



ROYAUMONT
abbaye & fondation



L'éloquence romantique au piano : Vienne et Paris autour de Beethoven et Chopin

Colloque international

Du vendredi 7 au mardi 11 octobre 2016

Comité scientifique : Jeanne Roudet (IReMUS/Université Paris-Sorbonne), Keith Chapin (Cardiff University), Tom Beghin McGill (University Montréal/Orpheus Instituut), Thomas Vernet (Fondation Royaumont, Bibliothèque musicale François-Lang)

En partenariat avec IReMUS (Institut de recherche en Musicologie), Philharmonie et Musée de la musique de Paris, Orpheus Instituut.

En coproduction avec la Médiathèque Musicale Mahler, fondée par Henry-Louis de La Grange et Maurice Fleuret.

Communications scientifiques

Vendredi 7 octobre | 14h15–18h

Introduction - F. Maréchal, S. Brély, J. Roudet

Rhetoric of Ritual and Reflection : the Piano Music of Beethoven and Chopin - J. Parakilas

Historic recordings vs Urtexts - M. Bilson

Samedi 8 octobre | 9h-13h – Esthétique et performance XVIII^e-XIX^e siècles

Styles of Sublimity and Romantic Eloquence - K. Chapin

Les bases de l'éloquence romantique : Clementi, Dussek, Field et l'apparition du rhapsode en Grande Bretagne - A. Gerhard

Aesthetic Ideologies of Performances 1750-1850 as reflected in contemporary violin and piano - M. Hunter

La question sans réponse : une analyse rhétorique de la première Ballade de Chopin op. 23 - J. P. Bartoli

Feeling, Seeing, and Hearing His Broadwood : A Multi-Sensory Approach to Beethoven's Late Piano Music - T. Beghin

Dimanche 9 octobre | 9h-13h – Esthétique et performance XIX^e siècle : éloquence et virtuoses

Dire un morceau de musique : the Language behind Chopin's Music - M. Pecak

Interpreting an Interpreter ; Following in Clara Schumann's « Fingersteps » - G. Loftus

Lundi 10 octobre | 9h30-18h – à la Philharmonie de Paris

Beethoven à la recherche du sensible – L'Érard de Beethoven

Interpréter Beethoven sur instruments historiques : le point de vue d'un musicien - E. Torbianelli

La diffusion du piano Érard en forme de clavecin, premier piano de concert français - T. Maniguet

Le fac-similé du piano à queue Erard de 1802 du Musée de la musique - C. Clarke et S. Vaiedelich

Beethoven's Érard : What Does it Tell Us ? - T. Beghin, T. Skowronek, E. Smith

Moment musical : Beethoven, Steibelt, Montgeroult - T. Beghin & E. Nimeroski

Les qualités chantantes du piano : une approche scientifique - P.-A. Taillard

L'orgue expressif d'Érard, un instrument à tout jamais disparu ? T. Maniguet

Une recherche utopique de l'expressivité : les instruments à claviers à cordes frottées - J.-C. Battault

L'orgue expressif « pierre philosophale en musique » - E. Pélaprat

Le piano-orgue d'Alexandre, dit Piano-Liszt - J. Verdin

Moment musical : Boelly - J. Verdin

Conclusion

Mardi 11 octobre | 9h–13h – Esthétique et performance XIX^e siècle – Vocalité et virtuoses

Chopin's Chaise Longue: From Elegance to Eloquence – J. Kallberg

Bel canto at the piano: Playing Chopin with accent – N. Baragwanath

« J'indique (...) à l'auditeur le soin de parachever le tableau » : *le jeu de Chopin, paradigme d'une esthétique pianistique controversée* – J. Roudet

Memory and Nostalgia in Chopin's Mazurkas – H. Goldberg

Synthèse – J. Parakilas & M. Bilson

Ateliers d'interprétation sur les thématiques du colloque**Vendredi 7 octobre | 17h**

La sonate pour clavier avec accompagnement de violon

Samedi 8 octobre | 15h30

La vocalité au piano

Dimanche 9 octobre | 11h30

Beethoven et ses contemporains

Mardi 11 octobre | 15h

Chopin

Préludes à l'après-midi**Samedi 8 octobre | 14h**

L'éloquence romantique au piano

Dimanche 9 octobre | 14h

Chopin, la vocalité au piano

Concerts à Royaumont**Samedi 8 octobre | 17h30**

De l'art concertant au piano solo : Beethoven & Schubert - A. Beyer, M. Bilson, T. Beghin

Samedi 8 octobre | 20h45

Nuit Beethoven – A. Lubimov, E. Miller

Dimanche 9 octobre | 15h

Chopin, Loewe – U. Messthaler, L. Van Hellemont

Dimanche 9 octobre | 17h30

Chopin, plasticité et avant-garde – E. Torbianelli

L'éloquence romantique au piano : Vienne et Paris autour de Beethoven et Chopin

Voici six ans que la Fondation Royaumont soutient la pratique du piano sur instruments historiques au travers d'ateliers de formation professionnelle, de concerts, de séminaires de recherche à la Bibliothèque musicale François-Lang et depuis peu à la Médiathèque Musicale Mahler. Le rayonnement international de ces rencontres aboutit naturellement au désir de réunir à Royaumont une communauté exceptionnelle de musicologues et de pianistes attachés à des institutions prestigieuses américaines et européennes pour poser les bases d'une relecture du mouvement romantique incarné par Beethoven et Chopin.

Si la musique baroque a pu trouver ses pionniers voici 40 ans, la musique romantique et en particulier le répertoire central du piano est encore à redécouvrir. Nous avons invité deux figures d'avant-garde de ces relectures du répertoire romantique : le pianiste américain Malcolm Bilson et le pianiste russe Alexei Lubimov entouré des nouvelles générations incarnées par Edoardo Torbianelli, (Schola Cantorum Bâle, Hochschule der Künste Bern), pianiste en résidence à la Fondation Royaumont, associé à la musicologue Jeanne Roudet (Université Paris-Sorbonne), et par Tom Beghin (McGill University / Orpheus Instituut de Gand) ainsi que leurs jeunes disciples Ludovic Van Hellemont, Elizaveta Miller...

Ce week-end est pensé afin de permettre à un public mélomane d'accéder aux communications scientifiques du colloque, à des temps de médiation musicologique au travers des Préludes à l'après-midi.

Nous avons souhaité donner une place privilégiée aux jeunes lauréats issus des formations professionnelles qui illustreront au travers de quatre Ateliers d'interprétation les questionnements que soulèvent l'approche des œuvres romantiques sur pianos historiques : la spécificité des pianos de facture viennoise ou anglaise, comment interpréter les « signes » de la partition, l'imaginaire porté par ces nouvelles formes (fantaisie, ballade, romances, nocturnes), l'idéal esthétique du *bel canto* qui habite le piano de Chopin, Schumann...

