



## Edoardo Torbianelli

*grand piano by Ignace Pleyel, Paris 1842*

*[no 9648; from the collection of Edwin Beunk, Enschede, Netherlands]*

A production of the Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Alte Musik /

Musikhochschulen FHNW in co-operation with the Fondation Royaumont

Recorded at Fondation Royaumont, Asnières-sur-Oise, France, in March 2017

Recording producer and mastering: Alban Moraud

Tuning and maintenance: Edwin Beunk

Photographs: Susanna Drescher | Design: Rosa Tendero

Executive producer & editorial director (scb): Thomas Drescher | For the Fondation Royaumont: Sylvie Brély

All texts and translations © 2017 Schola Cantorum Basiliensis

Executive producer & editorial director (Glossa / note 1 music): Carlos Céster | Assistance: María Díaz

© 2017 note 1 music gmbh

*Edoardo Torbianelli dedicates this recording to the memory of William Parias Bustillo (1948 - 2016).*

*We would like to thank the Maja Sacher-Stiftung for supporting this production.*

MAJA SACHER STIFTUNG

*M. Sacher*

Schola Cantorum Basiliensis – Hochschule für Alte Musik at the Musik-Akademie Basel

University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland (FHNW)

([www.fhnw.ch/schola-cantorum-basiliensis](http://www.fhnw.ch/schola-cantorum-basiliensis))



University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland  
Schola Cantorum Basiliensis

# Frédéric Chopin (1810-1849)

## *Late piano works*



01	Prélude in C sharp minor, op. 45 (1841) – Sostenuto	3:55
02	Mazurka in C sharp minor, op. 50/3 (1841/42) – Moderato	4:21
03	Nocturne in B major, op. 62/1 (1846) – Andante	6:03
04	Nocturne in E major, op. 62/2 (1846) – Lento	5:17
05	Polonaise-Fantaisie in A flat major, op. 61 (1845/46) – Allegro maestoso	12:18
06	Mazurka in A flat major, op. 50/2 (1841/42) – Allegretto	3:04
07	Barcarolle in F sharp major, op. 60 (1845/46) – Allegretto	8:22
08	Mazurka in F sharp minor, op. 59/3 (1845) – Vivace	3:21
Sonate in B minor, op. 58 (1844)		
09	Allegro maestoso	9:37
10	Scherzo: Molto vivace	2:59
11	Largo	8:01
12	Finale: Presto non tanto	6:15
13	Mazurka in G major, op. 67/1 (1835, op. posth.) – Vivace	1:17



## Frédéric Chopin

### Late piano works

For a long time a glass ceiling has separated the performance of nineteenth century-music from so-called early music: the former was thought to guarantee an accurate transmission and understanding of the composer's intentions from one generation of performers to the next. The musical notation of the nineteenth century was long considered devoid of falsification thanks to the progress made in the philological sciences: scores were thus effective prescriptions for performers, who religiously followed them to the letter. Then, the first historical recordings revealed the strangeness of forgotten soundscapes: constituting irrefutable proof of the evolution of musical interpretation and the subsequent erosion of the intention delineated by the composer for his contemporaries, these sounding testimonies pioneered a multifaceted research. For some decades now, this investigation is committed to reinvent possible interpretations of works, based on the context of their conception and dissemination.

Research on Chopin is among the disciplines that has benefited the most from cultural studies, due to the composer's own personality: a pianistic genius who dreaded concert performances (a form which was burgeoning in his lifetime); a pedagogue absorbed by a mundane social life that limited the scope of his teaching; and finally, a committed artist, "the only political pianist" according to Wilhelm von Lenz, who met the composer in 1842 (Wilhelm von Lenz, 1872).



That Chopin left Warsaw's politically tense climate just before the 1830 insurrection – thus distancing himself from the progressive Polish youth to which he belonged – meant that he had probably already been invested with a mission that justified his physical absence from the imminent danger. The traits of a true master were recognised in his first compositional attempts, works of ground-breaking innovation: his compatriots expected him to be a musical revolutionary by providing Poland with a great national composer. In the wake of the tragedy and during the subsequent Russian oppression, Chopin's works immediately acquired an overwhelming emotional charge: "If the powerful Northern monarch knew what a dangerous enemy he had in the works of Chopin, in the simple melodies of his Mazurkas, he would ban his music", wrote Schumann in 1836.

The figure of the exile embodied by Chopin is in itself a representation of the great themes surrounding the human psyche and its creativity – distance, recollection, memory and imagination are key concepts in the Romantic ideology surrounding Chopin. Then there is his melancholy, the semantics of which range from depression to enthusiasm and the transformation of suffering into creative impulse. Finally, his improvisation, the seed of his composition, was the laboratory in which he experimented with the raw materials of his inspiration: memories of folk songs or simple inflections borrowed from a collective memory, mixed with very personal and – paradoxically – more universal emotional images. One of the sources that was certainly used by the composer for his improvisations – thus also leaving traces in his published works – is the collection of "Historical Songs" (*Spiewy historyczne*) by the patriot poet Niemcewicz. Set to music by a plethora of Chopin's contemporaries, this cycle is a pillar of Polish national culture, used to teach the history of the country to children of Chopin's generation. Specialists are still in the process of examining the folkloric sources of this region of Europe in order to penetrate to the core of the composer's creative process. Chopin's disdain for the work of the pioneer ethnographer Oskar Kolberg – "good intentions, but his shoulders are too frail" he wrote in a letter on the 19th April 1847 – and his conviction that Kolberg failed to restore an authentic spirit to the national heritage do not contradict the composer's work: "you know how much I have always



tried to acquire a true feeling for our national music, and how I have partly succeeded", he wrote to his friend Titus Woyciechowski (letter of the 25th December 1831). Chopin's relationship with his nation, the memory of which was distorted by his painful exile, is one of the most authentically Romantic aspects of his art. It is this subtle mixture of reality and fiction, conscious and unconscious compositional gestures, this layering of perception and meaning that still today moves us so powerfully.

No writer better than Iwaskyewicz has been able to link Chopin's music to the man himself and his environment, leading the way to a new type of research which is still ongoing: "Chopin's music appears to us as eternal, timeless. It is however, very closely bound to his era." More than any other writer, Iwaskyewicz has scrutinized Chopin's letters and captured the poignancy of the composer's irredeemably lost past, an emotion that explains a life-long trajectory as well as the words attributed to the composer on his deathbed: "I barely remember how one sings in my homeland." One has undoubtedly to share the same roots in order to discern Chopin's humanity so intimately, and in order to create an emotional biography that sheds a very special light on his work. "It is because he remembered – and as long as he remembered – how one sang in his homeland that he could survive as a man and as an artist", writes Iwaskyewicz. He

also analyses the consequences of the composer's exile: "Chopin did not launch into Romantic literature as Berlioz or Liszt did. He remained, first and foremost, a musician. However, he was also Polish: he experienced the dramatic events in his country in the same way that our great poets did – this tragic shock subsequently evolved into a fracture in which his 'absolute' music filled with literature. I do not mean expression, but a certain literary programme that the artist forced himself to create." This shrewd observation constitutes a precious listening guide for all of Chopin's great works, received in their time as long narrative poems whose singular form was dictated by their emotional content. Far from creating mannered musical illustrations, Chopin's ties with Poland manifested as an intimate communion that "dictated the very texture of his *œuvre*". In the *Polonaise-fantaisie* op. 61, Chopin embeds the heroic gestures typical of the *polonaise* within the dreamlike, sombre universe of the *fantaisie*, thus revealing a vast fresco that leaves the listener free to imagine the messianic tale of suffering and future triumph of the Polish people. Chopin's sonatas are no less poetic, despite their pre-established formal structure. Raul Koczalski (1885-1948), one of Chopin's most authentic successors whose recordings have preserved invaluable interpretations, particularly treasures the Sonata op. 58 which he considers more expressive, more sober and in that way more powerful than the *Sonate funèbre*. In this piece Koczalski sees an emotional itinerary that "demands an in-depth study, for only an understand-

