

Stradivari
MUSÉE DE LA MUSIQUE
PARIS

harmonia mundi

FRÉDÉRIC CHOPIN

ORIGINS

MAZURKAS, POLONAISES, PRELUDES, NOCTURNES & FANTAISIE

EDOARDO TORBIANELLI

Pleyel Piano, 1842

PHILHARMONIE DE PARIS
MUSÉE DE LA MUSIQUE

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

ORIGINS

1	**Mazurka in C-sharp minor** / *Do dièse mineur* Op. 6 No. 2 (*Sotto voce*)	2’14
2	**Polonaise in C-sharp minor** / *Do dièse mineur* Op. 26 No. 1 (*Allegro appassionato*)	6’47
3	**Nocturne in F-sharp minor** / *Fa dièse mineur* Op. 48 No. 2 (*Andantino*)	6’50
4	**Mazurka in B minor** / *Si mineur* Op. 30 No. 2 (*Allegretto*)	1’10
5	**Polonaise in F-sharp minor** / *Fa dièse mineur* Op. 44 (*no tempo indication*)	10’59
6	**Mazurka in B major** / *Si majeur* Op. 56 No. 1 (*Allegro non tanto*)	4’16
7	**Prelude in E major** / *Mi majeur* Op. 28 No. 9 (*Largo*)	1’14
8	**Polonaise in A-flat major** / *La bémol majeur* Op. 53 (*Maestoso*)	7’25
9	**Prelude in C minor** / *Do mineur* Op. 28 No. 20 (*Largo*)	1’10
10	**Nocturne in C minor** / *Do mineur* Op. 48 No. 1 (*Lento*)	5’42
11	**Mazurka in F minor** / *Fa mineur* Op. 63 No. 2 (*Lento*)	1’18
12	**Mazurka in F minor** / *Fa mineur* Op. 7 No. 3 (*no tempo indication*)	2’12
13	**Nocturne in F minor** / *Fa mineur* Op. 55 No. 1 (*Andante*)	4’40
14	**Mazurka ‘Notre temps’ in A minor** / *La mineur* B. 134 (*Allegretto*)	2’53
15	**Mazurka in C major** / *Do majeur* Op. 33 No. 3 (*Semplice*)	1’11
16	**Fantaisie in F minor** / *Fa mineur* Op. 49 (*Marcia. Grave*)	11’57
17	**Mazurka in A-flat major** / *La bémol majeur* Op. 59 No. 2 (*Allegretto*)	2’30

EDOARDO TORBIANELLI

Grand piano by Ignace Pleyel & Cie (Paris, 1842)
Collection of the Musée de la musique, E. 991.16.1

Stradivari
LE GRAND INSTRUMENTARIUM
MUSÉE DE LA MUSIQUE
PARIS

La Philharmonie de Paris a ouvert ses portes en janvier 2015 sur le Parc de la Villette. Dotée de plusieurs salles de concerts, d'un Musée de la musique, de deux espaces d'expositions temporaires, d'une médiathèque et de nombreux espaces pédagogiques, elle définit un projet inédit, qui fédère autour de la musique le concert, le patrimoine, la pédagogie, la recherche et l'édition de livres.

La création d'une série de disques à partir de la prestigieuse collection d'instruments historiques du Musée de la musique s'inscrit dans ce projet, pour élargir encore l'universalité d'actions de la Philharmonie au champ de l'édition discographique et des musiques numériques.

C'est aussi pour nous, Musée de la musique, l'opportunité de mettre l'accent sur la dimension sonore de notre patrimoine. Riche de plus de neuf mille instruments et œuvres d'art, notre collection se veut résolument vivante, animée par des activités scientifiques et culturelles qui approchent l'objet musical comme trésor matériel et sonore. Ainsi depuis vingt-cinq ans, conservateurs, chercheurs, restaurateurs et pédagogues approfondissent la question de la restitution du son historique des instruments conservés et de sa diffusion auprès du grand public. Pas un jour sans concert ou projet pédagogique misant sur l'expérience directe et sensible de la musique.

S'engager avec harmonia mundi dans cette aventure discographique était pour nous une évidence autant qu'une formidable opportunité. Car nous retrouvons dans la ligne éditoriale de cette maison, comme dans l'équipe qui l'anime, des qualités qui nous tiennent à cœur : la force d'invention de projets aussi audacieux qu'accessibles ; la clairvoyance pour leur associer des personnalités musicales artistiquement et humainement engagées ; et la capacité de s'émouvoir de l'histoire et de son patrimoine sonore pour ce qu'ils dévoilent au présent de notre condition et sensibilité.

Ce premier opus de la collection consacré à Frédéric Chopin met en lumière une œuvre où la recherche d'expressivité et de virtuosité inédites accompagne, comme elle stimule, les profondes mutations de la facture pianistique au XIX^e^ siècle. Sur le piano Pleyel du Musée daté de 1842 – d'une proximité exceptionnelle avec l'instrument du compositeur –, cette histoire s'incarne dans un programme audacieux conçu par Edoardo Torbianelli, éclairant les liens étroits entre écriture musicale et évolution de l'instrument. Nous le remercions chaleureusement pour son engagement à nos côtés et pour la justesse de son approche.

MARIE-PAULINE MARTIN
Directrice du Musée de la musique

J'ai souhaité ouvrir cet album par les sonorités lointaines, nostalgiques et presque mystérieuses d'un prélude, confié à un violon rustique joué en doubles cordes dans le registre grave. Le caractère populaire et archaïque de cet instrument, qui ouvre la danse dans la ***Mazurka* op. 6 n°2**, s'était révélé fortement évocateur pour le jeune Franz Liszt durant sa période parisienne, lorsqu'il s'était lié d'amitié avec Chopin. Liszt choisit cette mazurka comme point de départ d'une œuvre visionnaire et excentrique : un duo pour violon et piano, resté inédit et redécouvert dans les années 1970[1].