Rappelons-nous qu'en 1800, l'esthétique sonore et musicale de l'instrument à cordes frappées était en pleine expérimentation... Les sonates avec accompagnement de violon furent une source d'exploration des timbres et des formes pour Beethoven, Schubert et tant d'autres tandis que la vocalité du *bel canto* incarnait une plasticité sonore et une démarche compositionnelle recherchées par Chopin...

Les quatre concerts chercheront à nous faire partager cet esprit « d'avant-garde »...

- Sylvie Brély, directrice artistique du programme claviers
- Thomas Vernet, responsable de la Bibliothèque musicale François-Lang

L'éloquence Romantique : Beethoven et Chopin

« *L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie* », écrivait Diderot dans l'Encyclopédie. Avec d'autres, il s'opposait aux forces qui avaient jusque-là refoulé la première personne et contribuait à la construction de notre modernité. Cette acception du génie, qui est toujours la nôtre, guide encore la plume de Liszt pour saluer le ton unique des Préludes de Chopin : « *Tout y semble de premier jet, d'élan, de soudaine venue. Ils ont la libre et grande allure qui caractérise les œuvres du génie* » (Gazette musicale, 1841).

L'énergie caractéristique de l'inspiration géniale fait voler en éclat les règles désormais trop étroites de la rhétorique classique et une nouvelle éloquence proprement romantique s'expérimente dans la présence manifestée du créateur : le tableau du peintre laisse voir des traces de l'esquisse, le roman révèle la présence de l'écrivain dans les intristes de l'intrigue, la sonate du musicien capture la hardiesse de son improvisation au piano. Et l'œuvre d'art invite le spectateur, le lecteur ou l'auditeur à partager une expérience esthétique singulière,

indicible, mais qu'on s'attache paradoxalement à traduire en mots : la fantaisie hoffmanienne tente de saisir la pensée de Beethoven tandis que les commentateurs de Chopin transcrivent en récits épiques ou en souvenirs intimes les accents singuliers du chanteur exilé de la Pologne martyrisée.

Beethoven et Chopin sont de ces grands improvisateurs chez qui « l'âme vient au bout des lèvres et au bout des doigts » comme l'affirme la Consuelo de George Sand, héroïne inspirée par la cantatrice Pauline Viardot. L'esthétique du génie met l'homme au centre de l'œuvre en puisant à la source féconde des mythes anciens – Orphée, Homère, Ossian inspirent autant les créateurs que les discours sur les arts – et elle porte, en conséquence, un regard inédit sur ce que nous nommons aujourd'hui l'interprétation.

Pour Germaine de Staël (*De l'Allemagne*, 1813), le théâtre « révèle l'homme à l'homme » et les grands acteurs enseignent aux musiciens le langage du corps. Dans le « sublime » de son jeu qui subjugue son auditoire, Talma se fait le co-créateur des rôles qu'il interprète. Tout se tient dans l'homme et chaque mouvement de l'âme se fait ressentir dans l'économie entière », écrit Manuel Garcia (*Traité de l'Art du chant*, 1840-47), l'un des plus influents professeurs de chant de la période. Ainsi pour le pianiste, l'instrument est le vecteur de cette circulation des impressions de l'âme et du corps et l'étude des œuvres ne peut faire abstraction du rapport que le musicien entretient avec son/ses piano(s). À ce titre, les dernières œuvres de Beethoven présentent un terrain d'exploration tout à fait unique et inédit de la relation du compositeur sourd à la matérialité du son tandis que la quête de la voix singulière de Chopin réclame une étude approfondie de la facture des pianos romantiques français.

Enfin, l'art du chanteur nourrit l'éloquence des pianistes et l'étude de ce modèle définit l'axe d'une recherche protéiforme. L'analogie de la musique et du langage verbal permet d'interroger le lyrisme singulier de Chopin à l'aune du génie spécifique de la langue polonaise. L'écriture de l'opéra fournit des outils pertinents pour l'analyse stylistique de ses œuvres pianistiques. La reconstruction patiente de techniques vocales aujourd'hui oubliées permet d'identifier leur imitation au piano et les moyens graphiques utilisés par les pianistes pour suggérer les images sonores correspondantes.

En marge de la scène, la sociabilité des salons cultive la rencontre des arts et des artistes et remet à l'honneur l'habileté des chanteurs à s'accompagner eux-mêmes, tels de nouveaux rhapsodes. Dès 1831, Carl Loewe se produit à Berlin en interprétant seul ses *Lieder* et ses *Ballades*, avant de voyager à travers l'Allemagne jusqu'à Vienne et Paris. Aujourd'hui réinvestie, cette praxis ouvre un champ fertile d'expérimentations et renouvelle notre écoute de ce répertoire dont l'esthétique sonore reste attachée à l'école du beau chant.

Hérité de la grande école des castrats italiens, ce *bel canto* rassemble sous la même bannière Dussek, Field, Chopin, Mendelssohn ou Clara Wieck et dessine des généalogies de pianistes-chanteurs dont témoignent les enregistrements, aujourd'hui « historiques », réalisés au début du XX^e siècle. Ceux de Raoul Koczalski ou des élèves de Madame Schumann au Conservatoire de Francfort perpétuent les lignages directs. Cette école vocale dessine aussi des oppositions quand d'autres chanteurs, Gilbert Duprez en est la figure emblématique, et d'autres pianistes-compositeurs s'en démarquent, en quête de formes d'éloquence différentes. Le chantier est vaste et les chemins, défrichés par les musicologues et les musiciens, semés de promesses.

Les témoignages de ce temps, aussi divers que foisonnants, permettent d'identifier et d'étudier une pratique multiforme de la communication en régime d'art pour proposer *in fine* des réalisations sonores capables de toucher les auditeurs du XXI^e siècle.

Car la musicologie n'est qu'un détour au service d'un enjeu crucial pour les interprètes d'aujourd'hui : redécouvrir les outils de l'éloquence musicale et explorer ses effets pour réactiver la puissance émotive – tarie par l'usage du temps et la surconsommation culturelle – du répertoire inouï de l'âge d'or du piano.

