

ALAIN PLANES



CHOPIN chez PLEYEL

# Soirée de M<sup>r</sup> Chopin.

du 21 Février 1842

- 1<sup>re</sup> Andante sur un air de la 3<sup>e</sup> ballade ..... Chopin.
- 2<sup>e</sup> Petite Douceur sur un air de D'Arner  
chanté par M<sup>lle</sup> Vardot Gorsca ..... Dessauer.
- 3<sup>e</sup> Suite de Nocturnes, Polkas et Etudes ..... Chopin
- 4<sup>e</sup> Divers fragments de Händel chantés  
par Madame Vardot Gorsca ..... Händel.
- 5<sup>e</sup> Solo pour violoncelle par M<sup>r</sup> Franckoune Franckoune
- 6<sup>e</sup> Nocturnes Polkas Mazurkas et impromptus Chopin
- 7<sup>e</sup> Le Chien et le renard, chanté par M<sup>lle</sup>  
Vardot Gorsca accompagné par M<sup>r</sup> Chopin Vardot Gorsca



Salons de M<sup>r</sup> Pleyel & C<sup>ie</sup>:

Programme du concert donné à Paris  
dans les "nouveaux salons Pleyel" (21 février 1842)

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

## "CHOPIN CHEZ PLEYEL" (Paris, 1842)

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 1  | <b>Andante spianato op.22</b> en Sol majeur / <i>G major</i> / G-dur                           | 4'59 |
| 2  | <b>Ballade op.47</b> en La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-dur - Allegretto            | 8'32 |
| 3  | <b>Nocturne op.48 n°1</b> en ut mineur / <i>C minor</i> / c-moll - Lento                       | 6'04 |
| 4  | <b>Nocturne op.48 n°2</b> en fa dièse mineur / <i>F sharp minor</i> / fis-moll - Andantino     | 7'58 |
| 5  | <b>Prélude op.28 n°13</b> en Fa dièse majeur / <i>F sharp major</i> / Fis-dur - Lento          | 3'03 |
| 6  | <b>Prélude op.28 n°11</b> en Si majeur / <i>B major</i> / H-dur - Vivace                       | 0'39 |
| 7  | <b>Prélude op.28 n°4</b> en mi mineur / <i>E minor</i> / e-moll - Largo                        | 1'54 |
| 8  | <b>Prélude op.28 n°9</b> en Mi majeur / <i>E major</i> / E-dur - Largo                         | 1'14 |
| 9  | <b>Étude op.25 n°1</b> en La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-dur - Allegro sostenuto   | 2'35 |
| 10 | <b>Étude op.25 n°2</b> en fa mineur / <i>F minor</i> / f-moll - Presto                         | 1'44 |
| 11 | <b>Étude op.25 n°12</b> en ut mineur / <i>C minor</i> / c-moll - Allegro molto con fuoco       | 2'45 |
| 12 | <b>Nocturne op.9 n°2</b> en Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> / Es-dur - Andante           | 4'53 |
| 13 | <b>Nocturne op.27 n°2</b> en Ré bémol majeur / <i>D flat major</i> / Des-dur - Lento sostenuto | 6'18 |
| 14 | <b>Prélude op.45</b> en ut dièse mineur / <i>C sharp minor</i> / cis-moll - Sostenuto          | 5'19 |
| 15 | <b>Prélude op.28 n°15</b> en Ré bémol majeur / <i>D flat major</i> / Des-dur - Sostenuto       | 5'29 |
| 16 | <b>Mazurka KK IIb n°5</b> en la mineur / <i>A minor</i> / a-moll - "à Émile Gaillard"          | 2'55 |
| 17 | <b>Mazurka op.41 n°2</b> en Si majeur / <i>B major</i> / H-dur - Andantino                     | 1'24 |
| 18 | <b>Mazurka op.41 n°3</b> en La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-dur - Animato           | 1'57 |
| 19 | <b>Impromptu op.51</b> en Sol bémol majeur / <i>G flat major</i> / Ges-dur - Vivace (giusto)   | 5'44 |
| 20 | <b>"Grande Valse" op.42</b> en La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-dur                  | 4'26 |

ALAIN PLANÈS

piano Pleyel, 1836 (coll. Anthony Sidey)



Les salons Pleyel de la salle Rochechouart  
(où Chopin donne son concert le 21 février 1842)

## Un concert de Chopin dans les salons Pleyel en 1842

Lundi dernier, à huit heures du soir, les salons de M. Pleyel étaient splendidement éclairés ; de nombreux équipages amenaient incessamment au bas d'un escalier couvert de tapis et parfumé de fleurs les femmes les plus élégantes, les jeunes gens les plus à la mode, les artistes les plus célèbres, les financiers les plus riches, les grands seigneurs les plus illustres, toute une élite de société, toute une aristocratie de naissance, de fortune, de talent et de beauté.

Un grand piano à queue était ouvert sur une estrade ; on se pressait autour ; on ambitionnait les places les plus voisines ; à l'avance on prêtait l'oreille, on se recueillait, on se disait qu'il ne fallait pas perdre un accord, une note, une intention, une pensée de celui qui allait venir s'asseoir là. Et l'on avait raison d'être ainsi avide, attentif, religieusement ému, car celui qu'on attendait, que l'on voulait voir, entendre, admirer, applaudir, ce n'était pas seulement un virtuose habile, un pianiste expert dans l'art de faire des notes ; ce n'était pas seulement un artiste de grand renom, c'était tout cela et plus que tout cela, c'était Chopin.

C'est avec ces lignes que Franz Liszt commence son compte rendu du concert donné par Chopin le 26 avril 1841 à Paris, dans les salons Pleyel. Il aurait très bien pu écrire ces lignes à propos de la soirée donnée par le maître polonais l'année suivante, au même endroit. Nous sommes en effet le 21 février 1842 dans les nouveaux salons Pleyel sis au 20 de la rue Rochechouart, aujourd'hui détruits : Frédéric Chopin donne un de ses très rares concerts, espéré depuis des semaines, voire des mois. La veille, la *Revue et Gazette musicale de Paris*, le principal journal musical français de l'époque, annonçait que "la haute société de Paris et tous les artistes s'y donneront rendez-vous". Il faut dire que les apparitions de Chopin en public sont devenues très rares depuis plusieurs années.

Dès son installation à Paris, en septembre 1831, le jeune virtuose arrivé de Pologne *via* Vienne s'était lancé dans l'arène des virtuoses à la mode dans le but de se faire une place aux côtés

des Herz, Hiller, Kalkbrenner, Liszt, et de tous les autres lions qui rivalisaient alors de prouesses techniques pour emporter les faveurs du public. Le premier concert de Chopin à Paris, le 26 février 1832, a suffi pour le consacrer et pour le faire entrer dans le Panthéon des pianistes. Mais déjà la critique en faisait un artiste à part et louait autant le *pianiste* que le *compositeur*. Fétis écrit en effet que “voici un jeune homme qui, s’abandonnant à ses impressions naturelles et ne prenant point de modèle, a trouvé, sinon un renouvellement complet de la musique de piano, du moins de ce qu’on cherche en vain depuis longtemps, c’est-à-dire une abondance d’idées originales dont le type ne se trouve nulle part.” C’est dire que Chopin est différent des autres. De février 1832 à avril 1835, Jean-Jacques Eigeldinger recense (seulement) seize concerts de Chopin à Paris, dans des salles de concert (salle du Conservatoire, salle du Wauxhall, Théâtre-Italien) et dans des salons (de Pleyel, rue Cadet, de Lafont, de Stoepel, d’Érard, de Pape). Et encore, certaines de ces prestations ne sont pas certaines. Après 1835, année où quelques critiques peu enthousiastes l’ont peut-être blessé, il se retire peu à peu de la scène publique. Désormais, celui que l’on a vite appelé le “poète” du piano se fait surtout entendre dans des salons, devant un public aussi restreint que choisi. Chopin est un pianiste de l’intimité et ne révèle son génie – beaucoup de témoignages s’accordent à le dire – que devant le petit nombre. “Il était l’homme [...] du monde intime, des salons de vingt personnes”, écrit Sand.

Liszt avait exigé de rendre compte du concert de Chopin d’avril 1841, et il faut bien penser que c’est la notoriété de sa plume qui lui avait assuré une place en première page de la *Revue et Gazette musicale de Paris* (la critique du concert de 1842, par Maurice Bourges, est quant à elle reléguée en dixième page de la même revue !). Une grande partie du texte de Liszt de 1841, consacré à l’art de Chopin d’une façon générale plus qu’aux œuvres au programme, a une portée “universelle” et peut très bien s’appliquer au concert de 1842. Malgré quelques lignes pouvant sembler peu amènes et provenant d’une réelle rivalité sur laquelle on a beaucoup écrit, Liszt sait trouver les mots pour décrire le génie unique de Chopin, qui ne participe pas à la mêlée des virtuoses. Il faut remarquer le recul dont Liszt fait d’ailleurs preuve sur ce point, lui qui ne peut pas manquer de se reconnaître parmi les virtuoses-duellistes qu’il stigmatise (la célèbre joute pianistique qui l’opposa à Thalberg en 1837 est toujours dans les esprits). Liszt insiste donc sur la singularité du “cas” Chopin et sur sa supériorité par rapport aux “caprices de la mode” :

Venu en France il y a dix ans environ, Chopin, dans la foule des pianistes qui à cette époque surgissait de toutes parts, ne combattit point pour obtenir la première ni la seconde place. Il se fit très peu entendre en public ; la nature éminemment poétique de son talent ne l’y portait pas. Semblable à ces fleurs qui n’ouvrent qu’au soir leurs odorants calices, il lui fallait une atmosphère de paix et de recueillement pour épancher librement les trésors de mélodie qui reposaient en lui. La musique était sa langue ; langue divine dans laquelle il exprimait tout un ordre de sentiments que le petit nombre seul pouvait comprendre. Ainsi qu’à cet autre poète, Mickiewicz, son compatriote et son ami, la muse de la patrie lui dictait ses chants, et les plaintes de la Pologne empruntaient à ses accents je ne sais quelle poésie mystérieuse qui, pour tous ceux qui l’ont véritablement sentie, ne saurait être comparée à rien. [...]