Constituée d'un cycle de quatre grandes variations libres sur l'op. 6 n°2 de Chopin, cette œuvre met en lumière et exalte, avec une force impressionnante, l'esprit folklorique de sa source, en créant, par une élaboration stupéfiante et complexe, une dimension expressive aux couleurs âpres et sévères, bien éloignée de toute élégance de salon. Si je m'attarde sur cette œuvre peu connue de Franz Liszt, c'est pour mettre en évidence la perception extrêmement aiguë que ce génie avait du potentiel expressif d'un message sonore si profondément ancré dans la tradition la plus authentique (nationale et rurale). Après de nombreuses années d'étude du répertoire et du style chopiniens, le rapport entre la mazurka de tradition folklorique et les pièces publiées par Chopin sous ce nom m'apparaît aujourd'hui plus clair, tout en révélant une complexité et une subtilité qui, me semble-t-il, échappent souvent aux approches les plus courantes sur ce sujet.

L'examen de plusieurs témoignages ethnomusicologiques importants de l'époque de Chopin – en particulier l'œuvre considérable d'Oskar Kolberg (1814-1890), *Pieśni ludu polskiego* (*Chants du peuple polonais*) – m'a montré que, si certaines mazurkas chopiniennes peuvent parfois se rapprocher, par la simplicité de leur structure et de leur parcours harmonique, d'une véritable danse populaire, la plupart d'entre elles doivent plutôt être comprises comme un assemblage savamment équilibré de suggestions et de réminiscences issues de fragments fugitifs de danses traditionnelles. Par une véritable transfiguration de la mémoire (ou du rêve, ou du désir…), Chopin recrée ainsi quelque chose qui s'apparente à une histoire intime.

Dans ce récit intérieur, des sentiments tels que la nostalgie, un bonheur lointain ou refusé, le désir et la déception se succèdent dans une narration mélancolique aux couleurs adoucies, faite de modulations kaléidoscopiques raffinées et d'alternances inattendues – autant d'éléments musicaux qu'une forme populaire authentique ne saurait présenter – capables d'évoquer un cheminement mental et affectif empreint de nostalgie, grâce à la subtile symbolique qui, dans la musique de cette époque (et chez Chopin au plus haut degré), relie les éléments sonores aux images poétiques et aux émotions.

Dans le chapitre consacré à la mazurka de son livre *Chopin*, Liszt décrit cette danse comme simple et gracieuse : une chorégraphie de petits groupes de couples qui se présentent successivement au public, comme pour en solliciter la faveur ou la légitimation. À cette danse s'oppose la polonaise, danse noble et chevaleresque, conçue comme un cortège. Dans le magnifique chapitre dédié à la polonaise du même ouvrage, Liszt nous offre une description mémorable, vive et colorée, des occasions cérémonielles au cours desquelles cette danse était exécutée par d'élégants nobles vêtus de somptueux costumes traditionnels, invités à une réception fastueuse. Par une lente et solennelle procession au rythme de cette musique, les participants suivaient le maître de maison, qui leur faisait visiter sa demeure avec fierté. À la polonaise succédait la mazurka, au cours de laquelle jeunes cavaliers et jeunes dames avaient l'occasion de se rencontrer et de se courtiser.

La remarquable ***Polonaise* op. 44**, d'un caractère tragique et presque narratif, évoque dans son épisode central (après une admirable page de transition où l'on croit entendre de lointains roulements de tambours et des appels de trompettes) une mazurka à l'atmosphère amoureuse et rêveuse : comme le souvenir de l'étreinte d'un être aimé lointain venant effleurer l'esprit du combattant au cœur de la fureur de la bataille.
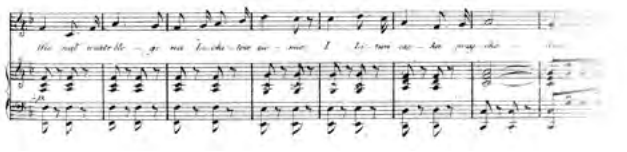
La ***Polonaise* op. 53**, véritable chant de guerre au ton héroïque et victorieux, est une pièce noble, fière et majestueuse, que Chopin concevait avec gravité. Plus d'un témoignage évoque son impatience face aux interprétations excessivement rapides de cette œuvre.

Une anecdote à la fois amusante et significative, rapportée par Frédéric Lamond, élève de Liszt, lors d'une interview radiophonique en 1945, confirme le caractère erroné d'une conception excessivement virtuose et rapide. Lamond se souvient du moment où, tout jeune, muni d'une lettre de recommandation de Hans von Bülow, il se rend à Weimar auprès de Liszt afin d'entrer dans le cercle de ses élèves. Admis aux leçons du Maître après un bref entretien, il assiste peu après au cours d'un élève plus âgé qui, jouant la *Polonaise* op. 53, est repris par Liszt en ces termes (à propos de l'épisode central en *mi* majeur avec les octaves à la main gauche) : "Je ne veux pas entendre à quelle vitesse tu sais jouer les octaves ; ce que je veux entendre, c'est le galop de la cavalerie polonaise qui se prépare à anéantir l'ennemi…"