14h15 | **Ouverture & Introduction**

Francis Maréchal Directeur général de la Fondation Royaumont

Sylvie Brély Directrice artistique du programme Claviers, Fondation Royaumont

Jeanne Roudet Université Paris-Sorbonne

14h30 | **Keynote speaker: Rhetoric of Ritual and Reflection: the Piano Music of Beethoven and Chopin**

James Parakilas (Bates College)

In the piano music of Haydn, Mozart, and their late-eighteenth-century contemporaries, the public eloquence of opera, indebted to the model of classical oratory, is rendered intimate on a primarily domestic solo instrument. In the age of Beethoven and Chopin, whose careers together cover the first half of the nineteenth century, pianos—the largest of them anyway—grew increasingly capable of addressing large audiences. Political life still demanded public eloquence, in fact on a grander scale than ever before, to appeal to whole populations on national issues, but the arts of the era also responded to a Romantic yearning to leave political strife behind and focus on the inner life. Even the act of withdrawal from public life, in order to express itself, needs its rhetoric, and in the piano music of the era, the intimate expression of the inner life and the eloquent expression of political passions, delivered in public concerts and private settings, both drew their rhetoric from opera. For the expression of political passions, opera no longer supplied models of elaborate argumentation and schooled delivery so much as of mass effects and ritual power. Following these models, political heroism found expression in the funeral marches of Beethoven and Chopin and the maestoso introductions of Beethoven sonatas and concertos, nationalism in the polonaises of Chopin. For the expression of private reflection, different operatic models were tapped. Moments in recitative style signaled a protagonist's asides within the wordless dramas of both composers' piano music, and hymn style, which appeared in operatic scenes of private as well as of group prayer, provided a favorite signal of private withdrawal and reflection in Beethoven slow movements as well as in quiet episodes within Chopin works of virtuosic (public) display.

15h30 | **Pause**

15h45 | **Keynote speaker: Historic Recordings vs. Urtexts**

Malcolm Bilson (Cornell University)

There is little doubt that recorded performance during the first half of the 20th century shows far more flexibility and imagination than one hears from most performances today. But are these interpretations really closer to Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, in more than just time? Can a better reading of Urtext editions today actually lead us to more expressive, flexible performance?

16h45 | **Discussion avec la salle**

17h | **Atelier d'interprétation : La sonate pour clavier avec accompagnement de violon**

avec **Amandine Beyer**, **Edoardo Torbianelli**, **Jeanne Roudet** et **Clotilde Verwaerde** et les lauréats des formations Royaumont : **Ajay Ranganathan & Laura Fernandez Granero**, **Naaman Sluchin & Eloy Orzaiz**

Dussek, Steibelt, Rust, Mozart...

Cet atelier d'interprétation explorera le très riche répertoire de la sonate pour clavier avec accompagnement de violon issu d'une pratique qui consiste à colorer une pièce de clavecin ou de pianoforte par l'ajout d'un instrument mélodique jouant une partie improvisée ou écrite, accessoire ou obligée.

Esthétique et performance XVIII^e-XIX^e siècles

Présidence : **Malcolm Bilson** (Cornell University)

9h | **Accueil**

9h30 | **Styles of Sublimity and Romantic Eloquence**

Keith Chapin (Cardiff University)

The sublime was a fixture in early nineteenth-century critical vocabulary. While the word indicated transport of the most extreme sort, there was considerable disagreement about what elicited such transport and what were the alternatives. Two neat oppositions indicate the potential divergence of approach. For Victor Hugo, the sublime stood against the grotesque. For Friedrich Schiller, sublimity and beauty faced off. Hugo's and Schiller's constellations of categories are tokens of the very different styles of sublimity that prevailed in France and German-speaking lands in the arts, and music not least among them.

These varying styles of sublimity are rooted in different answers to a long-standing question. Ancient rhetoric bequeathed the sublime style to posterity. Drawing upon figures and tropes, an orator would aim at grandeur of speech rather than urbanity or humility. Yet from early on, the sublime style also had critics. Simplicity and concision might produce as great an effect as did exuberance and profusion. By the eighteenth century, the sublime style had fractured into styles of sublimity, often but not exclusively along national lines. Sublime simplicity was a watchword in neo-classical France; sublime shock and terror found particular favour in Britain. German-speaking states liberally cross-fertilised. While the Romantic ideal of individuality put pressure on national styles, they did not entirely vanish. Despite breaks from neo-classical tradition, France showed a certain allegiance to simplicity. Germany, for its part, continued to develop along cosmopolitan lines, despite nationalistic packaging.

Literary aesthetics had musical parallels. For example, musicians could imitate the effects of the grand sublime style through full textures, purple harmonies, complex voice leading, or ornate figuration. Restraint in any of these areas aided simplicity. Sudden changes in texture or dynamics could surprise, shock and awe. Finally, the grand style and surprise effects, when artfully woven together through control of form, could produce the effect of simplicity.

Chopin and Beethoven could draw variously upon these musical resources, both as composers and as performers. Yet each tended towards a style of sublime eloquence that bears comparison with the styles of sublimity sketched by the likes of Hugo in France and Schiller in Germany.

10h | **Les bases de l'éloquence romantique : Clementi, Dussek, Field et l'apparition du rhapsode en Grande-Bretagne**

Anselm Gerhard (Universität Bern)

C'est à peine à partir des dernières décennies du vingtième siècle que l'importance de la « London Pianoforte School » dans l'évolution européenne de la musique pour piano aura été reconnue à juste titre. Le modèle néo-classique de la sonate imposé en son temps par Muzio Clementi se basait sur une nouvelle esthétique de l'œuvre d'art auto-référentielle, en favorisant dispositions formelles limpides et « travail » motivo-thématique. C'est la génération suivante, en particulier dans les sonates de Dussek d'une part, les nocturnes de John Field, élève le plus important de Clementi, de l'autre, que se propagera une nouvelle sensibilité pour la sonorité de l'instrument, permettant ainsi l'exploration d'espaces temporels basés eux-mêmes sur une rhétorique « narrative » : en plein essor de la mode ossianique, des équivalents sonores du barde et du rhapsode apparaissent alors dans la musique instrumentale.

10h30 | **Aesthetic Ideologies of Performance 1750-1850 as reflected in contemporary violin and piano**

Mary Hunter (Bowdoin College)

In 1752, Quantz noted that in order successfully to communicate a musical work the performer should strive to find the *Affekt* of each piece and communicate it. In 1810 E.T.A Hoffmann described this process with respect to Beethoven's music as, "scorning the exploitation of [the performer's] personality... calling forth into active life... the noble and enchanting images and visions which the Master with magic power has shut up in his work." The contrast between Quantz and Hoffmann describes a movement from rhetoric to poetry, from the performer as orator to the performer as acolyte.