Ainsi que nous l’avons dit, ce ne fut que rarement, à de très distants intervalles, que Chopin se fit entendre en public ; mais ce qui eût été pour tout autre une cause presque certaine d’oubli et d’obscurité fut précisément ce qui lui assura une réputation supérieure aux caprices de la mode, et ce qui le mit à l’abri des rivalités, des jalousies et des injustices. Chopin, demeuré en dehors du mouvement excessif qui, depuis quelques années, pousse l’un sur l’autre, et l’un contre l’autre, les artistes exécutants de tous les points de l’univers, est resté constamment entouré d’adeptes fidèles, d’élèves enthousiastes, de chaleureux amis qui, tout en le garantissant des luttes fâcheuses et des froissements pénibles, n’ont cessé de répandre ses œuvres, et avec elles l’admiration pour son génie et le respect pour son nom. Aussi, cette célébrité exquise, toute en haut lieu, excellemment aristocratique, est-elle restée pure de toute attaque. [...]

Parmi les heureux élus admis dans l’intime cénacle de Chopin, ses “élèves enthousiastes”, qui, pour reprendre le mot d’un d’entre eux, la princesse Czartoryska, formèrent rapidement après sa mort une “petite église », sont bien des privilégiés parmi les privilégiés puisqu’ils entretiennent avec lui une relation directe. Beaucoup se sentent donc investis d’une mission : transmettre son art. Karol Mikuli, un de ses disciples qui a le plus activement œuvré pour la transmission de la tradition de son maître, écrit qu’il “n’est pas excessif de soutenir que seuls les élèves de Chopin ont connu le pianiste dans toute sa grandeur inégalée”. Il faut rappeler que c’est grâce à l’argent gagné avec ses leçons qu’il pouvait maintenir son train de vie élevé et que ses concerts ponctuels apportaient un complément substantiel à ses revenus. Mis à part

les célèbres apparitions de 1841, 1842 et 1848 dans les salons Pleyel, Chopin ne se produit plus devant de larges audiences. Cet éloignement de la scène a sans doute plusieurs raisons, mais la principale demeure certainement la nature profondément *aristocratique* des conceptions artistiques de Chopin (c'est un adjectif qui revient souvent sous la plume des critiques). L'art de Chopin est un art de chambre. Il répugne vraisemblablement à jouer devant les "masses" et connaît peut-être aussi, qui sait, l'angoisse de la scène : "c'est une période affreuse pour moi ; je n'aime pas paraître en public, mais cela fait partie de ma condition", confie-t-il à Wilhelm von Lenz en 1842, avant un concert. Ce rapport conflictuel avec la scène va d'ailleurs de pair avec un trait de son pianisme : Chopin ne joue pas fort. La douce sonorité de ses pianos favoris, les Pleyel, concourt à ce jeu discret. Dès la critique de son premier concert (1832), Fétis constate que Chopin "tire peu de son de son instrument". L'année suivante, Berlioz écrit lui aussi qu'il faudrait presque tendre l'oreille pour entendre les mille nuances du chant qui émane de son piano comme de mystérieux sylphes et follets :

L'enthousiasme excité par [Liszt] au Théâtre Italien, il y a quelques semaines, n'est pas encore refroidi ; partout où l'on parle de musique, Liszt [sic] est cité comme un phénomène de verve, d'audace et d'inspiration. Ses traits sont si éblouissant[s], ses terminaisons si effrayantes de force et de précision, ses broderies si délicates et d'un goût si neuf, qu'en vérité on est quelquefois dans l'impossibilité de l'applaudir, il vous pétrifie. Chopin est un talent d'une tout autre nature. Pour pouvoir l'apprécier complètement, je crois qu'il faut l'entendre de près, au salon plutôt qu'au théâtre, et faire abstraction de toute idée reçue ; on ne pourrait en faire l'application ni à lui, ni à sa musique. Chopin comme compositeur et comme exécutant est un artiste à part, il n'a point de ressemblance avec aucun autre musicien de ma connaissance. Ses mélodies, toutes imprégnées des formes polonaises, ont quelque chose de naïvement sauvage qui charme et captive par son étrangeté même ; dans ses *Études* on trouve des combinaisons harmoniques d'une étrange profondeur ; il a imaginé une sorte de broderie chromatique reproduite dans plusieurs de ses compositions dont l'effet ne peut se décrire tant il est bizarre et piquant. Malheureusement il n'y a guère que Chopin lui-même qui puisse jouer sa musique et lui donner ce tour original, cet imprévu qui est un de ses charmes principaux ; son exécution est marbrée de mille nuances de mouvement dont il a seul le secret et qu'on ne pourrait indiquer.

Il y a des détails incroyables dans ses *mazurkas* ; encore a-t-il trouvé de les rendre doublement intéressants en les exécutant avec le dernier degré de douceur, au superlatif du *piano*, les marteaux effleurant les cordes, tellement qu'on est tenté de s'approcher de l'instrument et de prêter l'oreille comme on ferait à un concert de sylphes ou de follets.

Quel contraste avec le piano de Liszt, qui est un piano-orchestre. Celui de Chopin est un piano-chant. Chercher à les juger l'un par rapport à l'autre, à les mesurer, n'a finalement pas de sens. Ce sont deux conceptions différentes dont chacun était conscient dans un respect et une admiration réciproques.

\*

Revenons dans les salons Pleyel, ce 21 février 1842. Selon l'habitude de l'époque, le pianiste ne se produit pas seul. Liszt avait déclenché en 1839 une immense révolution en inventant le "récital" (d'abord sous le nom de "soliloque"), genre de concert auquel Chopin ne se frotta qu'une fois, à Édimbourg, en 1848. Salle Pleyel, Chopin partage l'affiche avec deux de ses plus proches amis et partenaires musicaux : le violoncelliste Auguste Franchomme et la cantatrice Pauline Viardot-Garcia. Voici le programme tel que l'annonce la *Revue et Gazette musicale de Paris* la veille du concert ("dans la belle salle de MM. Pleyel") :

1. Andante suivi de la 3<sup>e</sup> Ballade, par Chopin
2. Felice Donzella, air de M. Dessauer, chanté par madame Viardot-Garcia
3. Suite de nocturnes, préludes et études par Chopin
4. Divers fragments de Handel, chantés par madame Viardot-Garcia
5. Solo pour violoncelle, par M. Franchomme
6. Nocturne, préludes, mazurkes et impromptu, par Chopin
7. Le Chêne et le Roseau, chanté par madame Viardot-Garcia, accompagné par Chopin

Comme on le voit, certaines pièces, notamment les “Nocturnes”, les “Préludes” et les “Études” ne sont pas identifiés avec précision – c’est souvent le cas à l’époque. Il est pourtant possible d’imaginer quels *opus* furent exécutés grâce aux descriptions des critiques. En outre, comme Chopin avait l’habitude de jouer en public ses œuvres les plus récentes, on peut construire des hypothèses d’identification plausibles. Environ un mois avant le concert, le 16 janvier, la *Revue et Gazette musicale de Paris* avait fait paraître une réclame sur la “musique nouvelle” de Chopin publiée par Schlesinger (qui était aussi le propriétaire et le rédacteur du journal). On y retrouve en effet la *Troisième Ballade* annoncée par le programme et le *Nocturne* décrit par Maurice Bourges dans son compte rendu. Si Chopin a fait l’honneur à Pauline Viardot, bissée, d’accompagner sa mélodie *Le Chêne et le Roseau*, on sait aussi qu’il a aidé la jeune cantatrice à la composer. En effet, il existe un manuscrit de cette œuvre avec des ajouts et des corrections de la plume de Chopin lui-même, qui, généreux avec son amie et protégée, améliora sa composition à même le lutrin du piano (ses modifications sont conservées dans la partition imprimée).

Est-il meilleur moyen, pour avoir une idée de l’impression que laissa le concert de Chopin, que de citer des extraits du compte rendu de Maurice Bourges dans les colonnes de la *Revue et Gazette musicale de Paris* ?

Si la musique est une architecture de sons, comme l’a dit si ingénieusement une femme célèbre, convenez que M. Chopin est bien un élégant architecte. Vous savez quelles formes originales revêt sa gracieuse fantaisie. En parcourant avec un intérêt toujours plus vif ces petits chefs-d’œuvre si curieusement, si délicatement travaillés, on en vient malgré soi à rêver de l’Allambrah [sic], du Généralife, de tous ces délicieux caprices du génie arabe réalisés dans les monuments de Grenade la merveilleuse. La pensée se complaît dans le spectacle de cette opulence de bon goût. L’ordre fait toujours si bien, associé à la richesse ! Et c’est là surtout le caractère distinctif des créations de M. Chopin. Sa féconde imagination sait se diriger au milieu des plus brillants écarts ; elle n’abandonne jamais un certain fil conducteur qui rattache l’une à l’autre, avec une précise habileté, les diverses parcelles de son œuvre.