Dans son ouvrage consacré à l'interprétation de Chopin[2], fruit de six années de contact et de dialogue avec le cercle des élèves et amis du compositeur, le pianiste polonais Jan Kleczyński (1837-1895), arrivé à Paris peu après la mort de Chopin, souligne lui aussi l'importance d'un tempo modéré pour l'op. 53. Il rapporte également, à propos de cette œuvre, une anecdote singulière qui, à ma connaissance, ne trouve pas confirmation dans d'autres sources : jouant dans sa chambre au château de Nohant la *Polonaise* à peine achevée, Chopin aurait été saisi d'une véritable crise de panique, provoquée par l'impression que des guerriers venaient d'y pénétrer.
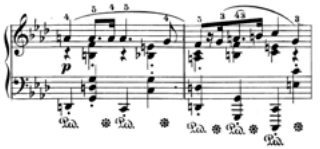
Ce ne sont toutefois pas des batailles anciennes et presque légendaires, mais bien une lutte insurrectionnelle contemporaine qu'évoque la ***Fantaisie* op. 49**. Œuvre vraisemblablement mal comprise par une longue tradition interprétative, cette pièce porte dans sa structure l'empreinte d'une improvisation passionnée, ayant sans aucun doute pour thème la révolte et la victoire de la nation contre l'oppresseur.

Dans un ouvrage consacré à la figure de Chopin[3], le musicologue polonais Mieczysław Tomaszewski fut le premier à identifier le chant patriotique en rythme de marche de Karol Kurpiński, *Litwinka, czyli hymn legionistów litewskich* (publié en 1831), comme point de départ thématique de cette *Fantaisie*.
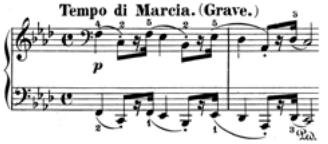


Kurpiński, *Litwinka*, mes. 18-25

La marche des insurgés apparaît légèrement dissimulée dans le thème en mode majeur qui se fait entendre à la mesure 21,
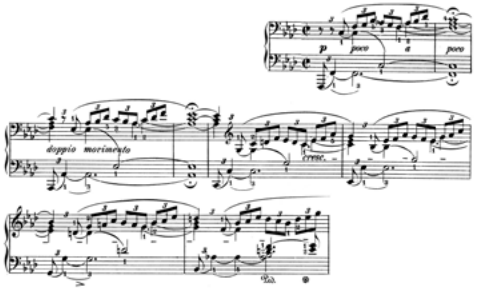


Chopin, *Fantaisie* op. 49, mes. 21-22

mais le motif de quarte descendante puis ascendante qui l'ouvre devient un élément fondamental des structures qui donnent vie à l'œuvre : non seulement dans la première séquence descendante de l'ouverture,



mais aussi dans le motif de quarte ascendante par degrés, dissimulé dans l'arpège des mesures 43 à 50 (probable allusion symbolique à la prémonition d'une revanche).
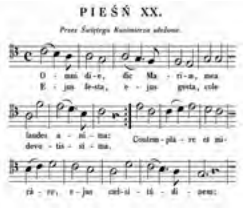


Chopin, *Fantaisie* op. 49, mes. 43-50

1 *Duo (Sonate) sur des thèmes polonais* S.127. Enregistré par le violoniste Thomas Albertus Irnberger et moi-même sur l'album *Franz Liszt and the Violin* (Gramola 98932, 2012).

2 Jan Kleczyński, *Frédéric Chopin : De l'interprétation de ses œuvres – Trois conférences faites à Varsovie*, Paris, Félix Mackar, 1880.

3 Mieczysław Tomaszewski, *Frédéric Chopin und seine Zeit*, Ratisbonne, Laaber-Verlag, 1999.

Ce mouvement ascendant de quartes est clairement mis en évidence par les liaisons de la notation, mais malheureusement souvent négligé dans l'interprétation par de nombreux pianistes.
C'est précisément dans cet usage du morcellement motivique d'un thème que se révèle le lien profond entre l'écriture chopinienne et sa pratique créatrice de l'improvisation. La réflexion et l'analyse préalables menées par l'esprit de l'improvisateur autour du thème l'amènent à considérer chaque fragment comme un matériau potentiellement générateur. Johann Nepomuk Hummel évoque cette réalité de l'organisation psychique de la créativité dans le chapitre consacré à l'improvisation de la seconde édition de sa méthode de piano[4].
C'est d'ailleurs à travers les improvisations du jeune Chopin adolescent que le milieu musical de Varsovie eut la révélation de trésors musicaux et poétiques d'une valeur inestimable, ainsi que de capacités combinatoires inédites que le jeune musicien portait en lui, jusqu'à susciter la décision de placer tant d'espoirs en ce génie à la fois novateur et exceptionnel.
Le cœur du jeune Frédéric, comme celui de la plupart de ses contemporains, battait pour sa nation : c'est-à-dire avant tout pour une culture nationale autonome et authentique, à préserver et à protéger, mais aussi parfois à développer, voire à créer. L'ambition d'un langage poétique et musical national constituait la priorité de tout un cercle culturel auquel Chopin appartenait et dont il subissait profondément l'influence. Sa culture musicale reposait clairement sur les aspirations communes et les recherches d'un milieu intellectuel éclairé. Son attention à ce climat culturel se manifestait concrètement par une profonde fascination pour le chant populaire rural (qu'il connaissait personnellement notamment grâce à ses séjours estivaux à Szafarnia), pour le chant patriotique bourgeois et insurrectionnel qui circulait dans les milieux étudiants, et pour le chant religieux, expression d'une foi qui, dans ce contexte historique, constituait aussi une affirmation d'appartenance politique, et qu'il pratiqua activement en tant qu'organiste de l'église de son collège durant ses années d'études.
Bien que la musicologie officielle n'identifie explicitement qu'un nombre très restreint de thèmes populaires polonais dans le répertoire chopinien, sa musique est en réalité traversée de formules mélodiques et harmoniques qui trouvent un écho concret dans le patrimoine musical traditionnel polonais de l'époque.
Dans certains chants religieux publiés dans des recueils de cantiques de l'Église polonaise dans les années 1830,



Chant XX (extrait)[5]

ainsi que dans de nombreux thèmes populaires relevés par Oskar Kolberg dans différentes régions du territoire national, on peut repérer des phrases mélodiques parfaitement superposables à des passages de célèbres compositions de Chopin.