ing of each phrase, of each detail reveals to us the splendour of this admirable composition. The first part is majestic and poetic, the second takes on a mysterious charm, the third part quivers with intense romanticism, the fourth with devilish beauty. It is as if all the emotions that have ever moved the human heart are condensed in this piece". It is also not inappropriate to read Chopin's own state of mind into this work. While the disappointments in his personal life were tinting his memories of the past with a particular emotion, the *Largo* of the op. 58 Sonata sounds like the spiritual testament of a precociously wise artist, the tale of a twisted fate. In the same way, the *Prélude* op. 45 shows the composer's improvisational genius in a unique form, undoubtedly inspired by a specific event. Indeed, Chopin may be transmitting the result of a synesthetic experience suggested by Delacroix's theory of reflections and shapes. With the ancient technique of free improvisation as the point of departure, the musician's harmonic genius may be responding to the visionary impressionistic artist (Jean-Jacques Eigeldinger, 1997).



Another essential aspect of Chopin's artistic personality is best viewed through the composer's differences from his contemporaries, especially from Liszt. Countless accounts show their opposing qualities, both on the compositional and on the performative level. Classical and Romantic aesthetic categories

have been brandished – with varying degrees of intellectual rigour – in order to set one composer's contained emotion against the other's emotional excess. At the same time another divide has been created, that between the poetic German spirit on one hand and the Slavic temperament on the other; the first grim and wild, like the sheer rock-faces of its landscapes and its Mediaeval legends; the other simple, freely leaping through vast stretches of plains in a passionate pursuit of the ideal. This opposition is used by Chopin's successors to stress how "hirsute Romanticism" – a term borrowed from Iwaskyewicz – is entirely different from Polish Romanticism: "Chopin never loses his sense of balance; always refined, he intuitively knows that passion must never descend to a prose-like realism. He suffers, has moments of folly, but is free of the improper convulsions that modern-day composers let into their realistic output, sometimes nonsensically. [...] Can we definitely say that Chopin belongs to the ranks of the hopeless in literature and poetry? No, because he has never forgotten, in the midst of the greatest suffering, the ideal towards which his soul is rising" (Jan Kleczynski, 1879).

Finally, nothing is as vivid in Chopin's pianistic art as the similarity of his technique and performative style to the *bel canto* school of singing, inherited from the art of the eighteenth-century *castrati* and perpetuated in the 1800s by the great Italian singers admired by the pianist from the moment he arrived in Paris. This comparison has long remained theoret-

ical, an observation made trite by the absence of concrete elements that could help to apply it in performance. The study of this lost vocal school is at the heart of recent researches into performance practice; its application to the piano progressively reveals the previously unsuspected degree to which both disciplines are related. Edoardo Torbianelli's research and his pianistic art focus on the questions surrounding the piano's vocality, thus shedding new light on the aesthetic quarrels and differences between nineteenth-century schools of performance and teaching. If Chopin and Liszt's artistic personalities differ so starkly, it is because the two pianists did not sing on the instrument in the same way. Liszt endorsed a style of declamation aimed at progressively breaking off from the *bel canto* tradition to which he was born. By making the voices heavier in order to give them more strength in all registers, he foreshadows twentieth-century vocal technique and a conception of good singing which is drastically different from Chopin's ideal. The accounts of Chopin's pupils and their own students, largely made available today thanks to the pioneering work of Jean-Jacques Eigeldinger, outline the technical parameters typical of the Chopinian school. First, the quality of sound-production and the perfect control of a rich palette of dynamic inflections are essential tools for singing on the piano, just as they are for the singer: "The fingers must sink, must somehow be engulfed in the depths of the piano, both when playing *forte* and *piano*; one must pull an extended, melancholy sonority out of

the instrument; despite it not being a singing instrument (for this one must not let the keys lift too quickly) one must release from it a song that aims to imitate the Italian singers, in Chopin's own terms" (Cecylia Dzialynska, 1892). The comparison of these descriptions with singing methods and the vast pedagogical corpus dedicated to the instruments allows one to patiently reconstruct forgotten technical gestures; historical recordings have also provided inestimable help, as have the collaborations with modern-day singers and restorers of historical pianos.



Chopin's notation is tirelessly scrutinised in a novel way that departs from the philological method aimed at producing an ideal score with numerous variants, often somewhat unpalatable for the pianist. Rather than serving to determine the most authentic indication, or that which is most relevant to us in the twenty-first century, Chopin's variants—as well as those of his contemporary editors—are examined in order to reconstruct a palette of sounds and meanings corresponding to a variety of signs which have since evolved or been forgotten. For example, the use of accents on the piano suggests different types of vocalisation and effects which one can bring back to sonorous life. This indefatigable research on sound and meaning clarifies parameters which musical notation is incapable of describing with any sort of precision: punctuation, phrasing, a type of *rubato*

that frees the melody from the notated rhythm, tempo inflections that accompany the varied writing like narrative vagaries, the use of the pedal. If all of Chopin's music is examined within this aural aesthetic, the definition of pianistic genres and of the soundscapes they transmit is crucial in order to play his music. The emergence of the *nocturne* and *barcarolle* as pianistic genres highlights the mechanisms of musical exoticism and the creation of an *italianité* that has its roots in the eighteenth century. Its relevant aspects here are the link between the learned and the popular, between *bel canto* and folklore, the latter never having shunned the expressive tools of classically trained voices in Italy. Thus, it is no surprise that within the pantheon of great musicians Chopin is the uncontested master of the *nocturne* and the author of one of the most beautiful *barcarolles* in the piano's repertoire. The genre of the *barcarolle* resonates with the great Romantic themes embodied by the composer in exile: the blurring of borders between time and space, nature and civilisation, the scholarly and popular; all the while preserving improvisation, the role of recollection and memory as well as the vast spectrum of emotions belonging to the field of melancholy at the heart of his work.

*Jeanne Roudet*

*Translation: Giovanna Baviera*

### Edoardo Torbianelli

Edoardo Torbianelli was born in Trieste, Italy. He earned a diploma in piano and harpsichord in his hometown and then continued his studies at the Scuola di Alto Perfezionamento Musicale dei Filarmonici in Turin, at the Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium in Antwerp, and at the Barabants Conservatorium of Tillburg with Jean Fassina (Paris), Jos van Immerseel and Jacques de Tiège (Antwerp).

His interest in historical performance practice (in particular of the romantic and classic periods) led him to play on historical instruments of the epoch, guided by didactic and aesthetic sources of the eighteenth and nineteenth centuries. He has also occupied himself with recordings from the beginning of the twentieth century which are informed by the pianistic style of the generation of musicians trained towards the end of the nineteenth century.

An accomplished artist, Edoardo Torbianelli has appeared at numerous festivals in Europe. His recordings on the Harmonia Mundi, Pan Classics, Phaedra, Gramola and Amadeus labels have been acclaimed by specialist publications, and three CDs have been awarded a *Diapason d'Or*. The Gramola production *Liszt and the violin* with Austrian violinist Thomas Albertus Imberger received a diploma of honour from the Hungarian Liszt Society under the auspices of the *Gran Prix du Disque* 2012.

Edoardo Torbianelli was on the faculty of the Koninklijk Vlaams Conservatorium in Antwerp from 1993 to 1998, and has subsequently taught historical piano, chamber music and performance practice of the romantic and classical periods at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel. Since 2008 he has

additionally taught the same subjects at the Hochschule der Künste in Berne, where he also coordinates a research project on the techniques, aesthetics and didactics of the piano between 1800 and 1850. His work on historically informed interpretation takes him on a regular basis to institutions throughout Europe and to Colombia. Since September 2014 he has taught a class at the Paris-Sorbonne University within the framework of the master's programme for the interpretation of early music – research and practice for the pianoforte.