Obviously Hoffmann was not writing a performance method book, but it is interesting to try and trace the aesthetic ideologies represented in major violin and piano methods at this time in relation to the distance between Quantz and Hoffmann. Violin and piano methods between 1750 and 1850 that include a section or chapter on performance in general stake out a variety of aesthetic ideologies of performance. The intentions of the composer are invoked in some treatises but not in others; in some those intentions are evidenced on the page, in others they include more nebulous elements. No method books go as far as Hoffmann in describing poetic inspiration, but some attribute almost magical psychological properties to an expressive performance while others describe relatively easily applicable nuances of dynamics and timbre that will produce expressiveness. Some method books resemble Hoffmann in the insistence that the performer draw no attention to himself, while others suggest the importance of developing a unique voice.

This paper thus maps the principal issues at stake for performers in the transition from the eighteenth to the nineteenth centuries, as reflected in the pedagogical literature. I conclude by asking to what extent understanding such ideologies can or should influence the modern practice of historically-informed performance.

11h | **Pause**

11h30 | **La question sans réponse : une analyse rhétorique de la première Ballade de Chopin op. 23**

Jean-Pierre Bartoli (Université Paris-Sorbonne)

Tout semble avoir été dit sur les *Ballades* de Chopin. Elles ont fait l'objet de nombreuses analyses et beaucoup d'entre elles sont magistrales. Il existe même des synthèses sur les études réalisées sur elles tout au long des près de 170 années qui nous séparent de leur composition... Il semble donc ne plus être nécessaire d'en produire de nouvelles. La question de leur éloquence apparaît toutefois comme un champ d'investigation incomplètement exploré, notamment si on les met en relation avec celle de leur interprétation. Ainsi la première *Ballade op. 23* impose un discours singulier à partir de propriétés rhétoriques qui forgent son éloquence si caractéristique. L'ouverture de l'œuvre lance en effet une figure dont l'expression énigmatique détermine la conduite du développement musical. C'est à cette stratégie narrative que j'essaierai de donner un sens à partir de catégories issues de la sémiotique générale en espérant que son potentiel évocateur puisse donner l'envie de la rejouer une fois de plus...

12h | **Feeling, Seeing, and Hearing His Broadwood** **A Multi-Sensory Approach to Beethoven's Late Piano Music**

Tom Beghin (McGill University)

What is there to learn from Beethoven's Broadwood? On the one hand, Newman (1988) and Bilson et al. (1997) created a staunch consensus among historians and performers that Beethoven's pianism remained essentially Viennese throughout his career; on the other, Skowronek (2013) has reminded us that after 1818 this Broadwood virtually superseded any other piano in the composer's life. As the first of its kind, Chris Maene completed a replica of the instrument in 2013, offering unprecedented opportunity for renewed discussion. What exactly stirred and retained Beethoven's interest? Does the English instrument prompt the modern fortepianist to re-assess Beethoven's late piano music? Should we be interested also in the effects of the "hearing machine" that André Stein is known to have built to go on top of the instrument?

Opus 106 encapsulates a striking reality of Beethoven at his new keyboard: movements one to three are written for a six-octave Viennese piano, while the fourth movement drops to the six-octave English range (Beghin, 2015). All of Beethoven's subsequent scores conform to Beethoven's Broadwood, with two exceptions: an E-flat in the first movement of *Opus 111* and three C-sharps in the last variation of *Opus 109*. For the former, Beethoven provides an "ossia," an unnecessary detail for a German market; and in all of *Opus 109*, there is no single use of c4, which allows for the intriguing solution of re-tuning the pitch of the highest key, raising it by a half step.

This scordatura experience of striking a C-natural that actually sounds like C-sharp reveals a complex interaction of man and machine. I will draw attention to similar instances in Beethoven's late piano music where "feeling" or "seeing" compensate for loss of "hearing"—sensations which together inform a complex but and "real" multi-sensory narrative of a repertoire that has all too idealistically been described as "transcendental" or even "a-instrumental." Last but not least, I will illustrate our newly built interpretation of Stein's hearing machine.

12h30 | **Discussion**

14h | **Prélude à l'après-midi : L'éloquence romantique : Beethoven et Chopin**

Présentation publique des enjeux du colloque – introduction aux concerts

Jeanne Roudet, Keith Chapin, Tom Beghin, Sylvie Brély, Thomas Vernet

15h | **Atelier d'interprétation : La vocalité au piano, définition du *bel canto* et sa traduction pianistique**

avec **Edoardo Torbianelli, Ulrich Messthaler, Jeanne Roudet**

et les lauréats des formations Royaumeumont : **Clara Brunet & Cécilia Roumi** chant

Laura Fernandez Granero & Tatiana Toulankina piano

Bellini, Schumann, Chopin

Cet atelier d'interprétation redéfinira ce qu'est le *bel canto* et illustrera comment le piano s'emploie à créer « l'illusion » de la plasticité vocale et notamment à imiter les techniques du *bel canto*, paradigme de l'imaginaire romantique de Chopin et ses contemporains...

17h30 | **Concert : Beethoven, de l'art concertant au piano solo**

Amandine Beyer violon

Tom Beghin piano (Piano John Broadwood & Sons (London, 1817, serial number 7362); replica by Chris Maene (Ruisseledé, 2013)

Malcolm Bilson piano (Piano Conrad Graf 1830 original, collection Edwin Beunk)

Ludwig van Beethoven – Franz Schubert

20h45 | **Concert : Nuit Beethoven**

Elizaveta Miller piano (Piano Walter copie Mac Nulty, Université Paris-Sorbonne)

Ludwig van Beethoven – Jan Ladislav Dussek – Abbé Joseph Gelinek

Alexei Lubimov piano (Piano Conrad Graf 1830 original, collection Edwin Beunk)

Ludwig van Beethoven

Esthétique et performance XIX^e siècle, éloquence et virtuoses

Présidence : **Tom Beghin** (McGill University)

9h | “Dire un morceau de musique”: The Language behind Chopin’s Music Michael Pecak (Mc Gill University / Orpheus Instituut)

“Chopin, the poet of the piano” is an expression that originates in the composer’s lifetime as a romantic sobriquet and that persists to this day as a truism. Yet, what does it mean to refer to a composer of mostly solo piano music—someone who expressed himself not through words but through instrumental sounds—as a poet? Furthermore, how does the verbal influence the musical and how can a modern-day pianist synthesize the two into a musical-poetic utterance via a linguistically mute instrument? My paper explores the dynamics between poetry and music, text and melody, vocal and instrumental works, through the mediating force of language, specifically Polish. In addition to oft-cited operatic traditions, Chopin’s style of lyricism, I argue, is rooted in idiomatic linguistic concepts traceable to his studies in Warsaw with Józef Elsner. The core of my study consists of a close reading of two theoretical-pedagogical treatises by Elsner: *O metryczności i rytmiczności języka polskiego* (*On the Meter and Rhythm of the Polish Language*, 1818) and *Rozprawa o melodyi i śpiewie* (*Treatise on Melody and Song*, 1830). Elsner herein discusses the prosodic qualities of the Polish language, inflection and accentuation, and proper musical settings of Polish verse with the goal of “[aiding] composers in creating melodies for texted and instrumental works that do not disfigure the mother-tongue.” After examining Chopin’s art songs, Op. 74, in light of Elsner’s precepts, I extract analogies for the conceptualization and performance of his solo piano music. I argue that an understanding of Polish prosody and scansion can better define the lyrical qualities usually associated with Chopin’s music and uniquely inform our decisions in phrasing, pacing, and inflecting his melodies—in other words, how we might play more “poetically” or, indeed, “say” a piece of music.