Quel était le degré de conscience ou d'intentionnalité de Chopin dans la réélaboration de ce matériau mélodique et harmonique ? Cela demeure une question extrêmement complexe.
L'épisode rapporté par Paulina Wilkońska (1815-1875)[6], que je résume brièvement, est à cet égard paradigmatique : improvisant chez le mécène Ferdynand Dworzaczek, Chopin surprend son hôte, allongé sur son divan, qui s'écrie avec émotion reconnaître dans cette mélodie celle que lui chantait sa mère pour l'endormir. Chopin réplique que cela est impossible, puisque cette mélodie venait de naître spontanément sous ses doigts, mais se dit heureux de cette réaction, preuve que sa musique porte en elle l'âme de la mélodie nationale.
Il est peut-être vain de s'attarder sur cette apparente ambiguïté ou de chercher à élucider trop précisément l'origine de ces ressemblances, car dans la création musicale chopinienne, la frontière entre le dit et le non-dit, entre le délibéré et le spontané, entre le proclamé et le suggéré tend à être ténue.
Ces constats m'amènent plutôt à me placer face à cette musique avec le sentiment d'avoir la chance, à travers elle, d'honorer une multiplicité de réalités profondément touchantes : la beauté de la mélopée archaïque d'un peuple ; l'amour d'un compositeur pour sa terre et sa culture ; l'effort – au-delà d'un talent précoce indéniable – pour affronter une formation musicale exigeante permettant à un jeune enthousiaste de façonner artistiquement des impressions et des idées diverses en un ensemble cohérent et poétiquement convaincant ; le don généreux et conscient d'un message de courage et d'espoir à ses compatriotes, dans un langage alternatif à celui du discours politique. Autant de valeurs que, par un effort de sensibilité et d'attention, nous pouvons encore aujourd'hui comprendre, ressentir et admirer profondément.
Mais nous devons également rester ouverts à une autre dimension – indépendante de tout aspect patriotique ou traditionnel – que la musique de Frédéric Chopin porte toujours en elle : la poésie, la subtilité du sentiment, le regard tourné vers l'intimité la plus profonde des affections et vers les idéaux les plus élevés, la simplicité autant que l'élégance, la noblesse et la dévotion, ainsi qu'une gratitude presque pieuse envers la Création, la vie et l'humanité.

EDOARDO TORBIANELLI

4 Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, seconde édition, Vienne, Haslinger, *ca.* 1830.
5 Michał Mioduszewski, *Śpiewnik kościelny, czyli, Pieśni nabozne z melodyjami w kościele katolickum używane, a dla wygody kościołów parafijalnych (Recueil de chants d'église, c'est-à-dire chants religieux accompagnés de mélodies utilisés dans l'Église catholique, et destiné aux paroisses)*, Cracovie, W. druk. S. Gieszkowskiego, 1838, p. 202.
6 Paulina Wilkońska, *Moje Wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie* (1871), cité dans Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves,* Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1988.

PIANO À QUEUE IGNACE PLEYEL & CIE, PARIS, 1842
Collection du Musée national de la musique, E. 991.16.1

N° de série : 9250
Étendue : *doO-sol6* (*CC-g4*), 80 notes
Mécanique à simple échappement
Deux pédales : *una corda*, *forte*
Diapason : *la3* (*a1*) = 440 Hz

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 très proche du 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, 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 et une nouvelle mécanique a été mise en place 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 XIXe siècle.

THIERRY MANIGUET
Conservateur au Musée de la musique



IGNACE PLEYEL & CO. GRAND PIANO, PARIS, 1842
Musée de la musique inventory number: E. 991.16.1

Serial number: 9250
Compass: c1-g7 (CC-g4), 80 keys
Single-escapement action mechanism
Two pedals: 'una corda' and 'forte'
Tuning: A4 (a1) = 440 Hz

This instrument has come down to us in its original condition complete with its set of strings and chamois-covered hammer heads. The model is very similar to the 1839 piano also on display at the Musée de la musique (no.7267) which Pleyel & Co. placed at the disposal of Frédéric Chopin (1810-1849) between 1839 and 1841 and on which the composer created many of his works. Just as Franz Liszt (1811-1886) formed an affinity for Érard instruments, Frédéric Chopin was an ardent champion of those built by his friend Camille Pleyel (1788-1855) to whom the 24 Preludes op.28 are dedicated and who had taken over the management of the firm after the death of Ignace Pleyel (1757-1831). The composer is reported to have said, '*when I feel in good form, and strong enough to find my own individual sound, then I need a Pleyel piano*.'

Also noteworthy is the testimony of Claude Montal (1800-1865), a piano manufacturer who had initiated a training program in piano tuning and repair at the Institut National des Jeunes Aveugles. As he documented in his 1836 instruction manual, *L'art d'accorder soi-même son piano*, on the subject of pianos built by Pleyel & Co., '*The action of the hammers has been designed to produce a sound that is pure, clear, even, and intense; the carefully lined hammers obtain – when played piano – a sweet and velvety tone that gradually increases in brilliance and volume as one applies more pressure on the keys*.'