Le style de M. Chopin est encore éminemment aristocratique. Il s’en exhale comme un parfum de bon ton ; c’est quelque chose d’exquis, de fashionable, passez-moi un mot un peu usé. Aussi point de banalité dans le caractère général ; point de lieux communs dans les détails. Le défaut contraire serait peut-être celui qu’une critique rigoureuse pourrait élever. Trop de recherche fine et minutieuse n’est pas quelquefois sans prétention et sans froideur. La musique ressemble à une belle personne qu’on aime sans doute à rencontrer divinement parée, mais qu’on ne serait pas fâché de surprendre de temps en temps en négligé. [...]

Voyez aussi quel est le succès de M. Chopin aux rares apparitions qu’il fait en public. Songez à tout ce que dit l’empressement avec lequel on recherche les moyens de l’entendre ; les artistes et amateurs font foule autour de lui. Ah ! c’est qu’il y a là plus d’un sujet d’admiration. Le compositeur n’est pas seulement tout ce que l’on vient d’applaudir ; c’est aussi le virtuose, le séduisant pianiste qui sait faire parler à ses doigts un prestigieux langage, qui épanche toute son âme brûlante dans cette exécution vraiment complète ; c’est qu’il y a dans ce jeu exceptionnel une personnalité dont nul autre n’a le secret ; c’est que le clavier se transforme en quelque sorte, et devient presque un organe nouveau, quand il obéit à la fiévreuse impulsion d’un génie tendre et passionné. Liszt, Thalberg excitent, comme on sait, de violents transports ; Chopin aussi en fait naître, mais d’une nature moins énergique, moins bruyante, précisément parce qu’il fait vibrer dans le cœur des cordes plus intimes, des émotions plus douces. Les premiers soulèvent une exaltation qui déborde impérieusement par les éclats de la voix et du geste. L’autre pénètre, plus profond peut-être ; les sensations qu’il excite ont quelque chose de plus concentré, de plus voilé, de moins expansif ; mais elles n’en sont pas moins délicieuses. Demandez-le à tous ceux qui ont pu assister à la soirée donnée lundi dernier dans les salons de M. Pleyel.

Comme exécutant, M. Chopin a été ce qu’on n’a guère besoin de vous dire, et ce que la parole est toujours impuissante à rendre. Il a rallié à lui toutes les sympathies dans cette nombreuse assemblée d’élite. Nous n’ajouterons rien aux témoignages de haute admiration que lui a prodigués la salle entière, et auxquels nous sommes heureux d’avoir contribué pour notre part. Quelques mots seulement sur la valeur des compositions que l’artiste a si bien dites.

Les trois mazurkas en *la* bémol, en *si* majeur et en *la* mineur son dignes de leurs sœurs aînées. M. Chopin excelle dans ce genre national, qu’il s’est approprié en quelque sorte. Quoique plusieurs



l'aient imité, aucun n'est parvenu encore à l'y surpasser. C'est un abandon charmant, une grâce parfaite, une désinvolture mélodique qui n'est qu'à lui. Cette espèce de composition est généralement assez courte ; la pensée, pour produire de l'effet, doit y être claire, incisive, frappante dans ses petites dimensions. M. Chopin a déjà écrit bien des mazurkas ; il y en a peu qui ne soient remarquables ; celles qu'il a chantées au dernier concert ne dérogent pas.

Les trois Études en *la* bémol, en *fa* mineur et en *ut* mineur, extraites de son second livre ont impressionné vivement l'auditoire. On n'en a guère fait de plus fortes, de mieux nouées, de plus attachantes. L'intérêt se soutient d'un bout à l'autre, soit à l'aide du dessin mélodique toujours original, soit au moyen des ressources harmoniques dont l'auteur fait un excellent usage. Le prélude en *ré* bémol est encore une heureuse inspiration, plus heureuse peut-être que l'Impromptu en *sol*, du moins autant qu'il est permis d'en juger après une seule audition rapide. Ce morceau nous a semblé au premier aperçu moins neuf, moins ordonné, moins net enfin que tout ce qui sort de la plume de M. Chopin. Cependant nous n'émettons notre opinion qu'avec doute ; l'effet est quelquefois entravé par des circonstances si étrangères à l'œuvre et à l'artiste, qu'un jugement de cette nature ne se prononce jamais qu'en faisant des réserves. Ce que nous pouvons seulement dire avec certitude, c'est que l'Impromptu n'a pas offert un intérêt égal à celui des quatre nocturnes que M. Chopin a exécutés ; on y a distingué celui en *ré* bémol d'une ravissante fraîcheur. Le quatorzième avec ses triolets opposés par la main gauche aux simples croches de la main droite, avec le trois temps original qui figure au milieu, a fait un plaisir extrême. Mais c'est surtout à la troisième ballade qu'on a rendu les armes. À notre sens, c'est une des compositions les plus achevées de M. Chopin. Sa flexible imagination s'est répandue avec une magnificence peu commune. Il règne dans l'heureux enchaînement de ces périodes aussi harmonieuses que chantantes une animation chaleureuse, une rare vitalité.

C'est de la poésie traduite, mais supérieurement traduite par des sons. [...]

Le présent enregistrement n'est pas "historique" seulement parce qu'il reprend les œuvres jouées par Chopin en 1842 et qu'il est réalisé sur un piano Pleyel de 1836 que le compositeur aurait pu avoir sous les doigts. Il y a un troisième élément qui fait de ce disque une tentative de "reconstitution" du concert de Chopin : le jeu même du compositeur. Comment jouait-il ? Quelle était son interprétation de tel ou tel passage ? On sait, par des témoignages, qu'il ne jouait quasiment jamais ses œuvres *exactement* comme elles étaient imprimées sur la partition. Il y

avait le fameux *rubato*. Mais il y avait aussi une multitude de variations rythmiques, d'ajouts d'ornements, de fioritures et de cadences (un lointain écho à la musique vocale du XVIII<sup>e</sup> siècle qui l'a tant influencé). Comment, aujourd'hui, à l'époque où les enregistrements immortalisent le geste interprétatif, le style et l'impromptu de l'exécution, avoir une idée de la façon dont jouait Chopin ? Ici encore, la musicologie peut apporter des réponses, et, en l'occurrence, permettre de créer une image de ce qu'était le jeu de Chopin. Le maître polonais fut un grand pédagogue et nombreux furent ses disciples. Beaucoup d'entre eux ont, lors de leurs leçons, pris des notes, parfois à même les partitions posées sur le lutrin du piano. Chopin écrivait souvent lui-même les indications destinées au travail de son élève. Lorsque ces partitions sont conservées et lorsqu'elles sont soumises à une rigoureuse étude philologique comme celle menée par Eigeldinger dans *Chopin vu par ses élèves*, on est en présence d'un *medium* direct entre l'œuvre et le jeu de Chopin. Sur tel trait, il choisissait tel doigté. À telle mesure, il ajoutait cet ornement. Sur telle phrase, il mettait la pédale de telle manière et conduisait le *legato* de cette façon. Alain Planes a, pour certaines des œuvres au programme de ce disque, compilé grâce aux travaux de Jean Jacques Eigeldinger plusieurs informations de "provenance" directement chopinéenne. Ainsi, il ne faudra pas s'étonner que le célèbre *Nocturne* op. 9 n° 2, déjà à l'époque un "tube" que le public réclamait sans cesse au désespoir de Chopin, ne "sonne" pas tel que le donnerait une version *Urtext* lambda, mais qu'il soit enrichi des variantes proposées par le compositeur lui-même à ses élèves. Pour Chopin – on commence à s'en rendre compte comme pour bien d'autres compositeurs – la fixation d'un *Urtext* ("texte primitif") n'a pas de sens face à la réalité et la variété de l'interprétation, jamais fixée. C'était ça aussi l'art de Chopin : l'art du chant, de la diction, de la rhétorique, couplé à celui de l'improvisation et de l'ornementation. Un art de l'interprétation libre par rapport à la musique imprimée. Les fioritures qu'il aimait à improviser et qui enrichissaient son discours/chant étaient toujours, selon Lenz, "un miracle de bon goût". Mikuli, quant à lui, rapporte que son maître "faisait chanter sous ses doigts la phrase musicale, et cela avec une telle clarté que chaque note devenait une syllabe, chaque mesure un mot, chaque phrase une pensée. C'était une déclamation sans emphase, simple et sublime à la fois".

Les livres et les articles de Jean-Jacques Eigeldinger, à qui un grand merci doit être adressé pour la passion avec laquelle il sait orienter ses lecteurs dans l'univers de Chopin, constituent une source incontournable pour tout curieux de la musique du maître polonais. On renverra précisément aux articles et livres suivants, dont sont extraites les citations de la présente notice :

- *L'Univers musical de Chopin*, Paris, Fayard, 2000
- *Frédéric Chopin. Interprétations*, études réunies par Jean-Jacques Eigeldinger, Genève, Droz, 2005
- *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006
- "L'image de Chopin dans la *Biographie universelle des musiciens* (1861) : Fétis à l'ombre de Liszt, *Revue belge de musicologie*, 62 (2008), p. 93-105
- "Quand Chopin accompagne Pauline Viardot : annotations inconnues dans *Le Chêne et la roseau*", *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, 25 (2008), p. 33-47.

NICOLAS DUFETEL

8<sup>e</sup> Année. — 1841. **REVUE** N<sup>o</sup> 31.

17

# GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

Journal des Artistes, des Amateurs et des Théâtres.

PAR M. G.-E. ANDERS, G. BENEDET, F. BEVOIS (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOUBERG, CASTIL-BLAZE, F. DANOU, DÜSSENG, ELWART, FÉTES père (maître de chapelle de roi des Belges), EDOUARD FÉTES, AD. GÉROULT, STEPHEN HELLEN, EDMÉ SAINT-HUGUË, JULES JANIN, KASTNER, LÉON ARDEN DE LAPAGE, J. MARTIN, MARK, CHARLES MÉRIBEAU, EDOUARD MORNAIS, AUGUSTE MOREL, DORTIGUE, PANOFKA, HIPPOLYTE FROYOT, E. REILLY, GEORGES SAND, ROBERT SCHUMANN, PAUL SMITH, SPAZIER, A. SPECHT, RICHARD WAGNER, etc.