9h45 | Interpreting an Interpreter: Following in Clara Schumann’s “Fingersteps” Gili Loftus (McGill University)

In performance, Clara Schumann would have aspired first and foremost to establish authenticity in a piece of music, in the sense of attaining and presenting to an audience a ‘genuine’ understanding of the musical meaning, while being attuned to the individual characteristics of the instruments she was playing on. With a performing career that developed alongside, and was innately bound, to the rapid innovations and modifications applied to piano construction throughout the nineteenth-century, Schumann had to contend with a shift in sound aesthetic that swept over the piano building industry in Europe, gradually transitioned from playing on Viennese action pianos in the 1830s, to playing on English or French ones as the century progressed, and finally, to the Steinweg grands she owned and played on during the final decades of her life.

At the invitation of the publishing firm Breitkopf und Härtel, Clara completed an authoritative instructive edition of all of Robert Schumann’s solo piano works. Published in 1887 and containing meticulous (and sometimes very different) fingerings and pedal markings for pieces Clara would have performed very early on in her career (and hence, on very different pianos), this edition provides a telling example of the transition made from one sound aesthetic to another, and offers a glimpse of the ways in which Clara Schumann incorporated these changes into her own artistic practices. By comparing earlier editions published throughout the first half of the century with Clara’s 1887 edition, I will address the ways in which Clara Schumann managed to match her interpretative decisions and ideas with the mechanical reactions of her ever-changing pianos, and what significance these aesthetic shifts might have within the wider realm of piano performance during the latter half of the century.

10h30 | **Pause**

10h45 | **Chopin, Liszt and Alkan: Eloquence, Ornamentation and Adaptation**
Kenneth Hamilton (Cardiff University)

For Felix Mendelssohn, Parisian pianism of the 1830s was sadly characterised by “an addiction to despair and search for passion”, accompanied by a corresponding “neglect of correct timekeeping and the truly musical”. His opinion a few years earlier had been even harsher: a performance of a Mozart Concerto by Camille Pleyel was “ornamented with coquettish affectations at best suitable for Rossini... Mozart revu et corrigé par Camille Pleyel”, while a Liszt improvisation had been “completely wretched...nothing but scales”. Yet according to Ernest Legouvé, Chopin claimed that Pleyel was “the only man today who knows how to play Mozart”. We cannot of course know exactly what embellishments so upset Mendelssohn in Pleyel’s performance, but we can get somewhat closer to the practical details of the art of ornamentation and expansion practised by 19th century pianists by studying some often ignored performing variants by Liszt of his own music and that of Henri Herz, and some intriguingly adapted editions of Chopin and Liszt by Adolph Henselt. This presentation will conclude with an attempt to apply information gathered from these and other sources to suggest a possible ornamentation and elaboration of Alkan’s solo arrangement of the slow movement of Mozart’s Piano Concerto in D minor.

11h30 | **Atelier d’interprétation : Beethoven et ses contemporains**
 avec **Malcolm Bilson** et **Alexei Lubimov** et les lauréats des formations Royaumont :
Juliette Journaux, Luca Montebugnoli, Lucas van der Vegt

Cet atelier d’interprétation reliera démarche compositionnelle et évolution des factures instrumentales à Vienne au travers d’une master classe

Sonate appassionata – Lucas van der Vegt

Sonate op. 90 – Luca Montebugnoli

Sonate op. 10, n°1 – Juliette Journaux

14h | **Prélude à l’après-midi : La vocalité au piano**
Keith Chapin, Jeanne Roudet

Les Ballades, les œuvres de la maturité seront présentées par Keith Chapin tandis que la vocalité et sa traduction pianistique seront évoquées par Jeanne Roudet.

15h | **Concert : Chopin, Loewe : la vocalité au piano**

1^e partie : Les ballades

Ludovic Van Hellemont piano (Piano Pleyel 1842, collection Edwin Beunk)

Frédéric Chopin

2^e partie : Les lieder

Ulrich Messthaler chanteur pianiste (Piano Erard 1837, collection Edwin Beunk)

Carl Friedrich Zelter – Ludwig van Beethoven – Friedrich Wilhelm Rust

Robert Schumann – Franz Liszt – Carl Loewe

17h30 | **Concert : Chopin, plasticité et avant-garde**

Edoardo Torbianelli piano (Piano Pleyel 1842, collection Edwin Beunk)

Frédéric Chopin

Philharmonie de Paris
Amphithéâtre de la Cité de la Musique

Beethoven à la recherche du sensible - L'Érard de Beethoven

Insatisfait de ses pianos, Beethoven, sans fin, en recherche un à sa mesure. Cette journée analyse l'influence que le piano d'Érard – utilisé par le compositeur dès 1803 – a eu sur son écriture et comment les facteurs, de Vienne à Paris, rivalisent d'ingéniosité pour accroître l'expressivité attendue.

9h30 | **Accueil**

10h | **Introduction**

Thierry Maniguet (Musée de la Musique) - **Jeanne Roudet** (Paris-Sorbonne)

10h10 | **L'Érard de Beethoven**

Modération : **Jeanne Roudet** (Paris-Sorbonne)

10h10 | **Interpréter Beethoven sur instruments historiques : le point de vue d'un musicien**

Edoardo Torbianelli (Schola Cantorum de Bâle)

Pour l'interprète de notre temps, l'œuvre pianistique de Beethoven ne soulève pas uniquement le problème du choix de l'instrument pour recréer le plus fidèlement sa sonorité originale, mais plutôt la difficulté de savoir lire dans les partitions le message profond intrinsèque qui s'en dégage. Cette musique communique des réalités subtiles de la vie intérieure humaine – bien reconnues par le compositeur lui-même – à travers une organisation structurelle et expressive qui demande à l'interprète une lecture savante et expérimentée. Cette lecture doit tenir compte certainement de tous les éléments traditionnels et novateurs du style beethovénien, et laisser également une place importante à l'expression personnelle de l'exécutant, qui peut à son tour restituer le sens authentique de ces musiques à la lumière de ses propres expériences humaines.