In order to preserve its original key-action mechanism, which still holds much information to aid our knowledge of manufacturing techniques and tuning practices of the time, the Musée de la musique undertook careful study of the leathers lining the original hammer heads, and a new action mechanism was installed by Maurice Rousteau, a piano-builder and restorer. This approach, in addition to preserving the original hammers, led to enhancing our understanding of the various steps involved in the construction of nineteenth-century piano action mechanisms.

THIERRY MANIGUET
Curator, Musée de la musique
Translation: Michael Sklansky



I wanted to begin this album with the faraway, nostalgic, almost mysterious sounds of a rustic fiddle double-stopping its lowest strings. The archaic folk character of such an instrument, as it leads off the dance in the ***Mazurka* Op. 6 No. 2**, had a powerfully evocative influence on the young Franz Liszt during his Parisian period, at the time of his close friendship with Chopin. Liszt made this mazurka the starting point for a visionary, eccentric duo for violin and piano that remained unpublished, and was only rediscovered in the 1970s.[1]

Consisting of a cycle of four large-scale variations in a free style, this powerfully impressive 'Duo Sonata' showcases and glorifies the folkloristic spirit of its source; in its breathtakingly complex workings it creates an expressive dimension whose austere and rigorous colours are far removed from the elegant atmosphere of the salon. If I dwell on this little-known piece by Franz Liszt, it is to underscore that genius's extremely acute perception of the expressive potential of Chopin's message in sound, so deeply anchored in the most authentic tradition – the tradition of the nation, and of its countryside.

After many years spent studying Chopin's work and its style, the connection between the mazurka of Polish folk tradition and the mazurkas of Chopin has now become clearer to me, revealing a subtle complexity that I find frequently ignored in the most common approaches to the subject.

Examining several important ethnomusicological records of Chopin's time – in particular the important multi-volume œuvre of Oskar Kolberg (1814-1890), *Pieśni ludu polskiego* (*Songs of Polish Folklore*) – has shown me that although some of Chopin's Mazurkas do indeed resemble a genuine popular dance in their formal simplicity and harmonic structure, most of them have to be understood as a skilfully balanced blend of suggestions and reminiscences, fleeting fragments of traditional dances. Through a transfiguration of memory, dream or desire, Chopin thus recreates something resembling a personal story.

In this inward narrative, feelings such as longing, a distant or thwarted happiness, desire and disappointment succeed one another in a melancholy narration of muted colours, made up of sophisticated kaleidoscopic mutations and unexpected shifts – a whole range of musical elements that an authentic popular form could not express. These elements are capable of evoking a mental and emotional journey infused with nostalgia, thanks to the subtle symbolism that, in the music of this period (and even more so in Chopin) linked musical sounds with poetic images and feelings.

In the chapter devoted to the mazurka of his book entitled *Chopin*, Liszt describes the dance as simple and graceful: a choreography of small groups of couples presenting themselves to the audience in succession, as if to seek its favour or legitimization. It is the opposite of the polonaise, which is a noble and gallant dance in processional style.

In the same book's superb chapter on the polonaise, Liszt gives us a memorably lively and colourful description of ceremonial occasions where this dance would be performed by noblemen and -women elegantly dressed in sumptuous traditional costumes, the guests of a lavish reception. In a slow and stately procession to the characteristic rhythms of the dance, the dancers would follow the master of the house as he proudly showed off his home. The polonaise would then be followed by the mazurka, at which young gallants and young ladies would have the opportunity to meet and court one another.
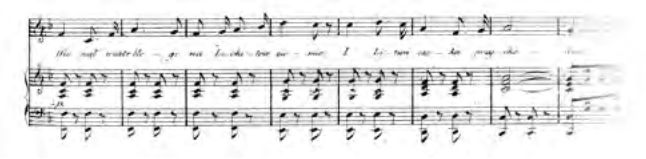
The remarkable ***Polonaise* op. 44**, imbued with a tragic, almost narrative character, follows an inspired transition filled with distant drum rolls and trumpet calls with a central episode evoking a tender, dreamy mazurka, like the memory of a kiss from the distant beloved flitting across a warrior's consciousness amid the fury of battle.

The ***Polonaise* op. 53** is a heroic and triumphant battle hymn, a noble, proud and majestic piece that Chopin devised as a solemn statement. More than one witness report testifies to his impatience when hearing excessively rapid performances of the work. In fact there is an amusing and quite significant anecdote reported in the course of a 1945 radio interview by Frédéric Lamond, a Liszt pupil, confirming just how wrong it is to have an overly fast and virtuosic conception of this piece. Lamond recalled how, as a very young pianist equipped with a letter of recommendation from Hans von Bülow himself, he went to join the circle of Liszt's pupils in Weimar. Admitted to the Master's classes after a brief interview, he witnessed the lesson of a rather older pupil who was playing this Polonaise, and on reaching the E major central section with the left hand octaves was reproved by Liszt with the words: 'I don't want to hear how fast you can play the octaves; what I want to hear is the galloping hooves of the Polish cavalry preparing to annihilate the enemy…'

In his study devoted to the interpretation of Chopin,[2] the fruit of six years of contact and dialogue with the composer's circle of pupils and friends, the Polish pianist Jan Kleczyński (1837-1895), who had arrived in Paris soon after Chopin's death, also underlined the importance of a moderate tempo for Op. 53. He too had a singular anecdote about this work, one that, as far as I know, is not found in any other source: that Chopin, having just completed this *Polonaise*, was playing through it in his room at George Sand's manor house in Nohant, when he had a panic attack, imagining that warriors were forcing their way in.
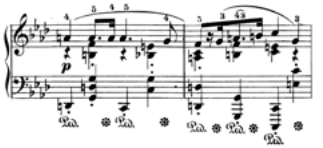
No ancient or legendary battles that are called to mind by the ***Fantaisie* op. 49** of 1841, but rather a major revolutionary struggle: the unsuccessful November Uprising against Tsarist Russia that had taken place in Warsaw ten years previously. This work, that seems to have been inadequately understood during its long interpretative tradition, carries within it the spirit of an impassioned improvisation: its subject is without any doubt the Polish nation's revolt and (imagined) victory against the oppressor.