PREMIER L'ABONNEMENT

REVUE

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	8	10
6 m. 15	17	19
1 an. 28	34	38

ANNONCES :  
20 c. la ligne de 28 lettres.

Le *Revue et Gazette musicale* paraît le **Dimanche**.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les Libraires et marchands de musique de la France et de l'étranger.

Paris, **Dimanche 2 mai 1841.**

Il sera continué à MM. les Abonnés, sans les deux feuilles par semaine pendant les mois d'été et une feuille pendant les mois d'hiver.

1. Deux Méodies composées par M. ELWART, BERTON, F. DANOU, SCHUBERT, M. P. CHET, etc.
2. Trois Divertissements de piano pour M. G. ANDERS, BERTON, FÉTES, HELLEN, L. MARTIN, KASTNER, MORNAIS, MOREL, PANOFKA, SPAZIER, WAGNER, etc.
3. Plusieurs romances des artistes célèbres de la musique.
4. Des Portraits d'artistes célèbres.
5. Des Poésies de l'écrivain célèbre.
6. Plusieurs Concerts.

SOMMAIRE. Concert de Chopin; par F. LISZT. — Académie royale de musique: représentation au théâtre de Dreyer, et reprise de *Das Junc*. — Concert de F. LISZT. — Concerts: par E. BLANCHARD. — Soirée musicale de l'Institut Gac. — Nouvelles. — Annonces.

Bientôt nous donnerons à MM. les Abonnés les Portraits de nos célèbres violonistes Baillot, Artôt, de Bériot, Ernst, Haumann et Panofka, avec leurs biographies.

MM. les Abonnés recevront successivement morceux suivants expressément composés pour la *Gazette musicale*, savoir :

1. *Mazurka*, par Edouard Wolf.
2. Un morceux par F. Liszt.
3. Un morceux par Th. Doehler.
4. Un morceux par Osborne.
5. Un morceux par Kalkbrenner.
6. Un morceux par Chopin.

Pour le Chant.

1. Trois Méodies par J. Dessauer.
2. Deux romances, paroles françaises et italiennes, par Th. Doehler.

CONCERT DE CHOPIN.

Lundi dernier, à huit heures du soir, les salons de M. Pleyel étaient splendidement éclairés; de nombreux équipages amenaient incessamment au bas d'un escalier couvert de tapis et parfumé de fleurs les femmes les plus élégantes, les jeunes gens les plus à la mode, les artistes les plus célèbres, les financiers les plus riches, les grands seigneurs les plus illustres, toute une élite de société, toute une aristocratie de naissance, de fortune, de talent et de beauté.

Un grand piano à queue était ouvert sur une estrade; on se pressait autour; on ambitionnait les places les plus voisines; à l'avance on prêtait l'oreille, on se recueillait, on se disait qu'il ne fallait pas perdre un accord, une note, une intention, une pensée de celui qui allait venir s'asseoir là. Et l'on avait raison d'être ainsi avide, attentif, religieusement ému, car celui que l'on attendait, que l'on voulait voir, entendre, admirer, applaudir, ce n'était pas seulement un virtuose habile, un pianiste expert dans l'art de faire des notes; ce n'était pas seulement un artiste de grand renom, c'était tout cela et plus que tout cela, c'était Chopin.

Venu en France il y a dix ans environ, Chopin, dans la foule des pianistes qui à cette époque surgissaient de toutes parts, ne combattit point pour obtenir la première ni la seconde place. Il se fit très peu entendre en public; la nature éminemment poétique de son talent ne l'y portait pas. Semblable à ces fleurs qui n'ouvrent qu'au soir leurs odorants calices, il lui fallait une atmosphère de



## A concert by Chopin at the Salons Pleyel in 1842



"Pleyel & Cie", Paris, rue Rochechouart 22-24

Last Monday, at eight in the evening, the salons of M. Pleyel were splendidly illuminated; carriages constantly brought to the foot of a staircase covered by carpets and scented with flowers the most elegant women, the most fashionable young people, the most celebrated artists, the richest financiers, the most illustrious noblemen, a whole social elite, a whole aristocracy of birth, fortune, talent, and beauty.

A grand piano stood open on a platform; people crowded around, aiming for the nearest places to it; already beforehand they pricked up their ears, prepared to listen reverently, saying to themselves that they must not miss a chord, a note, an intention, a thought of the man who was going to come and sit there. And they were right to be so eager, attentive, religiously moved, for the man they were waiting for, whom they wished to see, hear, admire, applaud, was not merely a skilled virtuoso, a pianist expert in the art of playing notes; he was not merely an artist of great renown; he was all that and more than all that: he was Chopin.

It was with these lines that Liszt began his review of the concert Chopin gave at the Salons Pleyel in Paris on 26 April 1841. He might very well have written them about the soiree given by the Polish maestro in the same venue the following year. This took place in the new Salons Pleyel (now demolished) at 20 rue Rochechouart, on 21 February 1842: Chopin was giving one of his very rare concerts, eagerly awaited for weeks, indeed months. On the previous day, the *Revue et Gazette Musicale de Paris*, the principal French music journal of the time, had announced that 'Parisian high society and all the city's artists will meet there'. The excitement was understandable, for Chopin's public appearances had become very infrequent over the past few years.

As soon as he settled in Paris in September 1831, the young virtuoso, newly arrived from Poland by way of Vienna, had launched himself into the arena of fashionable virtuosos with the aim of gaining a place alongside Herz, Hiller, Kalkbrenner, Liszt, and all the other lions who competed

to capture the favours of the public with their feats of technique. Chopin's first concert in Paris on 26 February 1832 was enough to make his name and gain him entry to the pianistic pantheon. But already the critics saw him as an exceptional artist and praised the *pianist* as much as the *composer*. Fétis wrote: 'Here is a young man who, by abandoning himself to his natural impressions and following no model, has discovered, if not a complete renewal of piano music, at least what we have long sought in vain, namely an abundance of original ideas whose prototype is nowhere to be found.' This shows how different Chopin was from the others. From February 1832 to April 1835, Jean-Jacques Eigeldinger lists (only) sixteen concerts by Chopin in Paris, in concert halls or salons. And even then some of these performances cannot be vouched for with certainty. After 1835, when he may have been wounded by some unenthusiastic reviews, he gradually withdrew from the public scene. Henceforth the 'poet' of the piano, as he had quickly been nicknamed, was to be heard essentially in the salons, before an audience as small as it was select. Chopin was a pianist for intimate surroundings, and revealed his genius – a large number of eyewitnesses agree on this point – only before a small number. 'He was the man . . . of an intimate world, of salons of twenty people', wrote George Sand.

Liszt had insisted on reviewing Chopin's concert of April 1841, and one can only assume that it was the writer's fame which had ensured him a place on the front page of the *Revue et Gazette Musicale de Paris* (the review of the 1842 concert, by Maurice Bourges, was relegated to the tenth page of the same periodical!). A large part of Liszt's 1841 article, devoted to Chopin's art in general rather than to the works on the programme, is 'universal' in scope and can very well apply to the concert of 1842. Despite a few lines that may seem somewhat ungracious and spring from a genuine rivalry of which much has been written, Liszt finds the right words to describe the unique genius of Chopin, who stands apart from the virtuoso fray. Incidentally, it is worth pointing out the objectivity Liszt displays on this point, given that he could hardly fail to recognise himself among the duelling virtuosos he stigmatises (the celebrated piano tournament in which he opposed Thalberg in 1837 was still uppermost in everyone's mind). Liszt insists, then, on the uniqueness of the Chopin 'case' and on his superiority to the 'whims of fashion':

When he came to France some ten years ago, Chopin did not fight to obtain first or second place among the horde of pianists who in those days were springing up from all over the place. He played very little in public; the eminently poetic nature of his talent did not predispose him to do so. Like those flowers which open their fragrant calyxes only in the evening, he needed an atmosphere of peace and contemplation freely to pour out the treasures of melody he held within him. Music was his language; a divine language in which he expressed a whole order of sentiments which only a small number could understand. As with that other poet, Mickiewicz, his compatriot and friend, the muse of his homeland dictated his songs, and the laments of Poland borrowed from his accents I know not what mysterious poetry which, for all those who have truly sensed it, can be compared to nothing else. [...]

As we have said, it was but rarely, at very long intervals, that Chopin played in public; but that which for anyone else would have been an almost certain cause of oblivion and obscurity was precisely what gained him a reputation that stood above the whims of fashion and shielded him from rivalries, jealousy, and injustice. Chopin, having stood apart from the excessive movement which in the past few years has thrust performing artists from every point of the universe one upon the other, and one against the other, has remained constantly surrounded by faithful devotees, enthusiastic pupils, warm-hearted friends who, while preserving him from tiresome struggles and painful offences, have never ceased to disseminate his works, and with them admiration for his genius and respect for his name. Hence this exquisite celebrity, so lofty, so admirably aristocratic, has remained free from all attack. [...]