*Artist-in-residence at Royaumont Abbey*

Since the 1980s the Royaumont Foundation has supported historically informed performance practice, from the revival of baroque music with William Christie and René Jacobs up to the most recent advances in the music of the romantic era, with a focus on historical pianos. The present recording allows one to experience Edoardo Torbianelli's musical vision of Chopin's music, which he developed in conjunction with the musicologist Jeanne Roudet.

From 2014 to 2018, with the support of the Royaumont Foundation, Edoardo Torbianelli was able to dedicate himself to the subject of vocalicity in Chopin: with the opportunity to do research, to impart knowledge to young musicians and to prepare new programmes. In 2012 a commission was granted to an award-winning composer and an international colloquium organised, in collaboration with the Musée de la Musique – Philharmonie de Paris, the Orpheus Institute (Ghent), the Schola Cantorum Basiliensis and the Paris-Sorbonne University, on the language of romanticism on the piano in Paris and Vienna, in Chopin and Beethoven.

### Schola Cantorum Basiliensis

Since its creation in 1933, the Schola Cantorum Basiliensis (SCB) and its working philosophy have lost nothing of their topicality. Founded by Paul Sacher and close colleagues in Basel, Switzerland, this School of Early Music (since 2008 part of the University of Applied Sciences and Arts Northwestern Switzerland) remains to this day unique in numerous respects. From the very beginning, musicians gathered here who decisively influenced the course of historical performance practice. The scope of activities at the SCB ranges from the early Middle Ages to the 19th century. And as a result of the close co-operation between performers and scholars, a dynamic interaction exists between research, professional training, concerts, and publications. In all of this, the SCB operates with a broad definition of music. This arises from a particular approach which explores the historical context of past musical production to create musical interpretations that inspire the listener today – often combined with a fascination for the previously unknown. The CD productions play their part in bringing important projects and performers at the SCB to a wider audience. Around 80 such recordings have been produced on different labels since 1980. From 2010 the CD productions of the SCB have appeared on Glossa.





## Frédéric Chopin

### Œuvres tardives pour piano

Longtemps un plafond de verre a séparé la musique dite ancienne de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle dont la pratique ininterrompue était supposée garantir la transmission des intentions du compositeur et leur compréhension d'une génération d'interprètes à la suivante. Longtemps, les partitions du XIX<sup>e</sup> siècle ont été lues comme d'efficaces prescriptions à destination d'exécutants en dévotion devant la lettre des textes, garantis sans contrefaçon grâce aux progrès de la science philologique. Puis, les premiers travaux sur les enregistrements historiques sont venus révéler à nos oreilles l'étrangeté de mondes sonores oubliés. Preuves irréfutables de l'évolution de la lecture musicale et de l'érosion progressive du sens originel tracé par le compositeur pour ses contemporains, ces témoignages sonores ont alors guidé une recherche multiforme. Depuis quelques décennies, celle-ci s'applique à réinventer les possibles actualisations des œuvres à la lumière de leurs contextes de création et de diffusion.

La recherche chopinienne est ainsi l'une des mieux servie par l'apport des *Cultural studies* en raison de la personnalité même du compositeur, pianiste génial mais redoutant l'épreuve du concert dont la forme moderne est en train d'éclorre, pédagogue accaparé par une socialité mondaine qui limite le rayonnement de son enseignement, enfin artiste engagé, « l'unique pianiste politique » selon Wilhelm von Lenz qui a rencontré le compositeur en 1842 (Wilhelm von Lenz, 1872).



Si Chopin quitte l'atmosphère oppressante de Varsovie à la veille de l'insurrection de 1830, s'il s'éloigne de la jeunesse polonaise progressiste à laquelle il appartient, c'est probablement parce qu'il est déjà investi d'une mission qui justifie sa mise à l'écart du danger imminent. Ses premiers essais de compositeur sont reconnus comme des coups de maître d'une nouveauté inouïe et ses compatriotes attendent de lui une révolution purement musicale pour doter la Pologne d'un grand compositeur national. Au lendemain de la tragédie et tandis que l'oppression russe sévit, son œuvre est d'emblée revêtue d'une charge émotionnelle immense : « Si le puissant monarque autocrate du Nord savait quel dangereux ennemi le menace dans les œuvres de Chopin, dans les simples mélodies de ses Mazurkas, il en interdirait la musique », écrit Schumann en 1836.

La figure de l'exilé incarnée par Chopin est elle-même une représentation des grandes thématiques

qui interrogent le psychisme humain et la création – distance, souvenir, mémoire, imagination sont des mots clés du romantisme de Chopin. Et puis, il y a sa mélancolie dont le champ sémantique s'étend de la dépression jusqu'à l'enthousiasme qui transforme la souffrance en élan créateur. Enfin, amorce de la composition, l'improvisation est le laboratoire dans lequel il expérimente le matériau brut de son inspiration : réminiscence de mélodies issues du folklore ou simples inflexions empruntée à la mémoire collective mêlées à bien d'autres images émotives plus personnelles et paradoxalement plus universelles. Parmi les sources avérées de ses improvisations, dont ses œuvres publiées portent la trace, on trouve les *Chants historiques* (*Spiewy historyczne*) du poète patriote Niemcewicz. Mis en chansons par une pléiade de musiciens contemporains, le cycle est un pilier de la culture nationale pour enseigner l'histoire de la Pologne aux enfants de la génération de Chopin. Et les spécialistes n'ont pas fini de scruter les sources folkloriques de cette partie de l'Europe pour tenter de pénétrer au cœur de son processus compositionnel. Le dédain de Chopin pour le travail pionnier d'ethnographe Oskar Kolberg – « de bonnes intentions mais des épaules trop frêles » (lettre du 19 avril 1847) – et le reproche qu'il lui fait d'échouer à restituer l'esprit authentique du patrimoine national ne contredit pas le travail du compositeur : « Tu sais combien j'ai toujours cherché à bien sentir notre musique nationale et comme j'y suis, en partie, arrivé », écrit-il à son ami Titus Woyciechowski (lettre du 25 décembre

1831). Vu au travers du prisme déformant de la mémoire qu'un éloignement douloureux stimule, le lien avec la patrie appartient au versant le plus authentiquement romantique de l'art de Chopin. Et c'est ce subtil mélange de réalité et de fiction, de gestes compositionnels conscients et inconscients, c'est ce feuillement de différents niveaux de perception et de signification qui, aujourd'hui encore, agit puissamment et différemment en chacun d'entre nous.



