sotto Voce

ENSEMBLES ET CHŒURS

INTERNATIONAUX

DU VENDREDI 10 AU VENDREDI 17 JUIN

Accentus - Solistes de l'Ensemble Baroque de

Limoges, ... - Chœur de l'Orchestre de Paris -

Ensemble Clément Janequin - Mélanges - The Tallis

Scholars - Ensemble Vocal Jean Sourisse - Les Cris de

Paris - Le Madrigal de Paris - Chœur de chambre du

Conservatoire de Moscou - Huun Huur-Tu - Accentus /

Ensemble intercontemporain - La Colombina -

Solistes de Lyon-Bernard Tétu - Cuncordu e Tenore de

Orosei - Collegium Vocale Gent - Chœur de chambre

du Conservatoire de Moscou - The Swingle Singers

Rencontre, cours publics de direction, tables rondes

■ JAZZ À LA VILLETTE

DU 30 AOUT AU 10 SEPTEMBRE

Alice Coltrane Quartet avec Ravi Coltrane, Charlie

Haden et Jack de Johnette – Charles Gayle, Reggie

Workman, Andrew Cyrille Trio Vijay Iyer & Mike

Ladd - Ambitronix - DJ Shalom, Sébastien Martel,

Vincent Ségal & Cyril Atef McCoy Tyner piano

solo – Gonzales - Magic Malik Orchestra Le Sacre du

Tympan invite Feist – Magma - DJ Shalom

Jeffe Sharel et Julien Lourau invitent...

Carte blanche à Marc Ducret- Aka Moon - The

Saxophone Summit avec Michael Brecker, Joe

Lovano et Dave Liebman Laurent Garnier invite

Bugge Wesseltoft David Murray & The Gwo Ka

Masters avec Pharoah Sanders cabaret franco-

argentin - Rashied Ali & Sonny Fortune Duo...

et des rencontres avec les artistes, conférences, documentaires, ciné



CITÉ DE LA MUSIQUE

COLLOQUE

INTERPRÉTER CHOPIN

25 et 26 mai 2005

Musée de la musique

AVANT-PROPOS

En prélude aux concerts qui ont lieu du 26 au 29 mai sur des instruments d'époque, ce colloque, placé sous la direction scientifique de Jean-Jacques Eigeldinger, aborde la notion centrale d'interprétation selon trois directions : instruments, texte musical et enregistrements historiques. Il s'intègre dans un champ nouveau de recherche en musicologie : les *Performance Studies*, c'est-à-dire l'étude des phénomènes de tous ordres liés à l'interprétation musicale et à son histoire.

La première matinée aborde les enjeux liés à la facture pianistique des années 1820-1850, mettant en évidence le contexte social dans lequel s'est déroulée la carrière du musicien. Des exemples musicaux donnés en direct vont permettre au public d'apprécier les caractéristiques techniques et sonores des instruments qu'a pratiqués Chopin. L'après-midi du même jour est consacré à divers aspects du texte musical de Chopin, faisant apparaître dans l'écriture du compositeur une dimension de *work in progress* liée à son génie de l'improvisation. Ces réflexions rendent compte des plus récentes recherches réalisées pour la nouvelle édition critique des œuvres de Chopin (*The Complete Chopin. A New Critical Edition* - Londres, Peters).

La seconde matinée prend comme objet d'étude quelques enregistrements historiques des années 1903-1939. Leur écoute comparée et commentée permet de reconstituer certaines filiations et la transmission qui s'est opérée entre certains disciples de Chopin (Mikuli, Mathias) et leurs élèves (Michalowski, Maurycy Rosenthal, Koczalski, Pachmann, Pugno), voire leurs contemporains (Diémer). L'après-midi est consacré à l'art du discours chez Chopin, notamment avec la délicate question du rubato.

Président de séances

Jean-Jacques Eigeldinger, musicologue

MERCREDI 25 MAI 10H - INSTRUMENTS

> Introduction *Les pianos de Chopin*

Par **Jean-Jacques Eigeldinger**, musicologue, professeur à l'Université de Genève

> *Les facteurs de piano en France 1830-1850*

Par **Malou Haine**, professeur à l'Université Libre de Bruxelles et conservateur du Musée des Instruments de musique, Bruxelles

> *Pleyel et Érard, deux visions d'un même art ?*

Par **Thierry Maniguet**, conservateur au Musée de la musique

> *Écoutes comparées*

Par **Pierre Goy**, pianiste

Fac-similé du piano Conrad Graf 1826 du Musée Vleeshuis d'Anvers (collection particulière), piano Pleyel 1842 (collection Musée de la musique) et pianino Pleyel 1855 (collection particulière)

> Table ronde *Le compositeur face au clavier*

Avec **Jean-Claude Battault**, technicien de conservation au Musée de la musique, **Christopher Clarke**, facteur, **Jean-Jacques Eigeldinger**, **Pierre Goy**, **Malou Haine** et **Thierry Maniguet**

15H - TEXTE MUSICAL

> Introduction *Éditer Chopin aujourd'hui*

Par **Jean-Jacques Eigeldinger**, rédacteur de *The Complete Chopin. A New Critical Edition*, Londres, Peters

> *Œuvres publiées du vivant de Chopin et œuvres posthumes*

Par **Christophe Grabowski**, consultant éditorial pour *The Complete Chopin. A New Critical Edition*
Piano Pleyel 1842 (collection Musée de la musique)

> « *Work in Progress* » : *l'œuvre infini(e) de Chopin*

Par **John Rink**, directeur du Département musique du Royal Holloway (Université de Londres), rédacteur de *The Complete Chopin. A New Critical Edition*
Piano Pleyel 1842 (collection Musée de la musique)

> Table ronde *Textes et instruments*

Avec **Jean-Jacques Eigeldinger, Christophe Grabowski et John Rink**

> Moment musical

Franz Liszt, Sigismond Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Carl Czerny, Frédéric Chopin

Hexaméron – Grandes variations de bravoure pour piano sur la Marche des Puritains de Bellini (1837)

Kenneth Hamilton, piano Érard 1843 (collection Musée de la musique)

JEUDI 26 MAI 10H - ENREGISTREMENTS HISTORIQUES**> *Chopin et le bel canto***

Par **Jeffrey Kallberg**, musicologue, professeur à l'Université de Pennsylvanie

> « Chanter au piano » : Écoute et commentaire d'enregistrements historiques (1903 - 1939) d'œuvres de Chopin par Michalowski, Rosenthal, Koczalski, Pugno, Diémer, Pachmann...