Of the happy few admitted to Chopin's inner circle, his 'enthusiastic pupils' who, to quote one of them, Princess Czartoryska, quickly formed a 'small sect' after his death, were indeed privileged among the privileged, since they had a direct relationship with him. Thus many of them felt invested with a mission: to pass on his art. Karol Mikuli, one of the disciples who worked most actively to transmit the tradition of his master, wrote that 'it would not be an exaggeration to claim that only Chopin's pupils knew the pianist in all his unmatched greatness.' It should be recalled that it was thanks to the money he earned from his lessons that he was able to finance his expensive lifestyle, with his occasional concerts bringing in a substantial complement to his revenues. Aside from his famous appearances of 1841, 1842 and 1848 in the Salons Pleyel,

Chopin no longer performed before large audiences. There were probably several reasons for this withdrawal from the public scene, but the main one was certainly the profoundly *aristocratic* nature of Chopin's artistic conceptions (the adjective often recurs in critical writings of the time). Chopin's art was an art of chamber music. He was very likely repelled by the idea of playing before 'the masses', and – who knows? – may also have suffered from nerves: 'It is a dreadful time for me; I don't like appearing in public, but it is part of my condition', he admitted to Wilhelm von Lenz before a concert in 1842. Moreover, this conflictual relationship with the concert platform went hand in hand with a characteristic trait of his pianism: Chopin did not play loudly. The gentle sonority of his favourite Pleyel pianos contributed to his discreet playing style. Even in his review of the pianist's first Paris concert (1832), Fétis observed that Chopin 'draws little volume from his instrument'. The following year, Berlioz wrote in his turn that one almost had to prick up one's ears to hear the melody emerging from his piano like mysterious sylphs and will-o'-the-wisps:

The enthusiasm aroused by [Liszt] at the Théâtre Italien a few weeks ago has not yet cooled; everywhere that music is spoken of, Liszt [*sic*] is cited as a phenomenon of vigour, audacity, and inspiration. His runs are so dazzling, his perorations so fearsome in their force and precision, his ornaments so delicate and so novel in their taste, that if the truth be told one sometimes finds it impossible to applaud him, for he petrifies you.

Chopin is a talent of a quite different nature. In order to appreciate him fully, I think one must hear him from close up, in a salon rather than a theatre, and set aside all preconceptions, for one could not apply them either to him or to his music. Chopin as composer and performer is an artist apart, with no resemblance to any other musician I am acquainted with. His melodies, steeped in Polish forms, have something naively primitive about them, which charms and captivates by its very oddness; in his études one finds harmonic combinations of a strange profundity; he has imagined a sort of chromatic ornamentation reproduced in several of his compositions, the effect of which cannot be described, so bizarre and piquant is it. Unfortunately Chopin himself is virtually the only person who can play his music and give it that original twist, that touch of the unexpected which is one of its principal charms; his execution is dappled with a thousand nuances of tempo of which he alone holds the secret and which could not be written down.

There are incredible details in his mazurkas; and moreover he has found a way to make them doubly interesting by performing them with the utmost degree of softness, the superlative of *piano*, the hammers brushing the strings, to the point where one is tempted to come close to the instrument and prick up one's ears as one would at a concert of sylphs or will-o'-the-wisps.

What a contrast with the piano of Liszt, which is an orchestral piano! Chopin's is a singing piano. To seek to judge one by the criteria of the other, to measure them against each other, is in the end a meaningless exercise. They are two different conceptions, of which each man was conscious in a relationship of mutual respect and admiration.

\*

Now let us return to the Salons Pleyel on 21 February 1842. Following the practice of the time, the pianist did not appear alone. In 1839 Liszt had sparked off an immense revolution by inventing the 'recital' (which he originally called 'soliloquy'), a type of concert Chopin tried out only once, in Edinburgh in 1848. At the Salons Pleyel, Chopin shared the platform with two of his closest friends and musical partners, the cellist Auguste Franchomme and the singer Pauline Viardot-Garcia. Here is the programme, as announced in the *Revue et Gazette Musicale de Paris* the day before the concert ('in Messrs Pleyel's fine hall'):

1. Andante followed by Third Ballade, by Chopin
2. 'Felice donzella', aria by M. Dessauer, sung by Madame Viardot-Garcia
3. Suite of nocturnes, preludes and études by Chopin
4. Various excerpts from Handel, sung by Madame Viardot-Garcia
5. Cello solo, by M. Franchomme
6. Nocturne, preludes, mazurkas and impromptu, by Chopin
7. 'Le Chêne et le roseau', sung by Madame Viardot-Garcia, accompanied by Chopin

As will have been noticed, some pieces, notably the ‘nocturnes, preludes and études’, are not identified with precision – such was often the case at the time. However, it is possible to guess which compositions were performed thanks to the descriptions of the critics. Moreover, since Chopin was in the habit of playing his most recent works in public, one can construct plausible hypotheses of identification. Around a month before the concert, on 16 January, the *Revue et Gazette Musicale de Paris* had printed an advertisement for ‘new music’ by Chopin published by Schlesinger (who was also the owner and editor of the journal). Here we find the Third Ballade announced in the concert programme and the nocturne described by Maurice Bourges in his review. If Chopin honoured Pauline Viardot, whose performance was encored, by personally accompanying her song *Le Chêne et le roseau* at the end of the concert, we know that he also helped the young singer to write it. There exists a manuscript of the piece with additions and corrections in the hand of Chopin himself, who showed his generosity to his friend and protégée by improving her composition while sitting at the piano (his modifications are preserved in the printed score).

Could there be a better way of gaining an idea of the impression made by Chopin’s concert than to quote excerpts from the review by Maurice Bourges in the columns of the *Revue et Gazette Musicale de Paris*?

If music is an architecture of sounds, as a celebrated lady has so ingeniously observed, you must agree that M. Chopin is an elegant architect. You know what original forms his graceful imagination assumes. As one runs with ever keener interest through these little masterpieces, so curiously, so delicately wrought, one comes despite oneself to dream of the Alhambra, the Generalife, all those delightful caprices of the Arab genius realised in the monuments of the wondrous city of Granada. The mind revels in the spectacle of this riot of good taste. Order always makes such a fine effect when associated with richness! And that is above all the distinctive character of M. Chopin’s creations. His fertile imagination can find its way amid the most brilliant diversions; it never abandons a certain guiding thread which attaches the various segments of his work to each other with precise skill.

M. Chopin’s style is also eminently aristocratic. It exudes a perfume of good manners; it is something exquisite, *fashionable*, if we may be allowed a somewhat overused word. Hence there is no banality in the overall character; nothing commonplace in the details. The opposite defect might perhaps be detected by a rigorous critique. An excess of fine and meticulous but studied elegance is sometimes not devoid of pretension and coldness. The music resembles some handsome person whom one undoubtedly likes meeting when divinely attired, but would not be displeased occasionally to surprise in casual dress. [...]

Observe, too, the success M. Chopin encounters on the rare appearances he makes in public. Think how telling is the eagerness with which people seek ways of hearing him; the artists and amateurs flock around him. Ah, but then he offers more than one reason to admire him. It is not only the composer whom we have just applauded; it is also the virtuoso, the attractive pianist who can make his fingers speak a prodigious language, who pours out all his burning soul in this truly complete execution; it is the fact that there is in this exceptional playing a personality of which no one else holds the secret; it is that the keyboard is as it were transformed, and becomes almost a new organ, when it obeys the feverish touch of a tender and passionate genius. Liszt and Thalberg, as we know, arouse violent transports; Chopin too can produce these, but they are less energetic, less noisy in character, precisely because he makes the innermost strings, the gentlest emotions vibrate in the heart. Liszt and Thalberg stir in us an exaltation which overflows urgently in loud cries and excited gestures. Chopin, perhaps, penetrates more deeply; the sensations he excites have something that is more concentrated, more opaque, less expansive; but they are none the less delightful for that. Ask anyone who was able to attend the soiree given last Monday in the salons of M. Pleyel.

As an executant, M. Chopin proved himself to be what we need scarcely recount here, and what words are still powerless to describe. He won the sympathies of all in this large elite assembly. We shall add nothing to the testimonies of the highest admiration the whole audience lavished on him, and in which we are pleased to have played our part. Just a few words about the value of the compositions which the artist played so well.

The three mazurkas in A flat, B major and A minor are worthy of their elder sisters. M. Chopin excels in this national genre, which he has in some sort made his own. Although several others have imitated him, no one has yet succeeded in surpassing him here. There is a delightful abandon, a perfect grace, a melodic nonchalance that is his alone. This type of composition is generally fairly brief; the musical thought, to achieve its effect, must be clear, incisive, striking within its small

dimensions. M. Chopin has already written many mazurkas; few of them are unremarkable; those he sang at his last concert are no exception.

The three études from his second book, in E flat, F minor and C minor, made a strong impression on the listeners. Few such works have been written that are more powerful, better structured, more appealing. The interest is sustained from start to finish, either with the aid of the invariably original melodic motifs, or by means of the harmonic resources of which the composer makes excellent use. The Prelude in D flat is another happy inspiration, happier perhaps than the Impromptu in G, at least insofar as one may judge after a single rapid hearing. This piece seemed at first encounter less novel, less well ordered, and finally less distinctive than everything that issues from M. Chopin's pen. However, we voice our opinion only hesitantly; the effect is sometimes mitigated by circumstances so foreign to the work and the artist that a judgment of this nature is never pronounced without expressing reservations. The only thing we can state with certainty is that the Impromptu was not equal in interest to the four nocturnes M Chopin performed; among these we particularly noted the one in D flat, delightful in its freshness. The fourteenth, with its left-hand triplets set against the simple quavers in the right hand and the original passage in triple time which appears in the middle, gave great pleasure. But it was above all the Third Ballade that conquered us. In our opinion it is one of M Chopin's most accomplished compositions. His flexible imagination has poured forth here with quite extraordinary magnificence. In the felicitous succession of these periods, as harmonious as they are tuneful, there reigns warmth of animation and a rare vitality. It is poetry translated, but most skilfully, into sound.[...]