In his magisterial Chopin study[3] Polish musicologist Mieczysław Tomaszewski was the first to identify Karol Kurpiński's patriotic song in march rhythm *Litwinka* (published in 1831) as the thematic basis of the *Fantaisie*.
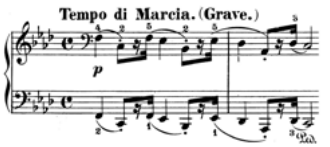


Kurpiński, *Litwinka*, bars 18-25

The march of the rebels appears, lightly camouflaged, in the major key theme heard in bar 21,
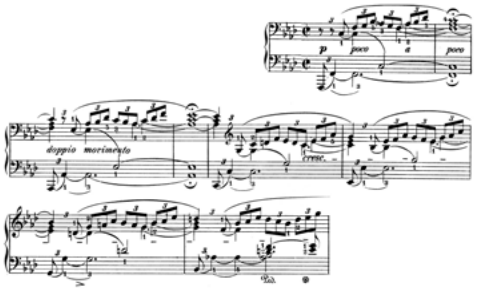


Chopin, *Fantaisie* Op. 49, bars 21-22

but the initial motive of a descending and then ascending perfect fourth becomes a fundamental, life-giving structural element of the work: not only in the descending sequence of the very beginning,



Chopin, *Fantaisie* Op. 49, bars 1-2

but also in the motive of a fourth sequentially ascending in successive phrases, concealed inside the arpeggios in bars 43 to 50 – possibly symbolizing an anticipated act of retribution.
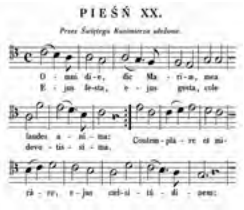


Chopin, *Fantaisie* Op. 49, bars 43-50

1 *Duo (Sonata) on Polish Themes* S.127. Recorded by violinist Thomas Albertus Irnberger and myself on the album *Franz Liszt and the Violin* (Gramola 98932, 2012).

2 Jan Kleczyński, *Frédéric Chopin : De l'interprétation de ses œuvres – Trois conférences faites à Varsovie*, Paris, Félix Mackar, 1880. (Published in English as *The Works of Chopin, and their Proper Interpretation*, London, 1913.)

3 Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, the Man, his Work and its Resonance*, transl. John Comber, Warsaw, Fryderyk Chopin Institute, 2015.

This upward movement in fourths is clearly shown by the notated slurs, but unfortunately it is often overlooked by many performers.
In this thematic and motivic fragmentation we can see the profound underlying link between Chopin's compositions and his creative improvisatory practices. His processes of thought and analysis as he improvises around the theme lead him to consider every component as potentially generative material. Johann Nepomuk Hummel had already described the reality of this subconscious organisation of the creative mind in the chapter on improvisation he included in the second edition of his piano method.[4]
It was through his improvisations that the young teenage Chopin revealed the inestimable value of his musical and poetic qualities to the musical world of Warsaw, as well as the unique combinatorial powers of synthesis that the young musician carried within him: all of which prompted their decision to place all their hopes in this extraordinary innovatory genius.
As with most of his peer group in Warsaw, young Frédéric's heart beat passionately for his nation, i.e. above all for its independent, authentic national culture, his aim being not only to preserve and protect it, but to develop it – indeed, to create it.
The goal of a poetic and musical national language was the priority of the whole cultural circle to which Chopin belonged, and by which he was greatly influenced. His musical culture clearly reflected the common aspirations and pursuits of an enlightened intellectual class. His concern with this cultural climate was manifest in his intense fascination with the folk songs of the countryside, heard during summer holidays at Szafarnia, in the Mazovian countryside north of Warsaw. He also knew the patriotic anthems of the rebellious middle classes that circulated freely among the university students, as well as being familiar with many religious hymns – the expression of a Roman Catholic faith that, in a historical context, was the affirmation of a specific political stance. For these were hymns he frequently played, as the organist of his college church during his years of study.
Although mainstream musicology has so far identified only a very restricted number of Polish folk themes in Chopin's oeuvre, in reality his music is swathed in melodic and harmonic formulas that find a definite echo in the Polish traditional musical patrimony of the period.
In some religious hymns published in Polish church hymnals of the 1830s,



Song XX (excerpt)[5]

and in numerous folk themes collected by Oskar Kolberg in various regions of Poland, it is possible to identify melodic phrases that perfectly match passages from well-known works by Chopin.