Par **Jean-Jacques Eigeldinger** et **Pierre Goy**, piano Pleyel 1842 (collection Musée de la musique) et pianino Pleyel 1855 (collection particulière)

14H - QUESTIONS D'INTERPRÉTATION

> *Respiration et geste chez Chopin : vers la recréation d'une esthétique sonore*

Par **John Rink**

> *Le rubato : un élément du discours musical*

Par **Pierre Goy**, piano Pleyel 1842 (collection Musée de la musique) et pianino Pleyel 1855 (collection particulière)

> Table ronde *Que nous apprennent les pianos anciens ?*

Avec **Patrick Cohen, Jean-Claude Pennetier**, pianistes, **Christopher Clarke** et **Pierre Goy**

> Moment musical

Frédéric Chopin

Nocturnes ad libitum

INSTRUMENTS MERCREDI 25 À 10H

Introduction : Les pianos de Chopin

Chopin a été amené constamment à toucher toutes sortes d'instruments dont nous n'avons plus l'idée dans notre situation standardisée : pianos à queue ou carrés, modèles verticaux (pyramidaux, « cabinet », pianos-girafes, etc.), petits pianos droits ; instruments à cordes droites ou obliques, souvent encore munis de plus de deux pédales pour actionner jeux et registres.

À Varsovie, le jeune Fryderyk a essayé ou inauguré plusieurs modèles expérimentaux tels l'*Eolopantalion*, le *Choralion* et autres *Eolomelodica*. Ses deux concertos, notamment, ont été composés sur son piano à queue Buchholtz, le meilleur fabricant polonais de l'époque, qui s'inspirait de la facture viennoise et parfois de l'anglaise. Dès son premier séjour à Vienne (1829), Chopin a pratiqué les instruments de Streicher et surtout ceux de Graf, prisés entre tous. À Paris – où près de deux cents constructeurs travaillent entre 1830 et 1850 –, il a préféré à tous les autres Pleyel, qui concurrençaient sérieusement Érard, sans parler de l'ingénieur Pape.

On attribue à Chopin cette déclaration : « Quand je suis mal disposé, je joue sur un piano d'Érard et j'y trouve facilement un son *tout fait*. Mais quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon *propre son à moi*, il me faut un piano de Pleyel. » Voilà qui engage des considérations mécaniques, pianistiques et esthétiques. À Londres et en Écosse, Chopin a beaucoup joué, en public et en privé, les instruments de Broadwood, qu'il appréciait ; outre des Pleyel, il avait également à disposition un Érard de la firme anglaise.

À la recherche du son perdu, ce sont quelques spécimens originaux de cette grande facture européenne en plein essor qu'on entendra ici : Graf (copie), Pleyel (divers modèles), Érard, Broadwood sont autant de médiums, d'*Urinstrumente* à mettre en relation avec les différentes étapes du texte musical de Chopin.

Jean-Jacques Eigeldinger

Les facteurs de piano en France 1830-1850

Sous Louis-Philippe, la facture de piano connaît un développement considérable et la ville de Paris est un des centres européens les plus importants. Quelques grandes entreprises comme Érard, Pleyel et Pape s'inscrivent dans le développement de l'industrialisation, avec l'extension considérable de leurs ateliers, le recours aux machines outils et à la division du travail. Tout aussi remarquable est la prolifération de petits ateliers spécialisés dans une partie seulement de la fabrication : caisses, tables, touches, marteaux, etc. Les prix se démocratisent, les modèles se multiplient et l'apprentissage du piano fait partie de

l'éducation de toute jeune fille de la bourgeoisie : le piano devient un signe de richesse extérieure obligatoire. La compétitivité entre facteurs se mesure lors des expositions nationales et celles organisées en province où chacun présente ses dernières nouveautés. C'est également la vogue des appareils didactiques pour délier les doigts. Cette belle envolée est coupée net par la crise politique et économique de 1847-1848 qui provoque le licenciement massif des ouvriers et la chute vertigineuse des affaires.

Malou Haine

Pleyel et Érard, deux visions d'un même art ?

Des quelques dizaines de facteurs de piano en activité à Paris dans les années 1830, l'histoire ne retient bien souvent que les noms de Érard et Pleyel. De fait, ces maisons étant restées en activité jusqu'à un passé récent – le nom de Pleyel fait d'ailleurs de nouveau partie du paysage de la facture instrumentale – leurs instruments demeurent très présents dans le monde de la musique. Pourtant, si Pleyel et Érard gardent une place à part dans les mémoires, c'est plus vraisemblablement parce que leurs noms restent à tout jamais associés à ceux de Chopin et Liszt, porte-étendard de chacune de ces firmes.

Artifice d'une lutte en prise avec les pratiques commerciales d'une société artisanale en pleine mutation ? Ou réel affrontement entre deux conceptions opposées d'un même art, la mise au point de l'instrument privilégié qu'est devenu le piano dans la société musicale d'alors ? L'examen détaillé des instruments qui sont parvenus jusqu'à nous et l'étude des caractéristiques techniques qui les définissent peuvent permettre de répondre pour partie à de telles questions en mettant notamment en relation ces données avec les témoignages des musiciens de l'époque.

Thierry Maniguet

Table ronde : Le compositeur face au clavier

On le sait : Chopin compose au piano. Dès lors, que penser de cette affirmation de Charles Rosen : « Dans les *Études*, Chopin invente le son pur – le son de piano abstrait, en fait. Il serait naïf de ramener l'originalité de ses conceptions à la sonorité de tel ou tel instrument ; peut-être préférerait-il les Pleyel, mais il jouait aussi sur des Érard et des Broadwood, presque aussi différents des Pleyel que le sont les Steinway modernes. En tout cas, les intentions de Chopin – quand bien même elles seraient spécifiques et particulières, ce qui est peu probable – ne tiennent pas devant la puissance et l'efficacité de ses idées. Ce ne sont pas des sons matériels qu'il a inventés, mais une structure faite de gradations

subtiles et de sonorités superposées, un contrepoint de couleurs » ? (*La génération romantique*, traduction Georges Bloch, Paris, 2002, p. 476)

JJE

TEXTE MUSICAL MERCREDI 25 À 15H

Introduction : Éditer Chopin aujourd'hui

L'œuvre de Frédéric Chopin bénéficie depuis trois décennies d'une avancée spectaculaire dans la recherche musicologique internationale. L'inventaire des sources manuscrites en premier lieu (Kobylanska, 1977) puis celui des premières éditions (Chominski-Turlo, 1990) dans leurs ramifications quasi exhaustives concernant les tirages successifs (Grabowski-Rink, sous presse) viennent renouveler considérablement notre image du texte musical, qui s'en trouve à la fois précisée et diversifiée. C'est dire combien ont évolué dans la seconde moitié du xx^e siècle les critères philologiques et éditoriaux appliqués à cette production.