The exceptional condition of the instrument played by Alain Planès, a single-action Pleyel of 1836, restores the piano writing to its original technical reality, and allows one to appreciate the sweet, mellow colours of each register, the long, rich harmonic resonances, and the specific timbre of each voice in the polyphony – listen to the chromatic countermelody of the theme of the *Andante spianato* in the medium, the exceptional resonance of the bass in the final cadence of the Nocturne in E flat or the recurring ostinato note (the raindrop) in Prelude no.15, which sounds as it is played in another room or behind the windowpane! The piano sings as many voices as it has strings.

The present recording is not 'historically informed' only insofar as it features the works performed by Chopin in 1842 and uses a Pleyel piano of 1836 which the composer could have played himself. There is a third element that makes this disc an attempt at a 'reconstruction' of Chopin's concert: the composer's actual playing style. How did he play? What was his interpretation of such and such a passage? We know from eyewitness accounts that he virtually never performed his works *exactly* as they were printed in the score. There was the famous rubato. But there was also a multitude of rhythmic variations, added ornaments and fiorituras (a distant echo of the vocal music of the eighteenth century which had such an influence on him). How is it possible today, in an age when recordings immortalise the interpretative gesture, the style and the extempore elements of any performance, to gain an idea of the way Chopin played? The Polish master was a great pedagogue, and his disciples were numerous. Many of them took notes during their lessons, sometimes directly in the scores placed on the piano desk. Chopin often wrote out himself the indications intended to help his pupil practise. When these scores have survived and have been subjected to a rigorous philological study such as that undertaken by Eigeldinger in *Chopin vu par ses élèves*, we are in the presence of a direct *medium* between the work and Chopin's playing. For this figure, he chose this fingering. In this bar, he added this ornament. On this phrase, he pedalled this way, and sustained the legato like this. Thanks to Eigeldinger's research, Alain Planès has assembled a number of elements that derive directly from Chopin. Hence one need not be surprised that the celebrated Nocturne op.9 no.2, already at that time a 'hit' constantly requested by the public (to Chopin's despair), does not 'sound' exactly as it would in the average *Urtext* version, but is enriched by variants suggested to his pupils by the composer himself. For Chopin – we are now starting to realise the fact, as in the case of many other composers – the fixation of an *Urtext* ('original text') is a meaningless exercise when confronted with the reality and variety of interpretation, which was never fixed. That too was the art of Chopin: the art of song, of diction, of rhetoric, coupled with that of improvisation and ornamentation. An art of interpretation that is freer than printed music. The fiorituras he liked to improvise and which enriched his discourse and his melody were always, according to Lenz, 'a miracle of good taste'. Mikuli relates that his teacher 'would make the musical phrase sing under his fingers, and with such clarity that each note became a syllable, each bar a word, each phrase a thought. It was declamation without bombast, at once simple and sublime.'

### Further reading

The books and articles of Jean-Jacques Eigeldinger, who deserves our immense gratitude for the passion with which he orientates his readers in the universe of Chopin, constitute an indispensable source for anyone interested in the Polish composer's music. We refer such readers to the following articles and books from which the quotations in the present text are taken:

- *L'Univers musical de Chopin* (Paris: Fayard, 2000)
- *Frédéric Chopin. Interprétations*, a collection of studies edited by Jean-Jacques Eigeldinger (Geneva: Droz, 2005)
- *Chopin vu par ses élèves* (Paris: Fayard, 2006) [English translation of an earlier edition of this work: *Chopin, Pianist and Teacher: as seen by his pupils*, tr. N. Shohet, K. Osostowicz, R. Howat, ed. R. Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986)]
- 'L'image de Chopin dans la *Biographie universelle des musiciens* (1861): Fétis à l'ombre de Liszt', *Revue belge de musicologie*, 62 (2008), pp.93-105
- 'Quand Chopin accompagne Pauline Viardot: annotations inconnues dans *Le Chêne et le Roseau*', *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, 25 (2008), pp.33-47

NICOLAS DUFETEL  
Translation: Charles Johnston



Anonymes, undatiertes Aquarell  
von Chopins Wohnung im Square d'Orléans Nr.9.



## Ein Konzert Chopins in den Salons des Hauses Pleyel, am 21. Februar 1842

Am vergangenen Montag um acht Uhr abends waren die Salons von M. Pleyel festlich erleuchtet; unablässig fuhren Equipagen vor, und ihnen entstiegen am Fuß einer mit Teppichen ausgelegten und mit duftenden Blumen geschmückten Treppe die elegantesten Damen, modisch gekleidete junge Leute, die berühmtesten Künstler, die vermögendsten Finanziers, die vornehmsten Grandseigneurs, die Spitzen der feinen Gesellschaft und des Adels durch Geburt, Reichtum, Talent und Schönheit. Auf einem Podium stand ein offener Flügel, um den sich die Leute drängten, um die vordersten Plätze zu ergattern; schon im voraus spitzte man die Ohren, man sammelte sich, man nahm sich vor, sich keinen Akkord, keine Note, keine Intention, keinen Gedanken dessen entgehen zu lassen, der gleich dort Platz nehmen würde. Und man hatte allen Grund, so gespannt, so aufmerksam, so ehrfürchtig ergriffen zu sein, denn der, den man erwartete, den man sehen, hören, bewundern, dem man applaudieren wollte, war nicht nur ein blendender Virtuose, ein Pianist, der zugleich ein Meister der Kompositionskunst war; er war all das und mehr als das, er war Chopin.

Mit diesen Zeilen beginnt Franz Liszt seinen Bericht über das Konzert Chopins am 26. April 1841 in den Salons des Hauses Pleyel in Paris (siehe Abb.4). Er hätte sie ebensogut über die Soirée schreiben können, die der polnische Meister ein Jahr später am gleichen Ort gab. Es ist der 21. Februar 1842, und wir befinden uns in den neuen Salons des Klavierbauers Pleyel in der Rue Rochechouart Nr.20, einem Haus, das heute nicht mehr existiert: Chopin gibt eines seiner sehr seltenen Konzerte, auf das man seit Wochen, ja Monaten gehofft hat. Die *Revue et Gazette musicale de Paris*, die wichtigste französische Musikzeitschrift der damaligen Zeit, hat tags zuvor gemeldet, „die bessere Gesellschaft von Paris und alle Künstler werden sich dort ein Stelldichein geben“. Öffentliche Auftritte Chopins sind seit einigen Jahren ausgesprochen selten geworden. Der junge Virtuose aus Polen hatte sich im September 1831 nach einem Zwischenaufenthalt in Wien kaum in Paris niedergelassen, da stürzte er sich auch schon in den Konkurrenzkampf mit den anderen damals umschwärmten Virtuosen mit dem Ziel, sich einen Platz an der Seite eines Herz,

Hiller, Kalkbrenner, Liszt und all der anderen Tastenlöwen zu sichern, die sich mit spieltechnischen Glanzleistungen zu überbieten suchten, um die Gunst des Publikums zu gewinnen. Schon mit seinem ersten Konzert am 26. Februar 1832 hatte er sein Ziel erreicht und wurde ins Pantheon der Pianisten aufgenommen. Aber die Kritik rühmte ihn schon damals als einen Künstler besonderer Art, der als *Pianist* wie auch als *Komponist* überzeugte. So schrieb etwa Fétis über ihn: *“Wir haben es hier mit einem jungen Mann zu tun, der sich ganz seinen natürlichen Eindrücken überläßt und keinen Vorbildern folgt und der auf diese Weise, wenn nicht eine vollständige Erneuerung der Klaviersmusik, so doch das bietet, worauf man seit langem vergeblich gewartet hat, nämlich eine Fülle neuer Ideen, die in dieser Art nirgendwo zu finden sind.”* Mit anderen Worten: Chopin ist anders als die anderen. Von Februar 1832 bis April 1835 zählt Jean-Jacques Eigeldinger (nur) sechzehn Konzerte Chopins in Paris, in Konzertsälen und in Salons, und einige dieser Auftritte sind nicht einmal verbürgt. Nach 1835, dem Jahr, in dem er einige weniger begeisterte Kritiken als kränkend empfunden haben mag, zog er sich mehr und mehr aus dem öffentlichen Konzertleben zurück. Danach war der, den man schon früh den „Poeten“ des Klaviers genannt hat, vor allem in den Salons zu hören, wo er vor einem kleinen und erlesenen Publikum spielte. Chopin war ein Pianist für das häusliche Musizieren, und sein Genie – wie Zeitzeugen übereinstimmend berichten – erschloß sich nur im kleinen Kreis. *“Er war der Mann für den privaten Rahmen, für die Salons mit zwanzig Zuhörern”*, schrieb Georges Sand.

Dieser Rückzug vom Konzertsaal hatte sicher mehrere Gründe, der Hauptgrund dürfte aber die zutiefst *aristokratische* Kunstauffassung Chopins gewesen sein (dieses Eigenschaftswort wird von den Kritikern häufig verwendet). Die Kunst Chopins ist eine kammermusikalische Kunst. Wahrscheinlich widerstrebte es ihm, vor einem „Massenpublikum“ zu spielen, und wer weiß, vielleicht war ihm auch das Lampenfieber nicht fremd: *“Ich mache gerade eine schreckliche Zeit durch; ich trete nicht gern öffentlich auf, aber meine Lebensumstände zwingen mich dazu”*, gestand er Lenz 1842 vor einem Konzert. Dieses zwiespältige Verhältnis zum Konzertsaal war im übrigen auch durch eine Eigenart seiner Spielweise bedingt: Chopin spielte nicht sehr laut, und diesem verhaltenen Spiel kam auch der matte Klang seiner Lieblingsinstrumente, der Pleyel-Flügel vorteilhaft zustatten. Schon in der Kritik zu seinem ersten Konzert (1832) stellte Fétis fest, daß Chopin *“seinem Instrument wenig Klang entlockt”*. Ein Jahr später schrieb auch Berlioz: *“Man ist versucht, näher an das Instrument heranzurücken und die Ohren zu spitzen, wie man es bei einem Konzert von Elfen oder Kobolden tun würde.”* Unter den glücklichen Auserwählten, die Zugang zum

innersten Kreis um Chopin hatten, waren seine Schüler die privilegiertesten, denn sie waren ihm am nächsten. So schrieb etwa sein Schüler Mikuli: "Ich übertreibe nicht, wenn ich behaupte, daß nur die Schüler Chopins den Pianisten in seiner ganzen unübertroffenen künstlerischen Größe kennengelernt haben". Man darf nicht vergessen, daß er sich seinen aufwendigen Lebensstil nur dank der Einnahmen aus diesem Unterricht leisten konnte und daß seine gelegentlichen Konzerte eine nicht unwesentliche Aufbesserung seiner Einkünfte darstellten.