Nul écrivain n'a mieux qu'Iwaskyewicz ouvert le chemin d'une recherche toujours en marche pour relier l'œuvre à l'homme et à son environnement : « La musique de Chopin nous semble éternelle, intemporelle. Elle est pourtant très étroitement liée à son époque. » Il a, mieux que quiconque, scruté la correspondance de Chopin et saisi le sentiment poignant du passé irrémédiablement perdu qui la traverse, sentiment qui donne sens à une trajectoire de vie et éclaire jusqu'aux paroles attribuées au mourant : « c'est à peine si je me souviens comment on chante au pays ». Sans doute aussi, fallait-il partager les mêmes racines pour cerner d'aussi près l'homme moral et réaliser une biographie sentimentale du compositeur qui éclaire les œuvres d'une lueur toute particulière. « C'est parce qu'il se souvenait, et tant qu'il se souvenait, comment on chante au pays qu'il pouvait exister en tant qu'homme et en tant qu'artiste » écrit Iwaskyewicz. Et, il analyse les consé-

quences de l'exil : « Chopin ne s'engage pas à corps perdu dans la littérature romantique comme le feront un Berlioz ou un Liszt. Il reste avant tout un musicien. Mais, il est également polonais ; le drame de sa patrie, il le vit de la même manière que le vivent nos grands poètes – ce choc tragique s'élargira en cette cassure par laquelle la musique "absolue" de Chopin s'emplit de littérature. Je ne parle pas ici de l'expression mais d'un certain programme littéraire que l'artiste s'efforce maintenant de réaliser ». Cette fine observation constitue un précieux guide d'écoute de toutes les grandes œuvres de Chopin, reçues en leur temps comme de vastes poèmes narratifs dont la forme singulière est dictée par le contenu émotionnel. Loin de susciter de mièvres illustrations musicales, le lien de Chopin avec la Pologne procède d'une communion intime qui « décidait de la texture même de son œuvre » (Iwaskyewicz). Dans la *Polonaise-fantaisie* op. 61, Chopin inscrit les gestes héroïques de la polonaise dans l'univers onirique et sombre de la fantaisie, déployant ainsi une vaste fresque qui laisse le lecteur imaginer librement le récit messianique des souffrances et du triomphe prochain du peuple polonais. Les sonates de Chopin ne sont pas moins poétiques, en dépit du format pré-établi qu'elles s'imposent. Raul Koczalski (1885-1948), l'un des plus authentiques héritiers de Chopin dont l'enregistrement nous a transmis les interprétations inestimables, chérit particulièrement la Sonate op. 58, selon lui plus expressive plus sobre et par-là même plus puissante que la *Sonate funèbre*. Le pianiste y voit un programme

sentimental qui « exige une étude approfondie, car seule la compréhension de chaque phrase, de chaque détail, nous révèle toute la splendeur de cette admirable composition. La première partie est majestueuse et poétique, la deuxième empreinte d'un charme mystérieux, la troisième vibrante d'un romantisme intense, et la quatrième d'une beauté satanique. Il semble que, dans cette œuvre, soient condensés tous les états d'âme qui aient jamais agité le cœur humain » (Raul Koczalski, 1910). Et, il n'est pas interdit d'y lire les sentiments de Chopin lui-même. Tandis que les désillusions de sa vie personnelle teintent d'une émotion particulière les souvenirs du passé, le *Largo* de la Sonate op. 58 sonne comme le testament spirituel d'un artiste muri avant l'heure, comme l'histoire d'un destin contrarié. De même, le Prélude op. 45 témoigne de son génie d'improvisation sous une forme unique, sans doute inspirée par un événement particulier. Chopin nous livrerait le résultat d'une expérience synesthésique suggérée par la théorie des reflets et des reliefs exposée par Delacroix. A partir de la technique ancienne de l'improvisation libre, le génie harmonique du musicien répondrait au peintre visionnaire de l'impressionnisme (Jean-Jacques Eigeldinger, 1997).



Un autre aspect essentiel de la personnalité artistique de Chopin se laisse approcher dans ce qui le distingue de ses illustres contemporains, et Liszt en premier lieu. Les témoignages abondent pour les opposer tant

sur le plan de la composition que sur celui de l'exécution. Les catégories esthétiques du classicisme et du romantisme n'ont pas manqué d'être brandi avec plus ou moins de rigueur conceptuelle pour opposer l'émotion contenue de l'un aux excès de l'autre. Un autre clivage est à l'œuvre en parallèle qui met dos-à-dos l'esprit poétique germanique et le caractère slave : l'un est sombre et sauvage comme les rochers à pic de ses paysages et ses légendes du Moyen-âge, l'autre est simple, bondissant en liberté à travers des étendues de plaines infinies à la poursuite passionnée de l'idéal. Cette opposition est utilisée par les héritiers de Chopin pour pointer combien le « romantisme hirsute » en vogue – j'emprunte l'expression à Iwaskyewicz – n'est pas celui du Polonais : « Chopin ne perd jamais le sentiment d'équilibre ; toujours raffiné, il sent que la passion ne doit pas descendre à la prose du réalisme. Il souffre, il a des bouffées de folie, mais point de ces convulsions malséantes, que les compositeurs actuels font entrer, parfois à contresens, dans leurs productions réalistes. [...] Peut-on en définitive, compter Chopin au nombre des désespérés en littérature et en poésie ? Non, car il n'a jamais oublié, au milieu des plus grandes souffrances, l'idéal vers lequel montait son âme » (Jan Kleczynski, 1879).

Enfin, rien n'est plus prégnant dans l'art du piano selon Chopin que la proximité de sa technique et de son style d'exécution avec l'école du bel canto, héritée de l'art des castrats du XVIII<sup>e</sup> siècle et perpétuée au siècle suivant par les grands chanteurs italiens admirés par le pianiste dès son arrivée à Paris. Ce

parallèle est longtemps resté lettre morte, relégué au rang de lieu commun, faute d'éléments concrets pour le rendre opérant dans l'interprétation. L'étude de cet art vocal aujourd'hui oublié est au cœur des recherches sur l'interprétation les plus actuelles et sa transposition au piano révèle peu à peu un degré de proximité jamais soupçonné. Les recherches d'Edoardo Torbianelli et son pianisme sont concentrées sur cette question de la vocalité au piano qui éclaire d'un jour nouveau les querelles esthétiques de l'époque et les divergences dans le jeu et l'enseignement des virtuoses du XIX<sup>e</sup> siècle. Si les personnalités artistiques de Liszt et Chopin s'opposent autant c'est parce qu'ils ne chantent pas de la même façon. Liszt épouse un style de déclamation appelé à se démarquer de plus en plus de la tradition belcantiste dont il est issu. En alourdissant les voix pour leur donner plus de puissance dans tous les registres, il est annonciateur de l'évolution de la technique vocale au XX<sup>e</sup> siècle et d'une conception du beau chant totalement différente de celle de Chopin. Les témoignages de ses élèves et de leurs disciples, largement disponibles aujourd'hui grâce aux travaux pionniers de Jean-Jacques Eigeldinger, désignent les paramètres techniques caractéristiques de l'école de Chopin. En premier lieu, la qualité de l'émission du son et le contrôle parfait d'une riche palette d'inflexions dynamiques constituent, comme pour le chanteur, l'alpha et l'omega du chant au piano : « Il faut que les doigts sombrent, s'engloutissant en quelque sorte dans les profondeurs du piano, tant dans le forte que dans le



piano, tirant de lui une sonorité prolongée, mélancolique, qui dégage même d'un instrument peu chantant (pour cela il ne faut pas laisser les touches remonter trop rapidement) un chant visant à imiter celui des chanteurs italiens, selon les termes mêmes de Chopin » (Cecylia Dzialynska, 1892). La confrontation de ces témoignages avec les méthodes de chant elles-mêmes et le vaste corpus didactiques dédié aux instruments permet de reconstruire patiemment des gestes techniques aujourd'hui oubliés, avec l'aide inestimable des enregistrements historiques, la collaboration des chanteurs et celle des restaurateurs des pianos historiques.