Aux yeux des rédacteurs de *The Complete Chopin. A New Critical Edition* (Rink, Samson, Eigeldinger, Grabowski), il ne s'agit pas d'établir une version « idéale » qui n'a pas de réalité mais d'éditer, de cas en cas, le meilleur texte destiné par Chopin à la publication (autre chose est la problématique des œuvres dites posthumes). Il convient donc de restituer la filiation, l'arbre généalogique (*stemma*) de ses sources éditoriales de manière à choisir le meilleur texte de base, sans interpolations mais pourvu des variantes significatives – lesquelles apparaissent dans le texte musical ou dans l'appareil critique, au gré de leur importance. Avant le milieu des années 1830 Chopin publie plus ou moins simultanément à Paris, à Londres et en Allemagne ; c'est dire qu'à Paris il ne s'est pas privé d'apporter des modifications sur épreuves. Il lui est arrivé par ailleurs d'indiquer des changements et variantes dans les partitions de ses élèves. Certains manuscrits destinés à l'éditeur peuvent comporter une rédaction plus satisfaisante que le résultat gravé. On le voit, il s'agit pour chaque œuvre d'éditer un *Urtext* (éventuellement plusieurs) et non pas l'*Urtext* – notion que tient en échec le processus évolutif propre à la création de Chopin.

JJE

Œuvres publiées du vivant de Chopin et œuvres posthumes

Pour l'édition musicale moderne, les publications originales constituent des documents de premier ordre. Chez Chopin, elles occupent une place particulièrement importante, surtout en l'absence de manuscrits. Au cours de cet exposé, il sera question de l'interprétation de ces sources, ainsi que de leur rôle dans l'établissement du texte chopinien.

L'analyse des variantes contenues dans *l'Impromptu op. 36*,

la Valse op. 69 n° 1 et dans quelques autres pièces servira de point de départ à une réflexion plus large sur l'existence d'un texte définitif chez le compositeur.

Christophe Grabowski

« Work in Progress » : l'œuvre infini(e) de Chopin

De nombreuses éditions de la musique de Chopin au cours des 150 dernières années ont échoué à capter la progression créatrice incessante au sein de son œuvre, essentiellement en ignorant les variantes qui s'échappaient abondamment de sa plume. À l'inverse, d'autres éditions proposent une lecture éclectique et composite que Chopin lui-même aurait pu ne pas reconnaître, sans parler de l'autoriser. La préparation d'une édition de Chopin exige un équilibre entre interprétation et fidélité. Elle exige également qu'on admette que toute version de cette musique, quelle qu'elle soit, qu'elle émane de Chopin ou d'un éditeur ou encore d'un interprète, appartient à une inépuisable chaîne de création. Ces thèmes seront étudiés dans une communication présentant des exemples d'éditions importantes de Chopin et offrant une nouvelle édition « variorum » qui rend hommage à son œuvre infini(e).

John Rink

Table ronde : Textes et instruments

Les instruments préférés de Chopin nous renvoient (dans le cas de conditions optimales de conservation et de restauration) l'image d'une variété sonore insoupçonnée à travers la richesse et la subtilité de leur timbre. Il convient de se mettre à leur écoute en les laissant parler et non d'y plaquer une technique issue des pianos actuels. Ils invitent, au gré de leurs divers types et modèles, à une approche constamment renouvelée de la musique de Chopin, fidèles en cela à une esthétique de l'œuvre ouverte. Tempos (indications métronomiques), dynamique, phrasé et articulations s'accordent à la facture des instruments aimés, qui assurent une transmission immédiate (mécanique viennoise ; échappement simple perfectionné de Pleyel). De là des perspectives infinies sur l'intimité de la musique de Chopin, à la fois proche et idéale.

JJE

Moment musical

Franz Liszt, Sigismond Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Carl Czerny, Frédéric Chopin

Hexaméron – Grandes variations de bravoure pour piano sur la Marche des Puritains de Bellini (1837)

Kenneth Hamilton, piano Érard 1843 (collection Musée de la musique)

Cette œuvre collective met un point d'orgue à la fameuse joute pianistique entre Liszt et Thalberg. Sa commanditaire, la princesse Cristina Belgiojoso, *pasionaria* milanaise exilée à Paris, voit là une occasion de revendiquer la libération de la Lombardie occupée par les Autrichiens. D'où le choix du thème *Suoni la tromba*, duo masculin du dernier opéra de Bellini, *I Puritani*. Liszt, qui est le maître d'œuvre, se réserve la part du lion en écrivant l'introduction, la présentation du thème, sa variation (n° 2), un grand finale ainsi que certaines transitions. L'ensemble fait défiler autant d'autoportraits dans une galerie de pianistes à Paris. Dans la variation lente (n° 6) Chopin s'illustre avec une suprême simplicité comme le maître du bel canto pianistique.

JJE

L'*Hexaméron* est aujourd'hui joué dans une version révisée pour piano seul sur la base des deux éditions parues du vivant de Liszt (pour un et deux pianos respectivement) et du manuscrit d'une version pour piano et orchestre conservé au Goethe und Schiller-Archiv à Weimar. Plusieurs passages, en particulier dans l'introduction, ont été amplifiés de manière à répondre aux derniers souhaits du compositeur.

Kenneth Hamilton

**ENREGISTREMENTS
HISTORIQUES
JEUDI 26 À 10H**

Chopin et le bel canto

Un principe-clé de la pédagogie de Chopin recèle un paradoxe apparent : pour devenir un pianiste talentueux, on doit imiter la ligne vocale des chanteurs. Cette communication cherche à comprendre pourquoi l'idée de ce mimétisme artistique est aussi importante chez Chopin. Une recherche sur le sens et la signification de deux brèves indications d'interprétation (*con duolo* et *con anima*) figurant dans le *Nocturne en ut dièse mineur* op 27 n° 1, suggère que l'imitation permet un mode de communication irréalisable autrement selon Chopin.

Jeffrey Kallberg

**« Chanter au piano » : Écoute et commentaire
d'enregistrements historiques (1903-1939)
d'œuvres de Chopin par Michalowski, Rosenthal,
Koczalski, Pugno, Diémer, Pachmann...**

« Il vous faut chanter si vous voulez jouer du piano » prescrivait Chopin à l'une de ses meilleures élèves, exigeant d'une autre : « Il faut chanter avec les doigts ». Loin de se voir reconnu en tant que tel (comme plus tard chez un Bartók ou un Stravinsky), le principe percussif de la mécanique doit tenter d'approcher les modalités de l'émission vocale. De quel style de chant ? essentiellement de l'art du *bel canto* tel que le pratiquent les chanteurs du Théâtre-Italien au temps de Rossini, Bellini et Donizetti. Tour à tour fiévreuse ou contemplative, toujours intense, la cantilène pianistique de Chopin s'incarne au mieux dans le corpus de ses *Nocturnes* – lesquels faisaient d'ailleurs partie de son répertoire pédagogique : apprendre à tirer de l'instrument le plus beau *legato cantabile* possible.