Aber zurück zu den Salons des Hauses Pleyel an jenem 21. Februar 1842. Wie damals üblich, trat der Pianist nicht allein auf. Neben Chopin standen zwei seiner engsten Freunde und Kammermusikpartner auf dem Programm: der Violoncellist Auguste Francomme und die Sängerin Pauline Viardot-Garcia. Die Angaben der Presse zum Programm waren wie immer in diesen Jahren ungenau (angekündigt wurde eine "Folge von Nocturnes, Préludes und Étüden" ohne Angabe von Opuszahlen). Um welche Werke es sich handelte, läßt sich aber anhand der Kritiken feststellen. Zum Abschluß des Konzerts erwies Chopin Pauline Viardot die Ehre, das von ihr komponierte Lied *Le Chêne et le Roseau* zu begleiten, das auf Verlangen des Publikums wiederholt werden mußte, aber nicht nur das: wir wissen auch, daß er der jungen Sängerin bei der Komposition geholfen hat. Es ist nämlich eine Handschrift dieses Werkes mit Ergänzungen und Korrekturen von der Hand Chopins erhalten, der großzügig und ganz nebenbei, während er die Begleitung spielte, die Komposition seiner Freundin und Protégée verschönert hat.

Maurice Bourges hat das Konzert Chopins in der *Revue et Gazette musicale de Paris* in aller Ausführlichkeit besprochen, so daß wir uns ein sehr genaues Bild davon machen können, wie das Spiel und die Werke des Komponisten aufgenommen worden sind<sup>1</sup>. Er kommentiert insbesondere einige der von Alain Planès hier eingespielten Werke:

Die drei Mazurken in As-dur, in H-dur und in a-moll sind ihren älteren Schwestern ebenbürtig. [...] Sie sind von bezaubernder Ungezwungenheit, vollendeter Grazie, einer melodischen Gefälligkeit, wie sie nur ihm eigen ist. [...] Die drei Étüden in As-dur, in f-moll und in c-moll aus seinem zweiten Heft haben das Publikum sehr beeindruckt. Es sind kaum jemals überzeugendere, besser verknüpfte, packendere geschrieben worden. Sie fesseln von Anfang bis Ende, sei es durch die stets

originelle melodische Gestalt, sei es durch die harmonischen Ausdrucksmittel, die der Komponist meisterhaft einzusetzen weiß. Das Prélude in Des-dur ist ein weiterer glücklicher Einfall. [...] Was wir aber mit Sicherheit sagen können, ist dies: das Impromptu fesselte nicht im gleichen Maß wie die vier Nocturnes, die Chopin gespielt hat; besonderen Beifall fand das in Des-dur, ein Stück von bestreckender Leuchtkraft. Das vierzehnte mit seinen Triolen, die von der linken Hand den einfachen Achteln der rechten Hand gegenübergestellt werden, und mit seinem originellen Dreiertakt im Mittelteil hat außerordentlich gut gefallen. Es war aber vor allem die dritte Ballade, bei der man endgültig überwältigt war. Nach unserem Empfinden ist dies eines der vollendetsten Stücke, die Chopin geschrieben hat. Seine ganze geschmeidige Phantasie hat er in selten verschwenderischer Fülle in dieses Stück gelegt. Die in gekonnter Klangentwicklung verknüpften, ebenso wohlklingenden wie sanglichen Perioden sind von beseeltem Ausdruck und einer ungewöhnlichen Lebendigkeit erfüllt. Es ist in Poesie übersetzte, genial in Töne übersetzte Poesie. [...]

Das Instrument, auf dem Alain Planès spielt, ein Pleyel-Flügel von 1836 mit einfacher Auslösung, der in hervorragendem Zustand ist, bringt den Klaviersatz wieder mit den originalen technischen Gegebenheiten in Übereinstimmung, so daß wir in den Genuß der in den einzelnen Klangregistern unterschiedlichen weichen und matten Farben und des reichen und lange nachklingenden Obertonspektrums kommen, und jede der Stimmen des polyphonen Satzes hat ihre eigene Klangfarbe – sehr eindrucksvoll etwa die chromatische Gegenstimme zum Thema des *Andante spianato* in der mittleren Lage, der ungewöhnlich klanggesättigte Baß in der Schlußkadenz des *Nocturne* in Es-dur oder der ostinate Ton (Regentropfen) im 15. *Prélude*, das klingt, als werde es in einem anderen Raum oder draußen vor dem Fenster gespielt! Das Klavier singt mit ebenso vielen Stimmen, wie es Saiten hat.

Die vorliegende Aufnahme ist nicht nur deshalb "historisch informiert", weil sie die Werke enthält, die Chopin 1842 dargeboten hat, und weil sie auf einem Pleyel-Flügel von 1836 eingespielt worden ist, auf dem auch der Komponist zu seiner Zeit hätte spielen können. Es gibt noch ein Drittes, das diese CD zum Versuch einer detailgenauen "Rekonstruktion" des Chopin-Konzerts macht: die Spielweise des Komponisten. Wie hat er gespielt? Wie hat er diese oder jene Passage wiedergegeben? Wir wissen durch Augenzeugenberichte, daß er seine Werke so gut wie nie exakt so spielte, wie sie in der Partitur notiert waren. Da war etwa das berühmte *Rubato*. Aber es gab

1. Der komplette Artikel ist auf der Website [harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com) zu finden.

auch eine Vielzahl rhythmischer Varianten, auszierender Zusätze und Fiorituren (ferne Anklänge an die Vokalmusik des 18. Jahrhunderts, die ihn so sehr beeinflusst hat). Wie soll man sich in der heutigen Zeit, in der die Einspielung auf Tonträgern die interpretatorische Gebärde, den Stil und die improvisatorischen Anteile der Wiedergabe unvergänglich macht, eine Vorstellung von der Spielweise Chopins machen? Der polnische Meister war ein gefragter Pädagoge und hatte zahlreiche Schüler. Einige von ihnen haben sich während des Unterrichts Notizen gemacht und die Bemerkungen mitunter gleich in die Partituren geschrieben, die sie auf dem Notenpult des Klaviers liegen hatten. Auch Chopin selbst notierte die Anweisungen, nach denen der Schüler üben sollte, häufig auf diese Weise. In den Fällen, in denen diese Partituren erhalten sind, verfügen wir, wenn sie nach strengen philologischen Methoden analysiert werden, wie Eigeldinger es in *Chopin vu par ses élèves* getan hat, über ein *Medium*, das eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Werk und dem Spiel Chopins herstellt. Für den und den Lauf wählte er den und den Fingersatz. In dem und dem Takt fügte er diese Verzierung ein. Bei der und der Phrase machte er in der und der Weise vom Pedal Gebrauch und führte das *Legato* so und so aus. Alain Planès hat aus den Untersuchungen von Eigeldinger eine ganze Reihe von Informationen zusammengetragen, deren "Quelle" Chopin selbst ist. Man sollte sich deshalb nicht wundern, wenn das berühmte *Nocturne* op.9 Nr.2, das schon damals ein "Schlager" war, den das Publikum – sehr zum Verdruss Chopins – ständig zu hören wünschte, nicht so "klingt", wie es sich aus einer beliebigen Urtextausgabe ergeben würde, wenn es vielmehr um die Varianten erweitert ist, die der Komponist selbst seinen Schülern in die Partitur geschrieben hat. Bei Chopin – wie auch bei vielen anderen Komponisten, das begreift man allmählich – hat die Festlegung auf einen Urtext angesichts der interpretatorischen Wirklichkeit einer niemals endgültigen Interpretation wenig Sinn. Die Kunst Chopins war auch dies: Kunst der Kantilene, der Diktion, der Rhetorik, gekoppelt an die Kunst der Improvisation und der Ornamentik. Eine Kunst der Interpretation in freier Wiedergabe der gedruckten Partitur. Die Verzierungen, die er so gern hinzuimprovisierte und die seine Klangrede/Kantilene bereicherten, waren nach Ansicht von Lenz "Wunderwerke des guten Geschmacks". Mikuli wiederum berichtet über das Spiel seines Lehrers: "Unter seinen Händen wurde die musikalische Phrase Gesang, und das mit solcher Bestimmtheit, daß jede Note eine Silbe wurde, jeder Takt ein Wort, jede Phrase ein Gedanke. Es war ein Vortrag ohne Schwulst, schlicht und bezwingend zugleich."