La notation de Chopin est inlassablement scrutée dans une direction qui se démarque de la méthode philologique visant la production d'un texte idéal des œuvres assorti d'une somme de variantes, souvent indigestes pour le pianiste. Les variantes de Chopin et celle des éditeurs de son temps sont observées non pas tant pour déterminer le signe le plus authentique ou le plus pertinent aux regards des habitudes de lecture de notre XXI<sup>e</sup> siècle que pour reconstruire la palette de sens et de sons d'une floraison de signes, oubliés ou détournés par l'usage. Par exemple, l'emploi des accents au piano suggère différents types de vocalisation et d'effets auxquels il s'agit de redonner une existence sonore. Et cet effort constant en direction du son et du sens éclaire les paramètres que la notation

musicale est impropre à décrire ou à prescrire avec tant soit peu de précision : la ponctuation et le phrasé, le rubato qui libère la mélodie de la raideur mécanique du rythme noté, les inflexions du tempo qui épousent les variations d'écriture comme autant de péripéties de la narration, l'emploi des pédales. Enfin, si toute la musique de Chopin s'inscrit dans cette esthétique sonore, la définition des genres pianistiques et l'éclucidation des images sonores qu'ils véhiculent est cruciale pour jouer Chopin. L'émergence du nocturne et de la barcarolle comme genres pianistiques relève des mécanismes de l'exotisme musical et de la construction d'une italianité qui prend sa source loin en amont dans le XVIII<sup>e</sup> siècle. On en retiendra ici le lien entre le savant et le populaire, entre le bel canto et le folklore qui, en Italie, n'ignore jamais les moyens expressifs des voix cultivées. Ainsi, rien n'est moins fortuit que la place de Chopin au panthéon des grands musiciens, comme le maître incontesté du nocturne et l'auteur de l'une des plus belles Barcarolle de la littérature pianistique. Parce que le genre de la barcarolle entre en résonance avec les grandes thématiques romantiques incarnées dans l'exil chopinien interrogeant les rapports du temps et de l'espace, de la nature et de la culture, du savant et du populaire, avec toujours, au cœur de la création, l'improvisation, le rôle du souvenir, celui de la mémoire et toute la gamme des sentiments qui appartiennent au champ de la mélancolie.

*Jeanne Roudet*

### Edoardo Torbianelli

Né à Trieste (Italie), Edoardo Torbianelli obtient son diplôme en piano et clavecin dans sa ville natale. Il poursuit ses études à la Scuola di Alto Perfezionamento Musicale dei Filarmonici à Torino (I), au Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium à Anvers (B), et au Brabants Conservatorium de Tillburg (NL), auprès de Jean Fassina (Paris), Jos van Immerseel et Jacques de Tiège (Anvers).

Son intérêt pour l'interprétation historiquement informée, en particulier des périodes romantique et classique, le conduit à jouer sur des instruments d'époque à l'appui de sources didactiques et esthétiques des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Il étudie également les enregistrements du début du XX<sup>e</sup> siècle, s'inspirant ainsi du style pianistique de la dernière génération de musiciens formés vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Artiste accompli, Edoardo Torbianelli se produit dans de nombreux festivals en Europe. Ses enregistrements avec Harmonia Mundi, Pan Classics, Phaedra, Gramola, Amadeus, sont loués par la presse spécialisée, et trois d'entre eux ont été récompensés avec un *Diapason d'Or*. De même, la production *Liszt and the violin* chez Gramola, à laquelle il participe aux côtés du violoniste autrichien Thomas Albertus Imberger, a été récompensée du diplôme d'honneur de la Hungarian Liszt Society lors du *Grand Prix du Disque* 2012.

Comme enseignant, Torbianelli travaille d'abord au Koninklijk Vlaams Conservatorium Antwerpen, entre 1993 et 1998. Depuis, il enseigne le piano historique, la musique de chambre et l'esthétique des répertoires classique et romantique à la Schola Cantorum Basiliensis de Bâle (CH). En 2008, il rejoint également la Hochschule der Künste de Berne (CH)

comme enseignant dans ces mêmes disciplines, tout en coordonnant un projet de recherche sur les techniques, l'esthétique et la didactique du piano entre 1800 et 1850. Son travail sur l'interprétation historique l'amène à enseigner régulièrement dans diverses institutions musicales en Europe ainsi qu'en Colombie (Amérique du Sud). Depuis septembre 2014, il est chargé de cours à l'Université Paris-Sorbonne dans le cadre du Master d'interprétation des musiques anciennes – recherche et pratique pour le pianoforte.

*Artiste en résidence à l'abbaye de Royaumont*

La Fondation Royaumont soutient avec constance l'approche historiquement informée depuis les débuts du renouveau baroque de William Christie, René Jacobs des années dix neuf cent quatre-vingt, jusqu'à l'approche récente du romantisme centrée autour des pianos historiques. Ce disque nous a fait entendre la vision musicale qu'Edoardo Torbianelli a élaborée aux côtés de la musicologue Jeanne Roudet.

Edoardo Torbianelli a pu développer de 2014 à 2018 avec le soutien de la Fondation Royaumont – sous le paradigme de la vocalité au piano – des temps de recherches, des temps de transmission auprès de jeunes musiciens et des temps de répétitions de nouveaux programmes, une commande faite à l'un des compositeurs lauréats 2012 ainsi qu'un colloque international sur l'Eloquence romantique au piano à Paris et Vienne, Chopin et Beethoven en partenariat avec le Musée de la musique – Philharmonie de Paris, l'Orpheus Instituut (Ghent), la Schola Cantorum Basiliensis et l'Université Paris-Sorbonne.

**Schola Cantorum Basiliensis**

Depuis sa création en 1933, la Schola Cantorum Basiliensis (SCB) et sa conception du travail n'ont jamais perdu de leur actualité. Fondée à Bâle par Paul Sacher et quelques autres collègues, cette Haute École de Musique Ancienne, qui fait partie depuis 2008 de la Haute École Spécialisée de la Suisse du Nord-Ouest, demeure jusqu'à nos jours singulière à bien des égards. Dès ses débuts, elle attire des musiciens qui donnent le ton dans l'histoire de la pratique d'exécution historique. Ses domaines de compétence s'étendent du début du Moyen Âge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Grâce à l'étroite collaboration entre musiciens et musicologues, la recherche, la formation pratique, les concerts et les publications y sont toujours intimement liés. La SCB s'attache à une définition large de la musique. Elle appréhende la musique du passé dans son contexte historique et l'interprète en lien avec l'époque actuelle, tout en montrant une grande curiosité à l'égard de ce qui reste encore à découvrir. Les CD contribuent à faire connaître au grand public les projets ou les membres de la SCB. Depuis 1980, environ 80 enregistrements ont été réalisés sous différents labels. Ces productions paraissent depuis 2010 sous le label Glossa.



## Frédéric Chopin

### Späte Klavierwerke

Lange Zeit trennte eine gläserne Decke die sogenannte Alte Musik von der Musik des 19. Jahrhunderts, deren ununterbrochene Aufführungspraxis die Intentionen des Komponisten und ihr Verständnis durch eine nachfolgende Generation von Interpreten zu garantieren schien. So wurden Noten des 19. Jahrhunderts als aussagekräftige Anleitungen gelesen, die die Ausführenden mit einer hingebungsvollen Haltung gegenüber dem Geschriebenen akzeptierten, ein Text, der dank des Fortschritts der philologischen Wissenschaft garantiert unverfälscht schien. Dann aber offenbarte die Beschäftigung mit historischen Aufnahmen die Fremdartigkeit der vergessenen Klangwelten und eine große Diskrepanz zur notierten Musik. Diese klanglichen Zeugnisse, die unwiderlegbare Beweise einer Evolution in der musikalischen Interpretation und einer allmählichen Erosion der vom Komponisten für seine Zeitgenossen aufgezeichneten Intention sind, führten zu vielfältigen Forschungen. Mit ihrer Hilfe wird nun seit

einigen Jahrzehnten versucht, mögliche Aktualisierungen der Werke im Lichte des Kontexts von Komposition und Rezeption zu erproben.

Die Chopin-Forschung profitierte wegen der Persönlichkeit des Komponisten am stärksten von den *Cultural studies*: der geniale Pianist, der die Belastungsprobe des modernen Konzerts scheute, das zu seiner Zeit aufkam; der Pädagoge, der von einem mondänen Sozialleben in Anspruch genommen wurde, das die Ausstrahlung seines Unterrichts begrenzte; und schließlich der engagierte Künstler, der »einzig politische Pianist« laut Wilhelm von Lenz, der dem Komponisten 1842 begegnete (Wilhelm von Lenz, 1872).