Aucun témoignage sonore ne nous est parvenu des élèves directs de Chopin ; dans le meilleur des cas nous disposons de partitions annotées et de réminiscences écrites. En revanche, les débuts de l'enregistrement nous livrent de précieux documents sonores qui nous relient directement aux traditions interprétatives issues du XIX^e siècle : grandes voix du *bel canto* (Patti, Melba, Sembrich, Tetrizzini, Bonci) et maîtres du piano, dont plusieurs élèves d'élèves de Chopin (Pugno, Pachmann, Michalowski, Rosenthal, Koczalski). La comparaison choisie de certains d'entre eux et leur confrontation avec les écrits didactiques qui attestent de ces traditions peuvent s'avérer fructueuses. La démarche débouche sur une leçon de style.

JJE/PG

**QUESTIONS
D'INTERPRETATION
Jeudi 26 à 14h**

**Respiration et geste chez Chopin :
vers la recréation d'une esthétique sonore**

Cette communication présente un descriptif de la technique pianistique de Chopin comme point de départ d'une exploration des qualités physiques implicites dans sa musique en général. Si l'on se concentre surtout sur la « respiration » et sur le « geste », on voit tout d'abord comment la compréhension du plus infime détail musical concernant la technique particulière à Chopin peut être riche d'enseignement pour les autres pianistes, au point de les libérer. La même compréhension est ensuite recherchée au niveau de la forme sonore, comme par exemple le fait qu'une conception globale de la musique jouée en public peut elle-même « respirer » et donc prendre vie. Nous ferons également référence aux instruments que Chopin a utilisés pour composer sa musique et dans lesquels, que ce soit directement ou indirectement, il semble avoir puisé une partie de son inspiration.

JR

Le rubato : un élément du discours musical

« Son jeu [Chopin] *ad libitum* qui, chez les interprètes de sa musique, dégénère en manque de mesure n'est chez lui que la plus gracieuse originalité du discours. [... aussi] se laisse-t-on entraîner comme par un chanteur qui, peu préoccupé de l'accompagnement, est tout à suivre son sentiment » (I. Moscheles).

L'utilisation du *tempo rubato* comme élément du discours en musique remonte à une tradition baroque (Tosi, 1723). Ce rubato – décalage de la mélodie qui retarde ou anticipe par rapport à la basse – que l'on pourrait désigner comme rubato linéaire, est décrit par Garcia dans son *Art du chant* (1847) comme l'un des moyens d'expression du *bel canto*. De nombreux témoignages attestent également l'utilisation de ce type de rubato non seulement chez les chanteurs mais également chez les instrumentistes tels que Mozart, Clementi, Dussek ou Paganini.

Chopin en s'inspirant de l'art du *bel canto* va tout naturellement intégrer le rubato linéaire à son jeu. Sa main gauche « celle qui a la partie accompagnante – continuait à jouer strictement en mesure, tandis que l'autre – celle qui chante la mélodie – libérait de tout carcan métrique la vérité de l'expression musicale ; soit qu'elle retarde indéfiniment, soit qu'animée d'une sorte de véhémence fiévreuse elle anticipe comme quelqu'un qui s'enflamme en parlant » (Mikuli). Dès le début du XIX^e siècle on a désigné abusivement sous le terme de rubato le fait de ralentir ou d'accélérer toute la structure musicale (mélodie et accompagnement). On pourrait le dénommer par rubato vertical. Czerny en parle de manière très détaillée dans la

troisième partie de sa méthode (1846). Chez Chopin, aux deux formes de rubato citées précédemment, vient s'ajouter un troisième type, lié aux rythmes des danses populaires polonaises.

On ne connaîtra jamais le jeu de Chopin. On peut néanmoins tenter de comprendre le fonctionnement de trois types de rubato souvent utilisés concurremment, et qui donnent à l'expression du *chant* une liberté et une intensité saisissantes. Assurément l'art du rubato participe au fait que « Chopin ne jouait jamais ses compositions deux fois de suite identiquement mais variait chaque fois selon l'inspiration du moment, inspiration qui charmait par son caprice même » (Hipkins).

PG

Table ronde : Que nous apprennent les pianos anciens ?

La pratique des instruments appréciés de Chopin peut être source de renouvellement aussi bien pour l'exécutant et pour le facteur/restaurateur que pour l'auditeur. Les pianos de Graf, de Pleyel, d'Érard ou de Broadwood préviennent toute exécution figée dans des stéréotypes. La personnalité propre à chacun d'entre eux implique davantage de transparence et moins d'ego chez l'interprète. La culture de l'oreille et du toucher s'en trouve aiguisée d'autant. Pour sa part, le facteur tire maintes leçons d'un savoir-faire en constante évolution (chez Pleyel en particulier) face à l'émergence de la fabrication en série. L'auditeur voit quant à lui son expérience s'enrichir d'une variété de timbres inouïe ; il s'ouvre à une dynamique plus subtile, plus riche en nuances intermédiaires et plus sensible aux diverses articulations.

JJE

BIOGRAPHIES

Jean-Claude Battault

Après des études musicales et scientifiques, il se dirige vers la facture de clavecin. Il rejoint l'atelier parisien de Claude Mercier-Ythier en 1986 où il restaurera des clavecins et des pianos-forte anciens. En 1990, il intègre le Musée instrumental du Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris dans le cadre d'une recherche sur les relevés numériques tridimensionnels des instruments de musique anciens. Parallèlement, il restaure des clavecins des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles en vue de leurs présentations dans le futur Musée de la musique qui ouvre en 1997. Il est aujourd'hui technicien de conservation au Musée. Dans le cadre de ses missions, il est amené à étudier et documenter les instruments à claviers conservés dans les collections françaises publiques et privées. Il est l'auteur et co-auteur d'articles consacrés aux clavecins et aux pianos-forte.