To what degree Chopin consciously shaped this melodic and harmonic material, or intentionally referred to it, remains a highly complex question.
The episode reported by Paulina Wilkońska (1815-1875)[6] seems prototypical: while improvising at the home of his patron Ferdynand Dworzaczek, Chopin's host, gave a cry of surprised delight on suddenly recognizing a song with which his mother had lulled him to sleep as a child. Chopin said that was impossible, for the melody had simply come to him spontaneously as he played, but he was pleased by his host's reaction, which demonstrated that his music carried within it the psyche of Polish national melody.
We should not give too much weight to this apparent ambivalence, nor try to analyse too minutely the origin of these musical resemblances, for in Chopin's creative genius the borders between what is said and left unsaid, between the deliberate and the spontaneous, the openly stated and the suggested, tend to be tenuous, imprecise.
These findings lead me back to Chopin's music itself, and the opportunity it has given me of paying tribute to some profoundly moving actualities: the wondrous ancient song of a whole people; the love of a composer for his land and culture; his enthusiastic and heroic youthful effort – notwithstanding his undeniable precocious talent – to master a tough musical training that enabled him to give an artistic shape to his various impressions and ideas, forming them into a coherent and poetically convincing whole; and his enduring, nobly conscientious gift of a message of courage and hope to his compatriots, in a language quite different from that of political discourse. These are all values that – if we strive to be sensitive and focused – we can understand, admire and empathize with, even today.
Yet we must also remain open to a further dimension, one quite independent of patriotic and traditionalist concerns: for what Chopin's music carries within it, at every moment, is a sense of poetry, a subtlety of feeling, and an inwardly-directed look into the most intimate of the emotions and the loftiest of ideals: music that contains both simplicity and elegance, nobility and devotion, and an almost devout sense of gratitude towards Creation, life and humanity.

EDOARDO TORBIANELLI
Translation: John Thornley

4 Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, second edition, Vienna, Haslinger, *c.*1830.
5 Michał Mioduszewski, *Śpiewnik kościelny, czyli, Pieśni nabozne z melodyjaml w kościele katolickum używane, a dla wygody kościołów parafijalnych (A Church Hymn Book, or, Devotional Songs with Melodies Used in the Catholic Church, and for the Convenience of Parish Churches)*, Kraków, W. druk. S. Gieszkowskiego, 1838, p. 202.

6 Paulina Wilkońska, *Moje Wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie* (1871), cited in Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves,* Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1988. (Published in English as: *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*)

Stradivari
THE GREAT INSTRUMENTARIUM
MUSÉE DE LA MUSIQUE
PARIS

The Philharmonie de Paris opened its doors in January 2015, at the very edge of the Parc de la Villette. Comprising several concert venues, a Museum of Music, two flexible-use exhibition spaces, a media library and ample educational facilities, it forms a pioneering project to present music in the context of live performance, historic preservation, instruction, research and book publishing.

Creating a series of recordings which highlight the prestigious collection of historical instruments housed at the Museum of Music is another part of the overall project, to broaden access to the Philharmonie's activities via the distribution of physical and digital releases.

For us at the Museum of Music, this was also an opportunity to focus on the audible aspect of our cultural heritage. Numbering more than 9,000 instruments and works of art, our collection is destined to evolve, driven by scientific and cultural inquiry which considers each piece as both a priceless material object and a sonic treasure. For the past twenty-five years, museum curators, researchers, restorers and educators have delved into the challenges of reproducing the sound of the instruments conserved here and sharing it with a wide audience. Not a day goes by without a live performance or a scholarly presentation intended to give one a direct and tangible experience of the music.

To have harmonia mundi as our partner in this discographic venture was an obvious choice as well as a splendid opportunity. Most notably, in the label's philosophy, and in its leadership, we found the qualities we cherish: the power to envision and realise projects as audacious as they are accessible; the foresight to find the right artistic personality and level of human engagement for each project; and the capacity to be guided by the historical and audible legacy of old instruments in order to discover what light they can shed in the present on our way of being and feeling.

This first production in the series devoted to Frédéric Chopin highlights works in which the composer's researches into a new kind of expressivity and virtuosity actually influenced – and were in turn influenced by – 19th-century innovations in piano manufacture. On the Museum's 1842 Pleyel – extremely close to Chopin's own instrument – this historic moment is evoked in an ambitious programme devised by Edoardo Torbianelli, showing the intimate links between composition and the evolution of the piano. Our grateful thanks to him for his commitment and collaboration, and for the precision of his approach.

MARIE-PAULINE MARTIN
Director of the Musée de la musique
Translation: Charles Johnston & John Thornley

Edoardo Torbianelli est une figure marquante dans le domaine de l'interprétation du répertoire classique et romantique pour piano. Invité des plus grandes saisons de concerts en Europe et en Amérique du Sud, il joue sur des instruments historiques issus des collections et des musées les plus prestigieux. Sa vaste discographie (harmonia mundi, Glossa, Gramola, Pan Classics, etc.) a été accueillie avec enthousiasme par la critique internationale (3 Diapasons d'Or, Médaille de la Société Liszt de Hongrie, Grand Prix du Disque).
Chambriste recherché, il a collaboré avec des artistes tels que Christoph Coin, Amandine Beyer, Leyla Schayegh, Pierre-André Taillard, Thomas Albertus Irnberger et Jakob Lehmann, et s'est produit en soliste avec l'Orchestre de chambre d'Israël, le Collegium 1704, le Bremer Barockorchester, La Banda Storica et la Freitagsakademie de Berne ou encore l'Orchestre des Pays de Savoie.

Son activité d'interprète et sa recherche stylistique sont indissociables de sa pratique créative. Excellent improvisateur, il se consacre à la composition, explorant les possibilités actuelles des langages musicaux historiques ou dans un style totalement personnel aux références contemporaines. Il a publié des œuvres pour l'éditeur musical BIM/Marc Reift.