Dass Chopin die bedrückende Atmosphäre in Warschau am Vorabend des Aufstands von 1830 verlässt und dass er sich damit von der progressiven polnischen Jugend, der er angehört, distanziert, liegt vermutlich daran, dass er schon mit einer Mission betraut war, die seine physische Distanz zur unmittelbaren Gefahr der Rebellion rechtfertigt. Seine ersten kompositorischen Versuche werden als eine unerhörte neue Meisterleistung anerkannt und seine Landsleute erwarten von ihm eine rein musikalische Revolution, mit der er ein grosser nationaler Komponist für Polen werden konnte. Nach der Tragödie und während der russischen Unterdrückung erhält sein Werk grosse emotionelle Bedeutung: »Denn wüsste

der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten«, schrieb Schumann 1836.

Die von Chopin verkörperte Figur des Exilanten steht für die großen Themen, die mit der menschlichen Psyche und ihrer Kreativität verbunden sind – Distanz, Erinnerung, Gedächtnis und Vorstellungskraft sind die Schlüsselwörter von Chopins Romantik. Darüber hinaus gibt es seine Melancholie, deren Semantik von der Depression bis zur Begeisterung reicht und die das Leiden in schöpferischen Elan verwandelt. Schließlich ist die Improvisation, der Keim der Komposition, das Laboratorium, in dem er mit dem Rohmaterial seiner Inspiration experimentiert: Reminiszenzen an Melodien aus der Folklore oder ein einfacher Tonfall aus dem kollektiven Gedächtnis, vermischt mit vielen anderen, persönlicheren und paradoxerweise auch universellen emotionalen Bildern. Zu den nachgewiesenen Quellen seiner Improvisation, deren Spuren man in seinem publizierten Werk findet, gehören die »Geschichtlichen Gesänge« (*Spiewy historyczne*) des patriotischen Dichters Julian Ursyn Niemcewicz. Von einer Vielzahl von zeitgenössischen Musikern vertont, ist dieser Zyklus ein Pfeiler der nationalen Kultur, der benutzt wurde, um den Kindern in Chopins Generation die polnische Geschichte zu lehren. Die Spezialisten sind immer noch dabei, die folkloristischen Quellen aus diesem Teil Europas zu untersuchen, um zum Herz

von Chopins Kompositionsprozess vorzudringen. Seine Geringschätzung für die pionierhafte Arbeit des Ethnographen Oskar Kolberg – »mit guten Absichten, aber zu schwächtigen Schultern« schrieb er in einem Brief vom 19. April 1847 – und der Vorwurf des Versagens im Bemühen, den authentischen Geist des nationalen Erbes wiederherzustellen, widerspricht nicht der Arbeit des Komponisten: »Du weißt, wie sehr ich immer bemüht war, unsere nationale Musik zu spüren und wie mir das zum Teil gelungen ist«, schreibt Chopin an seinen Freund Titus Woyciechowski am 25. Dezember 1831. Die Verbindung zu seinem Vaterland, dessen Erinnerung durch die schmerzhaft Distanz des Exils verzerrt ist, gehört zur wahrlich romantischsten Seite von Chopins Kunst. Diese subtile Mischung aus Wirklichkeit und Fiktion, aus bewussten und unbewussten kompositorischen Gesten, diese Überlagerung von verschiedenen Niveaus der Wahrnehmung und Bedeutung wirkt noch heute stark und unterschiedlich in jedem von uns.



Jarosław Iwaskyewicz hat es besser als jeder andere Autor verstanden, den Weg für eine immer noch aktuelle Forschung zu bahnen, die das Werk mit dem Menschen und seiner Umwelt verbindet: »Die Musik Chopins erscheint uns ewig, zeitlos. Sie ist aber dennoch eng mit ihrer Zeit verbunden.« Mehr als andere hat Iwaskyewicz den Briefwechsel Chopins durch-

forscht und das ergreifende Gefühl einer unwiderbringlich verlorenen Vergangenheit erfasst, das sich darin manifestiert und seinem Leben einen Sinn gibt. Dies geht bis zu den Worten: »Ich erinnere mich kaum, wie man in meinem Vaterland singt«, die dem Sterbenden zugeschrieben werden. Zweifellos ist es von Vorteil, die selbe Herkunft zu haben, um den Menschen Chopin einzuordnen und seine sentimentale Biographie zu schreiben, die das Werk in einem ganz bestimmten Licht erscheinen lässt: »Weil er sich daran erinnerte, und solange er sich daran erinnerte, wie im Land gesungen wird, konnte er als Mensch und als Künstler existieren«, schreibt Iwaszkiewicz. Er analysiert auch die Konsequenzen des Exils: »Chopin stürzt sich nicht blindlings in die romantische Literatur, wie Berlioz und Liszt. Er bleibt in erster Linie Musiker. Aber er ist auch Pole; er erlebt das Drama seines Vaterlandes auf dieselbe Art wie unsere großen Dichter – dieser tragische Schock führt zu einem Bruch, durch welchen sich die "absolute" Musik Chopins mit Literatur füllen wird. Ich spreche hier nicht vom Ausdruck, sondern von einem gewissen literarischen Programm, das der Künstler zu verwirklichen sucht.« Diese scharfsinnige Beobachtung stellt eine wertvolle Hörhilfe für alle großen Werke Chopins dar, die damals als ausgedehnte erzählerische Gedichte rezipiert wurden, deren besondere Form durch den emotionalen Inhalt diktiert wird. Weit davon entfernt, eine reizlose musikalische Illustration darzustellen, geht die Beziehung Chopin zu Polen aus einer intimen Verbundenheit

hervor, die »die Textur seiner Werke bestimmte« (Iwaszkiewicz). Die heroische Geste in der *Polonaise-fantaisie* op. 61 siedelt Chopin im träumerischen und dunklen Universum der Phantasie an, die auf diese Weise ein ausgedehntes Fresko entfaltet, das dem »hörenden Leser« erlaubt, sich die messianische Geschichte vom Leiden und künftigen Triumph des polnischen Volkes zu imaginieren. Chopins Sonaten sind nicht weniger poetisch, trotz der vorgegebenen formalen Struktur. Raul Koczalski (1885-1948), einer der authentischsten Erben Chopins, dessen Aufnahmen uns unschätzbare Interpretationen überliefert haben, liebt besonders die Sonate op. 58, die ihm zufolge expressiver, schlichter und deshalb wirkungsvoller sei als die *Sonate funèbre*. Koczalski erkennt darin ein sentimentales Programm, das »ein vertieftes Studium verlangt, da nur das Verständnis von jedem Satz, von jedem Detail uns die ganze Pracht dieser bewundernswürdigen Komposition offenbart. Der erste Teil ist majestätisch und poetisch, der zweite ist von einem geheimnisvollen Charme geprägt, der dritte erbebt von einem intensiven romantischen Gefühl, und der vierte ist von einer teuflischen Schönheit. Es scheint, als ob in diesem Werk alle Gemütsverfassungen, die das menschliche Herz jemals bewegt haben, konzentriert wären« (Raul Koczalski, 1910). Dabei ist es nicht verboten, Chopins eigene Gefühle hinein zu lesen. Während die Enttäuschungen seines eigenen Lebens die Erinnerungen an die Vergangenheit mit einer besondern Emotion färben, klingt das *Largo* der Sonate

Op. 58 wie das geistige Testament eines frühzeitig gereiften Künstlers, wie die Geschichte eines verhinderten Schicksals. Ebenso zeugt das *Prélude* op. 45 auf eine einzigartige Weise von seinem improvisatorischen Genie, zweifelsohne von einem bestimmten Ereignis inspiriert. Es scheint, als liefere Chopin uns das Ergebnis eines synästhetischen Experiments, angeregt durch Delacroix' Theorie der Spiegelung und Form. Ausgehend von der alten Technik der Improvisation würde das harmonische Genie des Musikers dem visionären impressionistischen Maler auf solche Weise antworten (Jean-Jacques Eigeldinger, 1997).