10h30 | **La diffusion du piano Érard en forme de clavecin, premier piano de concert français**

Thierry Maniguet (Musée de la Musique)

Pourtant largement moins diffusé que le piano carré, le piano à queue, alors qualifié de « piano en forme de clavecin », permet à la manufacture Érard de prendre pied dans la société musicale de la fin du XVIII^e siècle et d'occuper une place qu'elle ne quittera plus tout au long du XIX^e siècle. Les instruments les plus anciens encore conservés aujourd'hui permettent d'observer une grande stabilité du modèle qui, par son aspect général, s'apparente fortement à la facture anglaise de l'époque. Cependant, l'examen attentif de ces pianos montre que Sébastien Érard (1752-1831) possède, dès l'origine, une vision très originale de la facture de ce type d'instruments.

L'étude des livres d'archives qui sont parvenus jusqu'à nous montre que le piano à queue Érard connaît une large diffusion auprès du monde musical et de la haute société de l'époque. On remarque également qu'un nombre assez élevé d'instruments sont vendus en dehors des frontières naturelles de la France ; Haydn et Beethoven étant amenés à posséder un piano de ce type. Cette communication s'attachera particulièrement à l'évocation de ce phénomène, qui contribua largement à la réputation du facteur à l'étranger.

10h50 | **Le fac-similé du piano à queue Érard de 1802 du Musée de la musique**
Christopher Clarke (facteur d'instruments), **Stéphane Vaiedelich** (Musée de la Musique)
 et **Matthieu Vion** (facteur d'instruments)

Les pianofortes en forme de clavecin des frères Érard, munis de leurs pédales expressives, constituaient les véhicules incontournables et singuliers de la musique des compositeurs de l'école française classique. Par la suite, une expression pianistique régie uniquement par le toucher a balayé celle fondée sur la « registration », transformant la facture de piano française et entraînant la modification des pianos anciens. De la douzaine de pianos à queue Érard de la période 1797-1808 qui ont survécu, un seul n'a pas été modifié dans ce sens. Pour permettre l'approfondissement des recherches musicales de l'école française classique, le Musée de la musique de la Cité de la musique-Philharmonie de Paris nous a confié la construction d'un fac-similé de leur piano de 1802 dans son état d'origine. Nous avons au préalable établi un plan extrêmement détaillé en DAO, en se référant également à d'autres Érard intacts, notamment le piano à queue de 1808 à La Haye et un carré de 1802. Nous nous sommes également investis dans la recherche des matières rares et des techniques propres aux ateliers Érard. Entre 2009 et 2012, l'équipe de base - Paul Poletti, Matthieu Vion et moi-même - a passé 3 400 heures sur ce projet, dont un quart du temps a été affecté à la reproduction des parties métalliques, fonctionnelles et décoratives, témoins de la sophistication et de la maîtrise des ateliers Érard.

11h40 | **Beethoven's Erard: What Does It Tell Us?**
Tom Beghin, Tilman Skowronek et **Eleanor Smith** (Orpheus Instituut)

In 1803 Érard Frères dispatched a grand piano from Paris to Ludwig van Beethoven, « claveciniste à Vienne ». Why did Beethoven want a French piano? How did it inspire him to write such works as the *Waldstein Sonata Op. 53*? What prompted Beethoven to have changes made to the piano's original action, already twice within two years after its receipt? At the Orpheus Institute for Advanced Studies & Research in Music, a project has been underway to build the first-ever replica of Beethoven's Erard, in partnership with the piano builder Chris Maene (Ruisseledé). After a socio-cultural contextualization for these questions, we will revisit key documents from Beethoven's biography (addressing, for example, the question of which Viennese piano builder might have been responsible for making the revisions to the instrument) and elucidate the process of building a new instrument with two actions, representing its two historical states of being (i.e., as it was received from Paris vs. how it was changed in Vienna).

12h35 | **Moment musical**

Tom Beghin piano (fac-similé Érard 1802, coll. Musée de la musique)
Ellie Nimeroski violon

Ludwig van Beethoven *Sonate en Fa majeur, op. 54 n°22*
Daniel Steibelt *Caprice en Sol majeur, op. 24 n°3*
Hélène de Montgroult *Sonate en la mineur, op. 2 n°3 avec violon*

Beethoven à la recherche du sensible – l’expression au clavier de Vienne à Paris (1780-1855)

Modération : **Thomas Vernet** (Fondation Royaumont)

14h30 | **Les qualités chantantes du piano : une approche scientifique**

Pierre-André Taillard (Schola Cantorum de Bâle)

Cette conférence examine trois éléments exploités par les facteurs de piano pour conférer certaines qualités chantantes à leurs instruments. Tout comme bon nombre d’instruments de musique, la voix humaine se caractérise par une variation de timbre qui dépend de la nuance. Une note chantée *forte* est plus riche harmoniquement que la même note chantée *piano*. Avec un instrument à cordes frappées, on a recours à un artifice pour obtenir un résultat analogue : le feutre des marteaux doit avoir une raideur qui dépend non linéairement de la vitesse de frappe. Une autre caractéristique du chant est de pouvoir soutenir les notes. Pour donner cette illusion, il est nécessaire que le son du piano ne diminue pas trop rapidement. Les facteurs jouent sur deux propriétés distinctes pour favoriser cet effet : les caractéristiques mécaniques de la table d’harmonie et les couplages entre cordes au niveau du chevalet. La première propriété permet de moduler le son quelque part entre un pizzicato de violon, puissant mais bref et celui d’une guitare, beaucoup plus long mais peu sonore. La deuxième propriété permet de favoriser le phénomène de double décroissance du son, caractéristique du piano. Ces différents éléments sont illustrés par synthèse sonore par modèles physiques.