Christopher Clarke

Né en 1947 au nord de l'Angleterre, diplômé de psychologie à l'Université d'Edimbourg, Christopher Clarke reçoit en 1970 une bourse de la Fondation Fritz Thyssen qui lui permet de suivre un stage de cinq mois au Germanisches Museum, à Nuremberg, et par là même de trouver sa vocation. De 1971 à 1973, il obtient un poste de conservateur adjoint à la Russell Collection, au St. Cecilia's Hall, à Edimbourg. De 1974 à 1978, employé chez Adlam et Burnett, au château de Finchcocks, dans le Kent, il travaille essentiellement sur des restaurations d'instruments anciens. À Paris, en 1978, devenu son propre maître au sein de l'atelier Les Tempéraments Inégaux, il réalise sa première copie de piano-forte. En 1981, installé seul en Bourgogne (dernièrement à Donzy-le-National) il mène à bien son activité principale en réalisant des copies de pianos-forte, et quelques restaurations.

Patrick Cohen

Quatre ans après avoir débuté le piano, Patrick Cohen gagne à 11 ans le premier prix en degré supérieur du concours du Royaume de la Musique, ce qui lui vaut la remise d'une médaille d'or par le Ministre de la Culture, André Malraux. À 16 ans il entre à l'Académie de Musique de Bâle et en ressort quatre ans plus tard comme plus jeune professeur de musique de l'Académie. Parallèlement à son métier d'enseignant, il entame une carrière de soliste. Sa rencontre avec Paul Sacher lui ouvre les portes du piano-forte ; il se passionne alors pour l'interprétation sur instruments historiques. Ses rencontres successives avec Jordi Savall et Christophe Coin donnent un nouvel élan à sa carrière, qui se voit consacrée par l'enregistrement d'un disque de sonates pour violoncelle et piano de Beethoven avec Christophe Coin. Il a alors 22 ans. Peu de temps après, il entame une collaboration régulière avec le Quatuor Mosaïques, mais aussi avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Jaap Schröder, Barthold Kuijken, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre ses activités sur piano moderne avec le quatuor Talich, le Quatuor Anton et Konrad Hünteler. Les plus grandes salles de concert du monde ont pu l'entendre : Carnegie Hall de New York, Philharmonie de Berlin, Konzerthaus de Vienne, Mozarteum de Salzbourg, Wigmore Hall de Londres, Concertgebouw d'Amsterdam, Auditorium national de Madrid, Tonhalle de Zurich, Victoria Hall de Genève, Schauspielhaus de Berlin... Il est l'invité de nombreux festivals : Mozartwoche de Salzbourg, Festival de Bath, La Roque d'Anthéron, Saintes, Grenade, Aix-en-Provence, Cork, Festival de Salzbourg... Une cinquantaine d'enregistrements marque son activité discographique, de Bach jusqu'au ^{xx}^e siècle. Patrick Cohen enseigne actuellement le piano-forte au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris ainsi qu'au Conservatoire supérieur de Paris. Il est aussi régulièrement invité dans le monde entier pour des masterclass (Madrid, Londres, Université d'Arizona...).

Jean-Jacques Eigeldinger

Professeur honoraire de l'Université de Genève (Musicologie), Jean-Jacques Eigeldinger a publié entre autres *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel, 1988, 3^e éd., traductions anglaise, japonaise, polonaise), les *Esquisses pour une méthode de piano de F. Chopin* (Paris, 2001, 2^e éd.), ainsi que le fac-similé des œuvres de Chopin dans l'exemplaire annoté de son élève Jane Stirling. Récemment, il a réédité les *Conseils d'interprétation* concernant Chopin du pianiste R. Koczalski. Jean-Jacques Eigeldinger a siégé dans le jury du Concours international F. Chopin de Varsovie. Il a publié *L'Univers musical de Chopin* (Paris, 2000) ; le Prix 2001 de l'International Foundation F. Chopin lui a été décerné à Varsovie (2001). Il est l'un des rédacteurs en chef de *The Complete Chopin. A New Critical Edition* (Londres, Peters, 2003, en cours de publication). Sous le titre *Frédéric Chopin Interprétations*, il vient d'éditer les actes d'un colloque international à Genève.

Pierre Goy

Pierre Goy étudie le piano avec Fausto Zadra, Edith Murano, Esther Yellin et Vlado Perlemuter, et participe à des cours d'interprétation notamment avec Jörg Demus et Nikita Magaloff. Lauréat de plusieurs concours, il donne des concerts en Europe et aux États-Unis. Passionné par les possibilités expressives des instruments anciens, il suit les séminaires de Paul Badura-Skoda et de Jesper Christensen pour le rubato. Pierre Goy cherche à rendre la musique de chaque époque avec l'instrument correspondant. Il forme avec Nicole Hostettler un duo aussi bien à deux pianos-forte, au clavecin et au piano-forte, ou qu'à deux clavicordes. Ils ont enregistré l'œuvre pour clavier de J. G. Mùthel (Cantando 2016). Il a également enregistré les *Années de Pèlerinage, Première année : Suisse de Liszt*, sur un piano Richard Lipp de 1870 (Cantando 9814). Il joue régulièrement en formation de musique de chambre avec des membres d'Il Giardino Armonico. Pierre Goy est l'instigateur des Rencontres internationales harmoniques de Lausanne en 2002 et 2004 qui ont rassemblé des facteurs d'instruments, des musiciens, des musicologues et des conservateurs de musée. Il enseigne au Conservatoire de Lausanne.

Christophe Grabowski

Pianiste et musicologue français d'origine polonaise, Christophe Grabowski occupe les fonctions de consultant éditorial et d'éditeur de *The Complete Chopin. A New Critical Edition* (Peters, Londres) ; il fait également partie de l'équipe éditoriale de l'édition critique des *Œuvres Complètes de Claude Debussy* (Durand, Paris). Actuellement, il est engagé dans un programme de recherche intitulé *Chopin First Editions Online* (CFEO), développé par l'Université de Londres (Royal Holloway).

Malou Haine

Professeur à l'Université Libre de Bruxelles, Malou Haine est l'auteur d'une trentaine d'ouvrages (soit comme auteur ou directeur scientifique) et d'une soixantaine d'articles dont les sujets varient d'Adolphe Sax à Leconte de Lisle en passant par les facteurs d'instruments de musique au XIX^e siècle, des lettres de musiciens, Franz Liszt en Belgique, Julius de Zaremski, Franz Servais, Ernest Van Dyck, le Groupe des Six ou Jean Cocteau et la musique. Plus généralement, ses recherches portent sur la vie musicale en France et en Belgique entre 1750 et 1940. Malou Haine dirige également le MIM – Musée des Instruments de musique à Bruxelles. Elle est en outre le directeur de la collection « Musique/musicologie » aux éditions Pierre Mardaga qui compte quelque 120 titres. *Visiting Professor* à l'University of Illinois (USA) en 1986, elle a également enseigné comme Professeur-Invité à l'École normale supérieure de Paris en 1991, 1994 et 1998. www.malouhaine.be.