NICOLAS DUFETEL  
Übersetzung Heidi Fritz

#### Literaturhinweis

Für alle diejenigen, die sich eingehender mit der Musik des polnischen Meisters beschäftigen möchten, sind die Bücher und Beiträge von Jean-Jacques Eigeldinger eine Quelle von unschätzbarem Wert, und wir möchten ihm an dieser Stelle danken für die Begeisterung, mit der er seinen Lesern auf ihrem Weg durch die Klangwelt Chopins Orientierung gibt. Es sei insbesondere auf die folgenden Beiträge und Bücher verwiesen, der die Zitate der vorliegenden Besprechung entnommen sind:

- *L'Univers musical de Chopin*, Paris, Fayard, 2000
- *Frédéric Chopin. Interpretations*, Analysen, gesammelt von Jean-Jacques Eigeldinger, Genf, Droz, 2005
- *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard, 2006
- "L'image de Chopin dans la *Biographie universelle des musiciens* (1861): Fétis à l'ombre de Liszt", *Revue belge de musicologie*, 62 (2008), p. 93-105
- "Quand Chopin accompagne Pauline Viardot: annotations inconnues dans *Le Chêne et le Roseau*", *Cahiers Ivan Tourguénev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, 25 (2008), p.33-47.



## ALAIN PLANÈS

Grand amateur et connaisseur de peinture, érudit amoureux de poésie, Alain Planès a la carrière qui lui ressemble : il suit depuis toujours le chemin de la vie plutôt que les sirènes d'une gloire exigeante en compromissions. Il y a en lui quelque chose comme un curieux mélange de Proust et de Wilde.

L'un pour le rapport au temps, profond, distendu, schubertien. L'autre pour un certain dandysme intellectuel, une forme de cynisme raffiné qui pourtant reste tendre.

D'une mère au tempérament d'artiste, peintre et mélomane, il a gardé l'humilité fervente et la gratuité du geste. C'est au fond ce qui crée le style... la rigueur est peu sans la grâce.

Planès, sensibilité multiple, découvre le piano à cinq ans, joue avec orchestre trois ans plus tard et part aux États-Unis après le conservatoire de Paris pour y faire de la musique autrement : avec Pressler, Sebök, Primrose et Starker, avec lequel il donnera longtemps de nombreux concerts aux États-Unis et en Europe.

Soliste, chambriste, accompagnateur, pédagogue, toutes les facettes de son art le concernent. Il a en outre découvert tout le répertoire classique et contemporain en jouant à deux pianos avec François Michel, ami de Stravinsky, chez qui il côtoyait les esprits du temps comme Malraux, Deleuze, Cassandre, et par la suite Miró.

Rentré en France quelques années plus tard il devient, à la demande de Pierre Boulez, pianiste soliste de l'Ensemble Intercontemporain jusqu'en 1981. Son travail pointu avec d'éminents compositeurs tels Boulez, Stockhausen, Ligeti ou Berio affirme définitivement le caractère éclectique de son jeu et conduit les plus grands festivals à solliciter sa présence. Il joue entre autres à La Roque-d'Anthéron, à Montreux, au festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence et à Marlboro, prestigieux festival auquel il reste fidèle, étant très proche de Rudolf Serkin.

CÉCILE BUFFET

A great lover and connoisseur of painting, no less learned in his passion for poetry, Alain Planès enjoys a career in his own image: right from the start he has followed the path of life rather than the siren songs of a glory that demands too many compromises. There is in him something of a curious blend of Proust and Wilde.

With the first he shares his relationship with time, profound, expanded, Schubertian. With the second, a certain intellectual dandyism, a form of refined cynicism that nonetheless does not sacrifice tenderness.

From a mother with an artistic temperament, a painter and music-lover, he has inherited and retained fervent humility and disinterestedness of gesture. In the end it is this that creates style – rigour is of little use without grace.

This multi-faceted sensibility discovered the piano at five, first played with orchestra three years later, and set off for the United States after the Paris Conservatoire in search of another way of making music: with Pressler, Sebök, Primrose and Starker, whose regular concert partner Alain Planès long remained in the USA and Europe.

Soloist, chamberist, accompanist, teacher – every aspect of his art arouses his interest. Moreover, he had the opportunity of discovering the entire classical and contemporary repertoire by playing it through on two pianos with François Michel, a friend of Stravinsky's, in whose home Michel had mingled with the great intellectual figures of the time such as Malraux, Deleuze, Cassandre, and later Miró.

When he returned to France a few years later it was to become, at the request of Pierre Boulez, solo pianist of the Ensemble Intercontemporain, where he remained until 1981. His in-depth work with such eminent composers as Boulez, Stockhausen, Ligeti and Berio set the final seal on the eclecticism of his playing, and prompted the foremost music festivals to seek out his presence. These include La Roque-d'Anthéron, Montreux, Aix-en-Provence, and the prestigious Marlboro Festival where he has appeared for many years now, faithful to his exceptionally close association with Rudolf Serkin. – C.B.

CÉCILE BUFFET

Alain Planès, ein großer Kenner und Liebhaber der Malerei mit reichen Kenntnissen und einer großen Leidenschaft für die Dichtkunst, gestaltet seine Musikerkarriere so, wie es ihm entspricht: Lebensart war ihm von jeher wichtiger als die Verlockungen eines Ruhms, der ihn gezwungen hätte, ständig Kompromisse zu machen. Er hat etwas an sich, das man eine merkwürdige Mischung aus Proust und Wilde nennen könnte. Der eine wegen seiner Einstellung zur Zeit, tief sinnig, entspannt, von Schubertschem Wesen. Der andere wegen eines gewissen intellektuellen Dandytums, einer Art verfeinertem Zynismus, der aber in der Empfindsamkeit gründet.

Von der künstlerisch veranlagten Mutter, einer Malerin und Musikliebhaberin, hat er die hingebungsvolle Bescheidenheit und die Absichtslosigkeit der Gebärde. Im Grunde ist es das, was wir Stil nennen... hoher Anspruch zählt nicht viel, wenn die Anmut fehlt.

Planès, der schon als Kind vielseitig interessiert war, entdeckte im Alter von fünf Jahren das Klavier, gab drei Jahre später sein erstes Konzert mit Orchester und ging nach einem Studium am Pariser Conservatoire nach Amerika, um dort auf noch höherem Niveau Musik zu machen: er nahm Unterricht bei Pressler, Sebök, Primrose und Starker, dessen Kammermusikpartner er lange Zeit war und mit dem er in den Vereinigten Staaten und Europa zahlreiche Konzerte gegeben hat.

Er ist in allen Bereichen seiner Kunst tätig, als Solist ebenso wie als Kammermusikpartner, Begleiter und Lehrer. Darüber hinaus hat er zusammen mit François Michel, einem Freund von Stravinsky, das gesamte klassische und zeitgenössische Repertoire für zwei Klaviere durchgearbeitet; in seinem Haus traf er mit den großen Männern der Zeit zusammen, mit Malraux, Deleuze, Cassandre und später Miró.

Wieder zurück in Frankreich, holte ihn Pierre Boulez in sein Ensemble Intercontemporain, dem er bis 1981 als Solopianist angehörte. Durch seine ausgeprägte Zusammenarbeit mit herausragenden Komponisten wie Boulez, Stockhausen, Ligeti oder Berio erwarb er sich endgültig den Ruf, als Pianist ein Alleskönner zu sein, was wiederum Einladungen zu den bedeutendsten Festivals nach sich zog. Er ist u.a. in La Roque-d'Anthéron, in Montreux, beim Festival d'Art lyrique in Aix-en-Provence und beim renommierten Marlboro-Festival aufgetreten, dem er als enger Freund von Rudolf Serkin auch in Zukunft die Treue halten wird. – C. B.

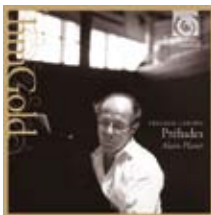
# Alain Planès – *Discography*

(\*) Also available for download / également disponible en téléchargement

**EMMANUEL CHABRIER**  
**Piano works** / Œuvres pour piano  
Dix pièces pittoresques  
Pièces posthumes  
Bourrée fantasque - Habanera  
CD HMA 1951465 (\*)



**FRÉDÉRIC CHOPIN**  
**24 Préludes op.28**  
Nocturne, Mazurkas op.41  
Barcarolle, Berceuse  
CD HMG 501721



**CLAUDE DEBUSSY**  
**Complete works for solo piano**  
Intégrale de l'œuvre pour piano  
5 CD HMX 2908209.13  
(volumes également disponibles séparément)



**JOSEPH HAYDN**  
**Piano Sonatas**  
nos.11, 13, 31, 33, 35, 38, 39,  
43, 47, 50, 53, 55 & 61  
HAYDN EDITION 3 CD HMX 2961761.63 (\*)



**The late Piano Sonatas**  
Les dernières sonates pour piano  
nos.58, 59, 60 & 62  
HAYDN EDITION CD HMX 2961994 (\*)



**LEOŠ JANÁČEK**  
**On an Overgrown Path**  
Sur un sentier recouvert  
Sonata 1. X. 1905  
In the Mist / Memory  
Download only / Téléchargement seulement



**FRANZ SCHUBERT**  
**The Great Piano Sonatas**  
Les Grandes Sonates pour piano  
Download only / Téléchargement seulement





Le piano Pleyel de 1836 enregistré ici est miraculeusement conservé dans son état d'origine, ce qui explique certains petits bruits de mécanique, dûs à son grand âge.

D'autre part je remercie Jean-Jacques Eigeldinger, Anthony Sidey, Miquel Barceló, Nicolas Dufetel et Martin Sauer pour leur précieuse collaboration.

*Alain Planès*



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles ■ 2009

Enregistrement mars 2009, Paris, IRCAM, Salle modulable

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Jean Chatauret, Soundways

Montage : Julian Schwenkner, Martin Sauer, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : aquarelle de Miquel Barceló © M. Barceló, 2009

Pages intérieures : Archives Pleyel, Droits réservés.

Photo Alain Planès : Eric Larrayadiou

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Italie

**harmoniamundi.com**

HMC 902052