15h | **L’orgue expressif d’Érard, un instrument à tout jamais disparu ?**

Thierry Maniguet (Musée de la Musique)

Inventeur bien connu des mécaniques de piano et de harpe qui équipent encore les instruments modernes, Sébastien Érard (1752-1831) travailla également plus de 30 ans à l’élaboration d’un orgue expressif. Achevé peu de temps avant sa mort, cet instrument totalement inédit – autorisant l’expression des nuances à partir du clavier – n’eut jamais vraiment la chance d’être largement diffusé. L’instrument le plus emblématique, commandé en 1829 pour la chapelle du Roi, devait être gravement endommagé lors des événements révolutionnaires de juillet 1830 et Sébastien Érard ne put le terminer. Reconstitué dans le même lieu en 1854, il fut définitivement détruit en mai 1871, lors de l’incendie du palais des Tuileries. Outre cet instrument, il était communément admis jusqu’à présent que deux autres orgues construites sur le même modèle avaient été réalisées du vivant de Sébastien Érard, sans que leur existence n’ait pu être clairement attestée. S’appuyant sur de nouvelles recherches, cette présentation permettra de préciser le mode de fonctionnement de ce type d’orgue et de retracer l’histoire des instruments qui purent voir le jour selon ce principe.

15h20 | **Projection**

Aurélien Delage piano organisé Érard de 1791

Dmitri Stepanovitch Bortnianski *Concerto di cembalo*

15h30 | **Une recherche utopique de l’expressivité : les instruments à claviers à cordes frottées**

Jean-Claude Battault (Musée de la Musique)

Depuis l’avènement du clavecin puis du pianoforte, instruments polyphoniques mais ne permettant pas de prolonger les sons comme l’orgue et, pour le premier, n’offrant pas la possibilité de jouer du pianissimo au fortissimo, plusieurs personnes ont tenté de rendre ces instruments capables d’imiter les instruments à cordes frottées. Du XV^e au XIX^e siècle, diverses inventions suscitent l’intérêt des contemporains sans pour autant devenir d’un

usage courant. En étudiant diverses sources documentaires et matérielles, en analysant le fonctionnement de ces instruments à clavier où le son est émis par frottement des cordes à l'aide de différents systèmes, nous pouvons comprendre pourquoi, malgré les éloges qui en ont été faites, ces derniers n'ont gagné la faveur ni des compositeurs, ni des musiciens et ont été finalement abandonnés.

16h20 | **L'Orgue expressif, « pierre philosophale en musique » (Grenié et ses contemporains)**

Emmanuel Pélapat (Université de Bordeaux III)

L'expression est devenue un concept musical si important qu'elle a également conditionné la facture instrumentale : dès la fin du XVIII^e siècle, les recherches s'intensifient pour rendre l'orgue expressif et ainsi devenir le premier instrument polyphonique à sons continus susceptibles de nuances. Après de nombreux essais, les facteurs se canalisent sur l'anche libre, organe le plus adapté à cette recherche. Gabriel Joseph Grenié laisse en 1811 le premier instrument abouti dont il subsiste une vaste documentation. Encore proches de l'orgue, avec leurs tuyaux résonateurs, les instruments de Grenié et de son élève Théodore-Achille Müller intéressent les compositeurs Neukomm et Boëly tandis que, plus tardivement, Lefébure-Wely s'attache à d'autres facteurs – en tête desquels il faut placer Cavaillé-Coll (Poikilorgue, 1834) – qui travaillent sur le sommier à case et dont les instruments sont les précurseurs directs de l'harmonium (Debain, 1842).

16h40 | **Le piano-orgue d'Alexandre, dit « Piano-Liszt »**

Joris Verdin (Université de Leuven)

Dès l'invention de l'harmonium, plusieurs facteurs tentent d'adapter ce dernier à des instruments existants, notamment le piano ou l'orgue. L'une des réalisations les plus remarquables est vraisemblablement l'instrument développé par la maison Alexandre pour Liszt, sur une base de piano à queue Érard. Cependant, ni le piano, ni l'harmonium qui constituent ce « piano-orgue » ne sont des versions standardisées et l'instrument de Liszt diffère en cela des autres piano-harmoniums qui voient le jour à cette époque. Le « Piano-Liszt » est livré en août 1854 à l'Altenburg, demeure du compositeur à Weimar. Conservé après sa mort par la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne, l'instrument est peu à peu délaissé. Moins apprécié que par le passé, le Piano-Liszt s'avère surtout difficile à maintenir en état de jeu, du fait d'une construction complexe. Afin de le restaurer, il est confié en 1994 à l'atelier de Patrick Collon à Bruxelles. Après une intervention particulièrement difficile, l'instrument est inauguré à Vienne en avril 2004. Plusieurs sources des années 1850 montrent que le Piano-Liszt était vraisemblablement doté d'un pédalier aujourd'hui disparu. Des travaux de recherches récents permettent de préciser les caractéristiques de ce dernier et d'envisager sa reconstitution, afin de rendre à l'instrument de Liszt ses caractéristiques originales.

17h15 | **Moment musical**

Joris Verdin (Université de Leuven) orgue

Magali Boyer violoncelle

Alexandre-Pierre-François Boëly *Trois mélodies pour le violoncelle avec accompagnement d'orgue expressif* (auto-transcriptions de pièces pour orgue)

17h40 | **Mot final**

Sylvie Brély (Fondation Royaumont), **Thierry Maniguet** (Musée de la Musique),

Jeanne Roudet (Université Paris-Sorbonne)

Esthétique et performance XIX^e siècle – vocalité et virtuoses

Présidence : **Keith Chapin** (Cardiff University)

9h | Accueil

9h30 | **Chopin's Chaise longue: From Elegance to Eloquence**

Jeffrey Kallberg (University of Pennsylvania)

Six weeks after Chopin's death, the contents of his last apartment on the Place Vendôme were sold at auction. In the inventory prepared for the sale, the most expensive set of items was described as "une chaise longue, deux confortables & quatre chaises demi-gondoles palissandre & damas de soie jaune & deux rideaux de soie jaune avec ornements." The appraised value of 1 000 francs for this collection was nearly twice that of the next most valuable set of items. Purchased by someone named "Moore," Chopin's chaise longue and its accompanying chairs and drapes signify less about preserving relics of the composer's personal life (elsewhere in the auction the Saxon consulate Thomas Albrecht purchased three of Chopin's razors for 5 francs) than with reifying his habits of luxury. Chopin's refined taste served as a hallmark to his contemporaries: though perhaps not as omnipresent a filter as his Polish origins and his poor health, his perceived elegance served to distinguish his life and his music from that of many of his contemporaries.

Chopin's chaise longue not only serves to index his personal elegance, it also draws attention to the interior musical spaces he occupied. The chaise longue (we know from contemporary watercolors) sat prominently in the music salons of his Square d'Orléans and Place Vendôme residences. Anecdotes from the nineteenth century tell of an ailing Chopin teaching lessons from it. But more interesting is the placement of the chaise longue in these rooms, for it was arrayed in such a way that the pianist and person occupying the chaise longue could look directly at one another. This arrangement promoted conversation, both in the literal sense and, metaphorically, through music. In any conversation, both parties must speak, and the notion that music could "say" ("dire" – Chopin's word) was fundamental to the composer's aesthetic.