Kenneth Hamilton

Qualifié après un récent concert télévisé avec l'Orchestre symphonique de la Radio d'État de Saint-Pétersbourg de « virtuose hors pair – l'un des interprètes les plus subtils de sa génération » (*Kommersant Daily*, Moscou), le pianiste écossais Kenneth Hamilton s'est produit à travers le monde comme soliste et concertiste. Il a participé à plusieurs émissions internationales de télévision et de radio et collabore régulièrement avec la B.B.C. en tant qu'interprète et conférencier sur la musique. Spécialiste du piano romantique virtuose, il est l'éditeur du *Cambridge Companion to Liszt* et également l'auteur d'un livre sur la *Sonate en si mineur* de Liszt (Cambridge University Press) et de nombreux articles dont un chapitre du *Cambridge Companion to the Piano* intitulé « The Virtuoso Tradition ». Il a étudié avec Laurence Glover à la Royal Scottish Academy of Music and Drama, puis avec le pianiste compositeur Ronald Stevenson. L'obtention d'un doctorat sur la musique de piano de Franz Liszt a stimulé son intérêt pour le répertoire romantique rare et l'a incité à étudier les techniques de jeu du XIX^e siècle. Il a joué et enregistré sur des instruments historiques et a donné en première audition des pièces inédites de Liszt. Il a composé également de nombreuses pièces de bravoure, principalement des arrangements à partir d'opéras post-romantiques. Il est actuellement pianiste en résidence et « Senior Lecturer » en musique à l'Université de Birmingham.

Jeffrey Kallberg

Professeur d'histoire de la musique à l'Université de Pennsylvanie, Jeffrey Kallberg est spécialiste des XIX^e et XX^e siècles, de la théorie éditoriale et critique et des études de genre. Il a effectué de nombreuses recherches sur la musique et les contextes culturels de Chopin, ce dont témoigne particulièrement l'ouvrage, *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre* (Harvard University Press). Son édition critique de Luisa Miller, pour *The Works of Giuseppe Verdi*, a servi pour l'exécution en Europe et aux États-Unis au festival de Cincinnati, au Théâtre de la Scala de Milan, à l'Opéra de Rome. Il est actuellement rédacteur général de *New Perspectives in Music History and Criticism* (Cambridge University Press). Il a reçu de nombreuses distinctions et participe régulièrement à des conférences et des colloques aux États-Unis et en Europe.

Thierry Maniguet

Après des études de sciences, de musicologie et d'acoustique musicale à l'Université Pierre-et-Marie-Curie, en Sorbonne et au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris, Thierry Maniguet enseigne le piano et la formation musicale en conservatoire pendant une dizaine d'années. Passionné par les instruments anciens, il est, pendant huit ans, chargé de mission pour le patrimoine instrumental auprès de la région et de la DRAC de Bourgogne. Conservateur au Musée de la musique depuis 2000, il est responsable des collections du XIX^e siècle. Il est chargé de cours au Conservatoire national supérieur de Musique en acoustique musicale ainsi qu'à l'École nationale supérieure des Mines de Paris.

Jean-Claude Pennetier

Riche d'un parcours musical varié : musique contemporaine, théâtre musical, composition, direction d'orchestre, piano-forte, enseignement, pratique assidue de la musique de chambre, Jean-Claude Pennetier trouve son expression privilégiée dans ses activités de pianiste soliste et récitaliste. Après avoir fait ses études musicales au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris, il se distingue brillamment dans les concours internationaux : Premier Prix « Gabriel Fauré », Deuxième Prix « Marguerite Long », premier nommé du Concours de Genève, Premier Prix du Concours de Montréal. Actuellement, Jean-Claude Pennetier est invité en France et à l'étranger comme soliste avec des orchestres de

renommée internationale : Orchestre de Paris, Staatskapelle de Dresde, NHK de Tokyo, etc. Il est aussi l'invité des Festivals de La Roque d'Anthéron, de Prades, de Seattle, des Nuits de Moscou et d'autres manifestations prestigieuses. Ses enregistrements des œuvres de Brahms, Schumann, Debussy et Beethoven pour Lyrinx ont reçu les meilleures distinctions de la presse musicale. Son enregistrement consacré à Schubert – *Sonate en si bémol majeur* et les *Quatre Impromptus opus 142* – s'est vu décerner le Grand Prix de l'Académie Charles Cros en 1999. Jean-Claude Pennetier prépare actuellement l'enregistrement de l'intégrale des Sonates de Mozart, pour la firme Soupir. Un disque consacré à la musique de chambre de Ravel vient de sortir chez Saphir Productions.

John Rink

John Rink est professeur de musique et directeur du Département musique du Royal Holloway, Université de Londres. Il a fait ses études à l'université de Princeton, au King's College de Londres et à l'Université de Cambridge où il a passé son doctorat sur l'évolution de la structure tonale dans les premières œuvres de Chopin et sur ses rapports avec l'improvisation. Il est spécialiste de recherches sur l'interprétation (*performance studies*), théorie et analyse, ainsi que de la musique du XIX^e siècle. Parmi ses livres, on citera *The Practice of Performance* (1995), *Chopin : The Piano Concertos* (1997) et *Musical Performance* (2002). Un *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, constitué en collaboration avec Christophe Grabowski, paraîtra en 2005. John Rink est directeur et l'un des trois éditeurs en chef de *The Complete Chopin. A New Critical Edition* (Peters, Londres). Des divers travaux importants qu'il dirige, retenons *Chopin's First Editions Online* (AHRB, 2004-07), *Online Chopin Variorum Edition* (Andrew W. Mellon Foundation, 2003-04), et *Chopin's First Editions : Documentary and Historical Analysis* (The Leverhulme Trust, 1998-2001).

NOTICES DES INSTRUMENTS

Fac-similé du piano Conrad Graf, Vienne, 1826,
Christopher Clarke, n° 26, Donzy-le-National, 2001
Collection particulière

Sans conteste, la véritable révolution du facteur Conrad Graf (Riedlingen, 1782 – Vienne, 1851) se cache au cœur des instruments. Il augmente de façon très sensible la tension des cordes de ses pianos (de trois tonnes, celle-ci passera à cinq tonnes) ce qui implique inévitablement un cadre en bois plus robuste. Il repense entièrement la table d'harmonie, la concevant deux fois plus épaisse que celle de ses concurrents. Il la renforce par des barres de table, de manière à ce que les vibrations des cordes se répandent d'une façon égale sur toute sa surface. Il alourdit considérablement ses marteaux allant jusqu'à les recouvrir de cinq couches de peau de daim, là où ses contemporains n'en n'utilisaient que deux ou trois. Grâce à toutes ces transformations, et tout en conservant la clarté et l'élégance des pianos viennois classiques, il aboutit à un timbre d'un volume et d'une profondeur sans précédent, un vrai son romantique, un son en puissance d'une infinité de modulations et de couleurs.