Ein anderer wesentlicher Aspekt der künstlerischen Persönlichkeit Chopins liegt in dem, was ihn von seinen illustren Zeitgenossen unterscheidet, in erster Linie von Liszt. Viele Zeugnisse vergleichen beide sowohl hinsichtlich der Komposition wie ihres Spiels. Dabei wurden die ästhetischen Kategorien des Klassischen und Romantischen mehr oder weniger unerbittlich bemüht, um die zurückgehaltenen Emotionen des einen mit der Zügellosigkeit des anderen zu konfrontieren. Parallel dazu spielt ein anderer Unterschied hinein, der den deutschen poetischen Geist und den slawischen Charakter gegenüber stellt: Der eine ist düster und wild wie die steilen Felswände seiner Heimat und ihre mittelalterlichen Legenden, der andere ist einfach, unbeschwert

umherschweifend in den endlosen Ebenen auf der leidenschaftlichen Suche nach seinem Ideal. Dieser Vergleich wird von den Erben Chopins benutzt, um zu betonen, wie sehr die modische »rauh Romantik« – ich verwende hier den Ausdruck von Iwaszkiewicz – nicht diejenige des Polen ist: »Chopin verliert nie das Gefühl für das Gleichgewicht; immer sensibel, spürt er, dass die Leidenschaft nicht zur Prosa des Realismus absinken soll. Er leidet, er hat Wahnanfalle, aber nicht solche ungehörigen Krämpfe, die heutige Komponisten, manchmal widersinnig, in ihre realistischen Erzeugnisse einfließen lassen. [...] Kann man Chopin endgültig zu den Verzweifelten in Literatur und Dichtkunst zählen? Nein, weil er mitten in den größten Leiden nie vergessen hat, zu welchem Ideal seine Seele aufstieg« (Jan Kleczynski, 1879).

Schließlich ist in Chopins Kunst des Klavierspiels nichts bedeutsamer als die Nähe von Technik und Aufführungsstil zur Schule des Belcanto, ein Erbe der Kastratenkunst des 18. Jahrhunderts, fortgesetzt im 19. Jahrhundert von grossen italienischen Sängern, die Chopin seit seiner Ankunft in Paris bewundert hat. Diese Parallele blieb lange Zeit theoretisch und nur ein Gemeinplatz, weil konkrete Hinweise fehlten, um sie für die Interpretation nutzbar zu machen. Die Erkundung dieser heute vergessenen Vokalkunst steht im Zentrum der jüngsten Forschungen zur Interpretation, und ihre Übertragung auf das Klavier zeigt nach und nach eine bislang unvermutete Nähe zwischen beidem. Die Forschungen von Edoardo Torbianelli und sein

Klavierspiel konzentrieren sich auf die Frage dieser Vokalität am Klavier, die die seinerzeitigen ästhetischen Debatten und die Unterschiede im Spiel und beim Unterricht der Virtuosen in ein neues Licht rücken. Wenn die künstlerischen Persönlichkeiten von Liszt und Chopin sich so diametral gegenüberstehen, dann, weil sie auf eine unterschiedliche Art singen. Liszt nimmt einen Deklamationsstil an, mit dem er sich immer mehr von der Tradition des Belcanto absetzt, aus der er doch eigentlich hervorgegangen ist. Indem er den Stimmen mehr Gewicht und ihnen so mehr Kraft in allen Registern gibt, kündigt er die Vokaltechnik des 20. Jahrhunderts und eine gegenüber Chopin völlig unterschiedliche Auffassung vom »Schönen Gesang« an. Die Zeugnisse seiner Schüler und Enkelschüler, die heute dank den Pionierarbeiten von Jean-Jacques Eigeldinger gut zugänglich sind, benennen die charakteristischen technischen Parameter von Chopins Schule. An erster Stelle bilden – wie für den Sänger – die Qualität der Tongebung und die perfekte Kontrolle einer reichen Palette von dynamischen Ausdruckswerten das A und O des Gesangs am Klavier: »Die Finger müssen tief ins Klavier eintauchen, sowohl im Forte wie im Piano, und einen durchgehenden, melancholischen Klang herausholen, der sogar aus einem wenig singenden Instrument (dafür darf man die Tasten nicht zu schnell wieder loslassen) einen gesanglichen Klang hervorbringt, der den Gesang von italienischen Sängern imitiert, nach Chopins eigenen Worten« (Cecylia Dzialynska, 1892). Ein Gegenüberstellen die-

ser Zeugnisse mit den Gesangsschulen und dem umfangreichen Korpus didaktischen Materials aus Instrumentalschulen erlaubt die allmähliche Rekonstruktion von heute vergessenen technischen Gesten, wobei historische Aufnahmen eine unschätzbare Hilfe darstellen, ebenso wie die Zusammenarbeit mit Sängern und mit Restauratoren historischer Klaviere.



Die Notation Chopins wird unablässig auf eine Weise untersucht, die der philologischen Methode folgt, die auf einen Idealtext des Werkes abzielt und eine Fülle von Varianten hinzufügt, die für den Pianisten oft unverdaulich sind. Aber anstatt die Varianten Chopins und die der Verlage seiner Zeit als die authentischsten oder relevantesten Zeugnisse im Hinblick auf die Lesegewohnheiten des 21. Jahrhunderts zu betrachten, versucht man eine Palette von Sinn und Klang mit einer Fülle von Zeichen zu rekonstruieren, die entweder vergessen oder durch den Gebrauch verwandelt sind. Beispielsweise gibt die Verwendung von Akzenten am Klavier einen Eindruck von den verschiedenen Arten der Vokalisierung und von Effekten, die man wieder in Klang umsetzen muss. Dieses konstante Bemühen hinsichtlich des Klangs und des Sinns beleuchtet die Parameter, die eine musikalische Notation nicht beschreiben oder mit ausreichender Präzision vorschreiben kann: Die Punktierung und Phrasierung, das Rubato, das die Melodie von der mechanischen

Enge des notierten Rhythmus befreit, die Veränderungen des Tempos, die sich dem Verlauf der Komposition anpassen, wie die Wendungen in einer Erzählung, sowie die Verwendung der Pedale. Wenn alle Musik von Chopin dieser klanglichen Ästhetik folgt, ist schliesslich noch die Bestimmung der pianistischen Genres und die Klärung der von ihnen vermittelten Klangbilder wesentlich. Das Aufkommen der *Nocturnes* und der *Barcarolle* als pianistische Genres hat mit Mechanismen von musikalischem Exotismus und mit der Konstruktion einer »Italienität« zu tun, deren Ursprung weit ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Festzuhalten ist hier die Verbindung zwischen dem Gebildeten und dem Populären, zwischen Belcanto und Folklore, die in Italien die Ausdrucksmittel der ausgebildeten Stimme nie gescheut hat. Als unbestrittener Meister der *Nocturne* und als Urheber einer der schönsten *Barcarolle* der Klavierliteratur ist Chopins Platz im Pantheon der grossen Musiker deshalb keineswegs zufällig. In der Gattung der *Barcarolle* hallt die grosse romantische Thematik wider, die sich in Chopins Exil verkörpert: sie berührt die Beziehungen von Zeit und Raum, von Natur und Kultur, von Gebildet und Populär, wobei im Zentrum immer die Improvisation steht, die Rolle der Erinnerung und des Gedächtnisses und die ganze Palette der Gefühle, die zum Bereich der Melancholie gehören.