Comptant parmi les plus grands spécialistes de la technique pianistique des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, il est professeur de pianos historiques, de pratique interprétative et de musique de chambre à la Schola Cantorum Basiliensis depuis 1998 et à la Haute École des Arts de Berne depuis 2008. Professeur invité dans de nombreuses autres universités et écoles supérieures de musique en Europe et en Colombie, il a été responsable de la formation instrumentale du Master MIMA (Musicologie et Pratique du Pianoforte) à l'Université de la Sorbonne à Paris de 2014 à 2021, professeur de pianoforte au CRR de Paris, où il enseigne actuellement dans la classe de *lied* et mélodie, ainsi qu'artiste en résidence (2014-2018) au centre d'études de l'Abbaye de Royaumont.



Edoardo Torbianelli is a leading exponent of the classical and romantic piano repertoire. Frequently invited to perform in major European and American concert seasons, he plays on historic instruments from prestigious museum and private collections. His extensive discography (on the harmonia mundi, Glossa, Gramola and Pan Classics labels) has been warmly received by the international critical press, being awarded three Diapasons d'Or, the Medal of the Hungarian Liszt Society, and the Grand Prix du Disque.

Highly sought after as a chamber music partner, he has collaborated with artists of the calibre of Christoph Coin, Amandine Beyer, Leyla Schayegh, Pierre-André Taillard, Thomas Albertus Irnberger and Jakob Lehmann, and has appeared as soloist with the Israel Chamber Orchestra, Collegium 1704, the Barockorchester Bremen, La Banda Storica, Die Freitagsakademie Bern, and the Orchestre des Pays de Savoie.

His performing and stylistic research are of a piece with his creative activities: he is both a superb improviser and a committed composer, one who keenly explores the modern possibilities of integrating historic musical languages into a completely personal style within contemporary frames of reference. Many of his scores are published by BIM/Marc Reift.

Considered one of the finest specialists in 18th- and 19th-century piano techniques, since 1998 he has been Professor of the historic piano, performing practice and chamber music at the Schola Cantorum Basiliensis; since 2008 he has also taught at the Bern Academy of Arts, while following invitations from other universities and music colleges in Europe, as well as in Colombia. From 2014 to 2021 he was in charge of instrumental tuition for the Masters in Musicology and Pianism at the Sorbonne University in Paris, and was Artist-in-Residence at the Royaumont Abbey Study Centre from 2014 to 2018. He is currently Professor of Piano at the City Conservatory of Paris (CRR), where he gives classes in the German *Lied* and the French *mélodie*.

Stradivari

LE GRAND INSTRUMENTARIUM

MUSÉE DE LA MUSIQUE
PARIS

LOUIS COUPERIN
NOUVELLES SUITES DE CLAVECIN
CHRISTOPHE ROUSSET
2 CD HMM 902501.02



HECTOR BERLIOZ
SYMPHONIE FANTASTIQUE
JEAN-FRANÇOIS HEISSER
MARIE-JOSÈPHE JUDE
CD HMM 902503



'UNIS VERS'
MATHIAS LÉVY
JEAN-PHILIPPE VIRET
SÉBASTIEN GINIAUX
CD HMM 902506



UNE SOIRÉE CHEZ BERLIOZ
STÉPHANIE D'OUSTRAC
THIBAUT ROUSSEL
TANGUY DE WILLIENCOURT
CD HMM 902504



LUDWIG VAN BEETHOVEN
SONATAS FOR CELLO AND PIANO OP. 5
RAPHAËL PIDOUX
TANGUY DE WILLIENCOURT
CD HMM 902410



PROUST, LE CONCERT RETROUVÉ
THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE
TANGUY DE WILLIENCOURT
CD HMM 902508



AN UNEXPECTED MOZART
LOUIS-NOËL BESTION DE CAMBOULAS
ENSEMBLE LES SURPRISES
2 CD HMM 902396.97



ROBERT & CLARA SCHUMANN
AN INVITATION AT THE SCHUMANNS'
TRIO DICHTER:
THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE,
HANNA SALZENSTEIN, FIONA MATO
FEAT. SAMUEL HASSELHORN
CD HMM 902509



GABRIEL FAURÉ
NOCTURNES & BARCAROLLES
ALINE PIBOULE
CD HMM 902510



BILL & FRIENDS
WILLIAM CHRISTIE
GWENDOLINE BLONDEEL, JULIETTE MEY
THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE
EMMANUEL RESCHE-CASERTA
MYRIAM RIGNOL, THOMAS DUNFORD, JUSTIN TAYLOR
CD HAF 8905379



FOLIES PARISIENNES
ROMAIN LELEU
JULIEN GERNAY
CD HMM 905381



THE LAST ROSE
MATHILDE VIALLE, THIBAUT ROUSSEL
RONAN KHALIL
ZACHARY WILDER
CD HMM 902505



La Philharmonie, un bâtiment conçu par les Ateliers Jean Nouvel.
Enregistré à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris en octobre 2025,
dans le bâtiment de la Cité de la musique conçu par l'architecte Christian de Portzamparc,
sur le piano à queue Ignace Pleyel & Cie (Paris, 1842),
issu de la collection du Musée de la musique.

Avec le soutien du Centre national de la musique

harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles Ⓟ 2026
Réalisation : AMAE
Direction artistique : Alban Moraud
Prise de son, montage et mixage : Alban Moraud et Alexandra Evrard
Mastering : Alexandra Evrard
Accord du piano : Maurice Rousteau
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Illustration : Lionello Balestrieri, *Frédéric Chopin*, © CCI / Bridgeman Images
Photos piano Pleyel : Claude Germain © Cité de la musique - Philharmonie de Paris
Photo Edoardo Torbianelli : © Irène Zandel
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
philharmoniedeparis.fr
edoardotorbianelli.it

HMM 902511