Comme dans la plupart des pianos à queue viennois, une rangée de pédales modifient de différentes manières le timbre de base des pianos. La *Verschiebung*, ou translation du clavier (*una corda*), décale les marteaux afin qu'ils ne frappent que deux des trois cordes de chaque note, produisant ainsi un effet aérien. Le *Moderator* (jeu céleste) glisse des languettes en toile de laine entre les marteaux et les cordes, provoquant tout à la fois un assourdissement de la sonorité et la transmission à celle-ci d'une qualité agréablement « rugueuse ». Le *forte*, quant à lui, lève les étouffoirs d'une manière tout à fait classique. Le *Fagottzug*, ou jeu de basson, amène un rouleau de papier souple en contact avec les cordes des basses, ce qui produit un bourdonnement qui rappelle le son du basson. Enfin, la fameuse pédale « janissaire » dont sont munis beaucoup de pianos de cette période, active simultanément une grosse caisse (la table d'harmonie en faisant office), une cymbale et des clochettes.

L'instrument pris comme modèle pour la réalisation du fac-similé est conservé au Musée Vleeshuis d'Anvers (n° inv. 163, VH 67.1.120). Il porte le numéro d'opus 995, ce qui correspond à peu près à la fin du premier tiers de la production de Conrad Graf.

Christopher Clarke

étendue : CC – f4 (do – fa), 78 notes • *mécanique viennoise* • *marteaux recouverts de peau* • *étouffoirs en peau* • *table d'harmonie en épicéa* • *bi-cordes de CC à EE, tri-cordes de FF à fa* • *fausse table en épicéa* • *5 pédales* : *basson, una corda, céleste, forte, janissaire* • *diapason* : a1 = 430 Hz

Piano à queue, Paris, 1842

Ignace Pleyel & Cie, n° 9250

Collection Musée de la musique, E.991.16.1

Ce piano est parvenu jusqu'à nous dans son état d'origine et possède encore ses cordes harmoniques et ses marteaux recouverts de peau chamoisée. Il est similaire au piano exposé au Musée de la musique, daté de 1839 (n° 7267), que la firme Pleyel mit à la disposition de Frédéric Chopin (1810-1849) entre 1839 et 1841 et sur lequel il composa de nombreuses œuvres. Tout comme Franz Liszt (1811-1886) avec les pianos Érard, Frédéric Chopin fut un ardent partisan des pianos construits par son ami Camille Pleyel (1788-1855), à qui il dédia les *24 Préludes op. 28* et qui avait pris la direction de l'entreprise après la mort d'Ignace Pleyel (1757-1831). On rapporte ces mots du compositeur : « Quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son à moi, il me faut un piano de Pleyel ».

Il est aussi intéressant de citer Claude Montal (1800-1865), facteur de pianos, initiateur des cours d'accords et de facture à l'Institut national des Jeunes Aveugles. Il écrivait en 1836 dans son ouvrage *L'art d'accorder soi-même son piano*, à propos des pianos construits par la firme Pleyel : « Le frappement des marteaux a été calculé de manière à donner un son pur, net, égal et intense ; les marteaux, garnis avec soin, d'abord très durs, puis recouverts d'une peau élastique et moelleuse, procurent, lorsqu'on joue *piano*, un son doux et velouté, lequel prend de l'éclat et une grande portée au fur et à mesure que l'on presse le clavier ».

Afin de préserver sa mécanique originale, le Musée de la musique a initié une recherche sur les garnitures en peau des marteaux originaux. Grâce au mécénat de la Manufacture Française de Pianos, qui a fabriqué à l'identique des marteaux neufs et grâce à une collaboration avec la maison Hermès qui a mis ses connaissances en matière de cuir à la disposition du Musée, une nouvelle mécanique a été mise en place dans l'instrument par Maurice Rousteau, facteur-restaurateur de pianos. Cette réalisation a permis, outre la mise en état de conservation des marteaux originaux, de mieux appréhender les différentes opérations que nécessitaient la réalisation d'une mécanique de piano au XIX^e siècle.

JCB

étendue : CC – g4 (do - fa), 80 notes • mécanique à simple échappement • marteaux garnis de peau chamoisée • étouffoirs par dessus les cordes, garnis de molleton • table d'harmonie vernie en résineux (épicéa ?), fil du bois en oblique par rapport à l'échine • deux chevalets • cordes parallèles - fausse table en acajou • cadre « serrurier » (quatre barres métalliques de renfort) • deux pédales : una corda, forte • diapason : a1 (la) = 430 Hz

Piano à queue, Paris, c. 1843**Érard**, n°16349

Collection Musée de la musique, E.991.7.1

Acquis en 1991, cet instrument a été restauré en 1998 par Fritz Janmaat qui, à la demande du Musée de la musique, a restitué la mécanique, altérée en 1903, dans sa forme originale.

Il est représentatif de l'évolution du piano au cours du XIX^e siècle, transformant un instrument de salon en un instrument de concert, toujours plus puissant, utilisé par des interprètes jouant une musique de plus en plus virtuose. Sa mécanique est à double échappement. Elle correspond à celle que Pierre Érard (1794-1855) mit au point en 1838, en modifiant la mécanique de 1822 inventée par son oncle Sébastien (1752-1831). Cette mécanique privilégie une grande puissance de frappe des marteaux sur les cordes tout en permettant une répétition rapide des notes jouées.

Il porte sur sa table d'harmonie un autographe de Franz Liszt : « Concerts à Lyon Juillet 1844 F. Liszt ». Entre 1838 et 1848, Franz Liszt (1811-1886) donna des concerts dans l'Europe entière. Il ne manqua aucune occasion pour promouvoir les pianos de son ami Pierre Érard et écrivit : « Depuis de nombreuses années, j'ai constamment dit et répété en nombre de circonstances et de lieux que les pianos d'Érard étaient les premiers, les plus complets et les plus parfaits du monde ; qu'ils offraient aux pianistes les résonances les plus abondantes et les plus variées et venaient très efficacement en aide à leurs succès. Cette opinion, qui a toute l'évidence d'un fait, s'est généralisée en Europe, et je me flatte d'y avoir notablement contribué [...] de par la double autorité de mon talent et d'un caractère dont l'honneur et le désintéressement sont restés hors d'atteinte.¹»

1. Julien Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français*, Paris, 1924-1926, p. 365.

Jean-Claude Battault, Michel Robin

étendue : CC – g4 (do - sol), 80 notes • mécanique à double échappement • étouffoirs par dessous les cordes • table d'harmonie vernie en résineux (épicéa ?) • deux chevalets • fausse table en palissandre • 2 pédales : una corda, forte • cordes parallèles, cadre « serrurier » • a1 (la) = 430 Hz

Restauré en 1998 par Fritz Janmaat.