The trope of music as an elocutionary act plays out most interestingly in Chopin's waltzes, a genre that engages in numerous ways with notions of sociability. The *Waltz in F minor* (an autograph of which was once housed at the Abbaye de Royaumont) provides material and musical evidence of how elegance and eloquence could intersect as compellingly in his music as in his furniture.

10h | **Bel canto at the Piano: Playing Chopin with Accent**

Nicholas Baragwanath (Manchester University)

Few would question the influence of Italian bel canto on Chopin's piano music. Opera was his passion. His letters to friends and family teem with references to singers. He advised piano pupils to emulate the best voices in their playing. According to his students, he frequently discussed musical phrasing and expression in terms of syllables, punctuation, and the natural fluctuations of speech. The conclusion seems clear. Chopin's bel canto style is a pianistic evocation of the kind of Italian opera popular in Paris during the 1830s. Transported by the siren sounds of his favourite prima donnas, he sought to transfer their expressive cantabile and vocal gymnastics to the keyboard. But Chopin was by no means the first to evoke operatic singing on the piano. The embellished keyboard «aria» was a long-established genre.

Questions arise. Did Chopin emulate an existing pianistic style or did he derive inspiration first hand from opera performances? What characterized the «bel canto» style at that time? Did he draw inspiration from individual composers, works, or singers? Can his pianistic bel canto be defined in relation to actual arias, and, if so, whose? Is Chopin's style closest

to Bellini, as commonly assumed, or to Meyerbeer? Could it be related to Parisian opéra comique?

In this talk, after a brief overview of what the art of bel canto entailed (using little known primary sources), we will analyse the poetic and melodic content of a number of Chopin's most overtly «vocal» pieces. Which verse rhythms did Chopin favour? Did he use typical Italian melodic formulas? Most importantly, how might an awareness of underlying operatic accents affect the performance of this music?

10h30 | « J'indique (...) à l'auditeur le soin de parachever le tableau » : le jeu de Chopin, paradigme d'une esthétique pianistique controversée

Jeanne Roudet (Université Paris-Sorbonne)

Lenz, figure complexe et inclassable de la musicographie du XIX^e siècle, a laissé des écrits bien connus sur ses deux passions : Beethoven, dont il a côtoyé les héritiers directs, et les grands virtuoses du piano, dont il a recherché les leçons comme pianiste amateur et cultivé l'amitié tout au long du siècle.

Le texte intégral des *grossen Pianoforte Virtuosen*, publié pour la première fois à Berlin en 1872, se présente comme un tableau en quatre portraits distincts de Liszt, Chopin, Tausig et Henselt dont les trois premiers ont d'abord parus séparément. Contrairement au morcellement attendu, le lecteur averti est frappé par l'unité organique qui construit le sens du projet dans lequel Jean-Jacques Eigeldinger a vu une sonate en quatre mouvements dont le premier morceau dédié à Liszt irrigue l'ensemble. Dans le second consacré à Chopin, la reconstruction du souvenir de l'après-midi du 9 novembre 1842, qui retient mon attention, se donne à lire comme une mise en abyme de la comparaison à Liszt.

Relaté 25 ans après les faits, ce souvenir de l'interprétation de l'*Opus 26* de Beethoven par Chopin est tracé dans une écriture remarquablement concentrée et efficace pour manipuler les lieux communs associés au génie singulier et inimitable du Polonais exilé, coqueluche des salons parisiens.

J'interrogerai ces lieux qui plongent aux sources du romantisme européen – plus qu'ils ne font écho au romantisme français de la monarchie de Juillet – et qui ancrent solidement le pianisme de Chopin, sa pratique, son esthétique et son éthique, dans l'héritage du siècle précédent. La rareté du témoignage qui porte sur l'interprétation par Chopin d'une œuvre de Beethoven mérite une attention particulière. La contribution de Lenz aux constructions imbriquées du mythe beethovenien et de l'hégémonie de la musique allemande au cours du XIX^e siècle offre un terrain fertile pour discuter la face-à-face France-Allemagne mis en scène dans ses souvenirs personnels des grands virtuoses. A l'aune de l'enjeu idéologique et politique sous-jacent, on tentera de lire, dans les sources et dans les œuvres, les affinités électives plus que les incompréhensions, les continuités plus que les ruptures.

11h | **Pause**

11h30 | **Memory and Nostalgia in Chopin's Mazurkas**

Halina Goldberg (Bloomington University)

The traditional musicological perspective—that Chopin modeled his slow, minor-key mazurkas and mazurka sections on *kujawiak*, a Polish folk dance from Kujawy—is plagued by contradictory statements. The prevailing current opinion holds that Chopin's mazurkas grew out of Polish ballroom and folk-inspired opera dances, but it does not account for the subset of slow expressive pieces. Neither view fully and clearly explains the minor-mode, slow passages.

In Chopin's own time the term *kujawiak* is used only sporadically and appears to be interchangeable with *mazur*; by the end of the nineteenth century, however, the *kujawiak*

becomes an important marker of Polishness for which authors offer specific but widely diverging musical characterizations. It is around this time that writers also begin to emphasize the *kujawiak*'s impact on Chopin's mazurkas, forging a persistent link between this imagined "national dance" and his compositions. I propose that the accepted classification of Chopin mazurkas into obereks, mazurs, and *kujawiaks* needs to be revisited, particularly in the case of the *kujawiak*, which is largely a creation of Polish nationalism after Chopin's time.

In place of these vague and conflicting constructs, I propose that Chopin used the slow mazurka—the kind widely but anachronistically called *kujawiak*—to summon nostalgia for the spatially and temporally distant—and mythical—Poland, through musical styles and gestures that include reminiscence and allusion; auditory distancing; disruptions of form and genre; and surface distortions.

12h | **Synthèse et conclusion**

James Parakilas (Bates College) et **Malcolm Bilson** (Cornell University)

15h | **Atelier d'interprétation**

Chopin

Par **Jeanne Roudet** et **Edoardo Torbianelli**, avec la participation des lauréats des formations Royaumont : **Louise Akili, Benjamin D'Anfray, Paul Drouet et Vincent Mussat**

Le répertoire chopinien constitue une étape capitale pour les pianistes, pourtant l'esthétique sonore du compositeur et du virtuose, décrite dans les nombreux témoignages contemporains, reste souvent inexplorée dans la pratique. Cet atelier s'attachera à observer au travers de ces témoignages sa manière si singulière d'exécuter ses œuvres et la profondeur expressive de son jeu.



**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPERIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**



University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland
Schola Cantorum Basiliensis