Jeanne Roudet

Übersetzung: Brigitte Gasser / Martin Kirnbauer

### Edoardo Torbianelli

Geboren in Triest (Italien), erwarb Edoardo Torbianelli ein Diplom in Klavier und Cembalo in seiner Heimatstadt. Er setzte seine Studien an der Scuola di Alto Perfezionamento Musicale dei Filarmonica in Turin, am Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium in Antwerpen und am Brabants Conservatorium in Tillburg, bei Jean Fassina (Paris), Jos van Immerseel und Jacques de Tiège (Antwerpen) fort.

Sein Interesse an historisch informierter Interpretation, speziell in der klassischen und romantischen Periode, brachte ihn dazu, auf Instrumenten der Epoche zu spielen, geleitet von didaktischen und ästhetischen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts. Er beschäftigte sich ebenso mit Tonaufnahmen aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts, die vom pianistischen Stil einer Generation von Musikern geprägt sind, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausgebildet wurden.

Als umfassend gebildeter Künstler tritt Edoardo Torbianelli in zahlreichen europäischen Festivals auf. Seine Aufnahmen bei Harmonia Mundi France, Pan Classics, Phaedra, Gramola, Amadeus werden von der Fachpresse gelobt, drei von ihnen wurden mit einem *Diapason d'Or* ausgezeichnet. Ausserdem hat die Produktion *Liszt and the Violin* beim Label Gramola, bei der er mit dem österreichischen Geiger Thomas Albertus Imberger zusammenarbeitete, ein Ehrendiplom der Ungarischen Liszt-Gesellschaft beim Grand Prix du Disque 2012 erhalten.

Als Dozent hat Edoardo Torbianelli zwischen 1993 und 1998 am Koninklijk Vlaams Conservatorium Antwerpen gearbeitet. Seither unterrichtet er historische Klaviere, Kammermusik und Ästhetik des klassischen und romantischen

Repertoires an der Schola Cantorum Basiliensis, seit 2008 zusätzlich an der Hochschule der Künste in Bern in den gleichen Fächern, in Verbindung mit einem Forschungsprojekt zur Spieltechnik, Ästhetik und Didaktik des Klaviers zwischen 1800 und 1850. Seine Arbeit zur historisch informierten Interpretation führt ihn regelmässig an unterschiedliche musikalische Institutionen in Europa und Kolumbien. Seit September 2014 ist er an der Universität Paris-Sorbonne im Rahmen eines Master-Programmes zur Interpretation Alter Musik - Forschung und Praxis für das Pianoforte verpflichtet.

»Artist in residence« an der Abtei Royaumont

Die Fondation Royaumont unterstützt seit den 1980er Jahren die historisch informierte Aufführungspraxis, von der Wiederbelebung der barocken Musik mit William Christie und René Jacobs, bis zu den jüngsten Annäherungen an die Musik der Romantik mit einem Fokus auf historischen Klavieren. Die vorliegende Aufnahme lässt Chopins Musik in der musikalischen Vision von Edoardo Torbianelli erleben, die er sich gemeinsam mit der Musikwissenschaftlerin Jeanne Roudet erarbeitet hat.

Edoardo Torbianelli konnte sich mit Unterstützung der Fondation Royaumont von 2014 bis 2018 dem Thema der Vokalität bei Chopin widmen: mit Gelegenheit zur Forschung, zur Weitergabe an junge Musikerinnen und Musiker und zur Einstudierung von neuen Programmen. 2012 wurde eine Auftragskomposition an einen preisgekrönten Komponisten vergeben sowie ein internationales Kolloquium über die Sprache der Romantik auf dem Klavier in Paris und Wien, bei Chopin und Beethoven, ausgerichtet, in Zusammenarbeit mit

dem Musée de la Musique – Philharmonie de Paris, der Schola Cantorum Basiliensis, dem Orpheus Instituut (Gent) und der Universität Paris-Sorbonne.

### Schola Cantorum Basiliensis

Seit ihren Anfängen im Jahr 1933 haben die Schola Cantorum Basiliensis (SCB) und ihr Arbeitskonzept nichts an Aktualität eingebüßt. Gegründet von Paul Sacher und einigen Mitstreitern, ist diese Basler Hochschule für Alte Musik (seit 2008 Teil der Fachhochschule Nordwestschweiz) bis heute in vielfacher Hinsicht singulär geblieben. Seit den Anfängen finden sich an ihr Musiker zusammen, die in der Geschichte der historischen Musikpraxis starke Akzente setzen. Das Arbeitsgebiet reicht vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Aufgrund der engen Zusammenarbeit von Musikern und Wissenschaftlern sind Forschung, praktische Ausbildung, Konzert und Publikationen stets eng aufeinander bezogen. Die SCB hält an einem weit definierten Musikbegriff fest. Entscheidend ist dafür die Art des Zugangs, Musik in ihrem historischen Kontext zu begreifen und sie gegenwartsbezogen zu interpretieren, verbunden mit der Neugier auf bisher Unentdecktes. Die CD-Produktionen sollen dazu beitragen, wesentliche SCB-Projekte oder Mitglieder der Hochschule einem größeren Publikum bekannt zu machen. Seit 1980 sind ca. 80 Einspielungen bei verschiedenen Labels entstanden. Ab 2010 erscheinen die Produktionen beim Label Glossa.





### **The Royaumont Foundation**

*– International cultural centre for music and dance artists –*

The Royaumont Foundation was founded in 1964 by art patrons Henry and Isabel Gouin. Located in a 13th-century Cistercian abbey, which was received as a donation, the foundation conserves and expands its heritage, in that it places its activities at the service of the artists and is accessible to members of the public from all walks of life. The work done by the artists-in-residence at the abbey is presented to the public through the series *Fenêtres sur cour[s]*, in seasonal concerts and productions, and in events taken on tour. The Comité Henry et Isabel Gouin – club d'entreprises du Val d'Oise has supported the foundation's projects for over twenty years.

### **La Fondation Royaumont**

*– Centre culturel international pour les artistes de la musique et de la danse –*

La Fondation Royaumont a été créée en 1964 par un couple de mécènes, Henry et Isabel Gouin. Installée dans l'abbaye cistercienne reçue en donation, la Fondation a pour missions de conserver et d'enrichir ce patrimoine, de lui donner vie en le mettant au service des artistes et de le rendre accessible à tous les publics. Tous les travaux menés par les artistes en séjour à l'abbaye sont présentés au public dans le cadre des *Fenêtres sur cour[s]*, des concerts et spectacles du Festival de Royaumont et des tournées organisées hors les murs. Le Comité Henry et Isabel Gouin - club d'entreprises du Val d'Oise soutient les projets de la fondation depuis plus de vingt ans.

### **Die Fondation Royaumont**

*– Ein internationales Kulturzentrum für Künstler in Musik und Tanz –*

Die Fondation Royaumont wurde 1964 von den Kunstmäzenen Henry und Isabel Gouin gegründet. Eingerichtet in einer Zisterzienserabtei, die als Schenkung empfangen wurde, hat die Fondation die Zielsetzung dieses Erbe zu erhalten und zu vermehren, indem sie ihre Aktivitäten in den Dienst von Künstlern stellt und für alle Formen der Öffentlichkeit zugänglich ist. Sämtliche Arbeiten, die von den Künstlern während ihrer Aufenthalte in der Abtei geschaffen wurden, werden in *Fenêtres sur cour[s]*, in Konzerten und Aufführungen beim Festival de Royaumont sowie auf Tourneen ausserhalb präsentiert. Das Comité Henry et Isabel Gouin - club d'entreprises du Val d'Oise unterstützt die Projekte der Stiftung seit mehr als zwanzig Jahren.