Pianino, Paris, c. 1855
Ignace Pleyel & Cie, n° 21975
 Collection particulière

Au milieu du XIX^e siècle, les pianos droits supplantent les pianos carrés. Ils sont en effet moins encombrants, faciles d'entretien et offrent une sonorité qui surpassent rapidement celles d'instruments ayant atteint leurs limites techniques et musicales. La grande majorité des facteurs européens vont en proposer à leur clientèle.

« En 1830 M. Pleyel a importé d'Angleterre de petits pianos droits de M. Vornum [Robert Wornum junior (1780-1852), facteur londonien, ndla], qu'il a améliorés et auxquels il a donné le nom de pianino, à cause de leur petite dimension. [...] La basse est à une corde, et le reste du clavier à deux, toutes placées verticalement. Le clavier a la faculté de se mouvoir de gauche à droite au moyen d'une pédale, afin que les marteaux ne frappent plus qu'une corde, ce qui produit un effet analogue à celui de la pédale céleste. Ces petits pianos se distinguent par une qualité de son pure, moelleuse et chantante ; leur clavier parle avec facilité, répète bien, et leur son a un volume considérable par rapport à leur dimension et au nombre des cordes ; aussi ont-ils beaucoup de succès dans le monde. » (Claude Montal, *L'art d'accorder soi-même son piano*, Paris, 1836). En 1855, les pianino de Pleyel sont restés très proches de la description faite par Claude Montal. Ils ont cependant maintenant trois cordes au lieu de deux dans l'aigu.

Le dos des pianino est toujours pourvu d'un cadre en bois recouvert de tissus qui sert à masquer la charpente de la caisse, mais laisse passer le son. Ainsi était-il possible de disposer l'instrument dans la pièce ou perpendiculairement à la paroi comme on peut le voir dans de nombreuses illustrations de l'époque et non adossé au mur comme on le fait toujours aujourd'hui.

étendue : AAA – a4 (la – la), 85 notes • mécanique droite à simple échappement et à lanière • marteaux recouverts de leurs garnitures originales en feutre • étouffoirs en feutre (système à baïonnette) • 2 pédales : una corda, forte a1 (la) = 430 Hz

Restauré en 2002 dans les ateliers de Christopher Clarke.

BIBLIOGRAPHIE

I – Ouvrages généraux

La musique en France à l'époque romantique, collectif, Paris, Flammarion, 1991.
Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle, Paris, Fayard, 2003.
Eigeldinger, Jean-Jacques, *Frédéric Chopin*, Paris, Fayard/Mirare, 2003.
Rosen, Charles, *La génération romantique, Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Paris, Flammarion, 2002.

II – Documents

Heller, Stephen, *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, Jean-Jacques Eigeldinger (éd.), Paris, Flammarion, 1981.
Von Lenz, Wilhem, *Les Grands virtuoses du piano, Liszt – Chopin – Tansig – Henselt*, traduction de l'allemand et édition commentée de Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1995.

III – Facture instrumentale

Haine, Malou, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle : des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

IV – Texte musical

Chopin, Frédéric, *Œuvres pour piano*, fac-similé de l'exemplaire de Jane W. Stirling avec annotations et corrections de l'auteur, Jean-Michel Nectoux, Jean-Jacques Eigeldinger (éd.), Paris, B.N.F., 1982.
Chopin, Frédéric, *Préludes op. 28 et op. 45*, Jean-Jacques Eigeldinger (éd.), in *The Complete Chopin. A New Critical Edition*, Londres, Peters, en cours.

V – Édition, catalogue

Grabowski, Christophe, « Les éditions originales françaises des œuvres de Frédéric Chopin », *Revue de musicologie*, Paris, 1996, t. 82 n° 2, p. 213-243.
Grabowski, Christophe, Rink, John, *An Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, parution en 2005.

VI – Interprétation : style, technique

Chopin, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano*, éd. critique, Paris, Flammarion, 1993.
Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988 – 3^e éd. revue et augmentée.
Koczalski, Raoul, *Frédéric Chopin, Conseils d'interprétation*, Paris, Buchet Chastel, 1998.
Rink, John (éd.), *The Practice of Performance : Studies in Musical Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
Rink, John (éd.), *Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

VII – Divers

Eigeldinger, Jean-Jacques (éd.), *Frédéric Chopin Interprétations*, Genève, Droz, 2005.
Eigeldinger, Jean-Jacques, *L'univers musical de Chopin*, Paris, Fayard, 2005, 2^e édition.
Haine, Malou, *Franz Servais et Franz Liszt : une amitié filiale*, Sprimont, Mardaga, 1996.
Kallberg, Jeffrey, *Chopin at the Boundary: Sex, History, and Musical Genre*, in the series *Convergences*, Edward W. Said (éd.), Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1996.
Kallberg, Jeffrey, *The Chopin Nocturnes* (à paraître).
Rink, John, *Chopin : The Piano Concertos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
Samson, Jim (éd.), *Chopin Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
Samson, Jim, Rink, John, *Chopin Studies 2*, Cambridge, Cambridge University Press, dans *BBC Music Magazine, Classical Piano...*

**6 CONCERTS DU 26 AU 29 MAI
CHOPIN FACE À L'EXIL
SUR INSTRUMENTS ANCIENS**

JEUDI 26, 20H

Polonaise et concerto • La Chambre Philharmonique Emmanuel Krivine, direction Emanuel Ax,
piano Graf 1826

VENDREDI 27, 20H

Varsovie 1830 • Pierre Goy, fac-similé du piano Graf 1826

SAMEDI 28, 17H

De Vienne à Paris 1830-1833 • Jean-Claude Penner, fac-similé du piano Graf 1826 et pianos Pleyel
1830 et 1832

SAMEDI 28, 20H

Les salons Pleyel • Patrick Cohen, pianos Pleyel 1842, 1844 et 1855

DIMANCHE 29, 15H

La tournée britannique • Alain Planès, piano Broadwood 1848

DIMANCHE 29, 18H

Érard et Pleyel • Quatuor Turner Alex Bouchaux, contrebasse
Ronald Brautigam, piano Pleyel 1830 et piano Érard 1843

DU VENDREDI 27 AU DIMANCHE 29

Citésopie : Le Folklore dans la musique de Chopin (parcours pédagogique : conférences, ateliers, visite
du Musée, concerts)

