



Quelques mots sur le label Présence Compositrices

Claire Bodin

Directrice du Centre de ressources et de promotion Présence Compositrices

Dédié à la promotion des compositrices de toutes époques et nationalités, le Centre de promotion et ressources Présence Compositrices est un outil à 360° à destination du réseau professionnel et amateur de la musique classique et contemporaine. Il met à disposition un grand nombre de ressources, notamment la base de données « Demandez à Clara », afin d'aider à la découverte des œuvres, d'en faciliter l'accès et d'inciter à leur programmation. Né en juin 2020, il est le résultat d'un travail de plus de 15 ans sur le sujet de la création musicale des femmes. Il est aussi le rêve un peu fou, mais tellement légitime au vu de la richesse du répertoire, de donner à ce travail un cadre à la fois plus vaste et plus institutionnel.

Pouvoir écouter des œuvres de compositrices fait partie des souhaits de celles et ceux qui veulent les jouer, les programmer, ou tout simplement les découvrir. Le trop petit nombre d'enregistrements rend cette démarche difficile. C'est la raison qui nous a poussés à créer ce label, outil indispensable pour compléter ceux que nous mettons déjà à disposition. Le label Présence Compositrices a ainsi pour mission de faire découvrir en première mondiale des œuvres inédites, de permettre à des œuvres de qualité déjà enregistrées de bénéficier d'une autre version, d'enregistrer des monographies de

compositrices du passé, de permettre un premier disque à certaines d'aujourd'hui.

Je remercie vivement tous les partenaires qui ont rendu possible la réalisation de ce quatrième disque, ainsi que l'équipe de Présence Compositrices pour son précieux soutien et particulièrement Béatrice Imhaus, présidente, Jérôme Gay, directeur du label, Jihane Robin, responsable de la communication.

The Presence Compositrices label in a few words

Claire Bodin

Director Présence Compositrices Resource and Promotion Center

Dedicated to elevating women composers of all eras and nationalities, the Présence Compositrices promotion and resource center is a 360 degree tool for the professional and amateur classical and contemporary music network. It offers a large pool of resources, including the "Demandez à Clara" database, with the aim of making works by women more discoverable, more accessible, and of incentivizing their programming. Founded in June 2020, it is the result of more than 15 years of work on the subject of women's musical creation. It is also the slightly mad dream - yet oh so legitimate given the richness of the repertoire - of giving this work a wider and more institutional scope.

The ability to listen to works by women composers is a wish shared by those who want to play them, program them or simply discover them. The too-small number of recordings makes this difficult. This is what pushed us to create this label, an indispensable tool to supplement those we already provide. The Présence Compositrices label's mission is to offer listeners world premieres of formerly unpublished works and alternate versions of high-quality, previously-recorded works, to record monographs of women composers of the past, and to give some of them their first recorded release.

I would like to express my profound gratitude to all our partners who have helped us make this fourth record a reality, and to the entire Présence Compositrices team for its invaluable support - with particular thanks to Béatrice Imhaus, president, Jérôme Gay, label director, and Jihane Robin, communications officer.

DES DENTELLES À L'ÉCHAFAUD

HÉLÈNE DE MONTGEROULT
MARIE BIGOT DE MOROGUES

LUCIE DE SAINT VINCENT
pianoforte

Hélène de Montgeroult (1764-1836)

Sonate en fa mineur, op. 1 n°3 +

- | | | |
|----|---|-------|
| 1. | <i>Maestoso con Espressione</i> | 7:45 |
| 2. | <i>Allegro agitato</i> | 7:46 |
| 3. | Fantaisie en sol mineur, op. 7 n°3 + | 10:55 |

Marie Bigot de Morogues (1786-1820)

Suite d'Études +

- | | | |
|-----|---|------|
| 4. | Étude n°1 en do mineur | 2:34 |
| 5. | Étude n°2 en la mineur | 2:24 |
| 6. | Étude n°3 en do majeur * | 2:05 |
| 7. | Étude n°4 en sol majeur * | 3:04 |
| 8. | Étude n°5 en ré majeur * | 2:47 |
| 9. | Étude n°6 en la mineur * | 1:52 |
| 10. | Andante varié en si bémol majeur, op. 2 ** | 7:30 |

Sonate en si bémol majeur, op. 1 **

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| 11. | <i>Adagio</i> | 1:11 |
| 12. | <i>Allegro espressivo</i> | 7:11 |
| 13. | <i>Andantino</i> | 3:22 |
| 14. | <i>Rondo</i> | 5:08 |

Durée totale : 1 h 03

* premier enregistrement mondial
+ piano Érard
** piano Stein



MARIE BIGOT DE MOROGUES

Gravure sur bois anonyme, vers 1810

Des dentelles à l'échafaud

Lucie de Saint Vincent

Pianofortiste

Depuis plus de 10 ans, je défends le répertoire classique français oublié et m'investis pour le faire découvrir, en particulier celui des compositrices françaises actives au tournant des 18e et 19e siècles. En 2016, je découvre grâce à Claire Bodin de nombreuses compositrices françaises de la période classique lors de ma participation à son projet « Des dentelles à l'échafaud » pendant le festival Présences féminines. Ce projet mettait en lumière les compositrices françaises du 17e au début du 20e siècle, leurs compositions pour claviers ainsi que leurs histoires. Fascination et incompréhension de découvrir une musique méconnue, si riche et qui m'émeut infiniment. Il devient alors pour moi incontournable d'en faire mon cheval de bataille et d'œuvrer à redonner à ces compositrices et leurs créations une place dans l'histoire musicale occidentale mais aussi de reconnaître l'empreinte qu'elles ont laissée de leur temps et sur les générations futures.

Deux compositrices me touchent particulièrement : Hélène de Montgeroult (1764-1836) et Marie Bigot de Morogues (1786-1820). La première a déjà retrouvé quelques couleurs notamment grâce au travail considérable de Jérôme Dorival et plusieurs enregistrements. La musique de la seconde paraît totalement oubliée. Seule son amitié et l'admiration que lui témoignait

Beethoven semble laisser trace de sa vie de nos jours grâce à quelques lettres et anecdotes... quelque chose de bien réducteur quand on découvre sa musique.

J'ai trouvé à la Bibliothèque nationale de France (BnF) à Paris les premières éditions de la majeure partie de son œuvre dédiée au piano qui nous est parvenue : sa Sonate en 4 mouvements op.1, ses 6 *Études* et un *Rondeau*. Il y manque l'*Andante varié*, également jamais enregistré, que j'ai trouvé en Allemagne avec l'aide précieuse de Sally Sargent. Remarquant la redondance du dernier mouvement de la Sonate composée en 1806 à Vienne avec le *Rondeau* paru 12 ans plus tard en 1818 à Paris, qui ne contient que quelques changements d'ornementations ou de main gauche, j'en ai conclu qu'il n'est pas justifié d'enregistrer le *Rondeau* ; il reste cependant très intéressant à analyser en termes d'évolution stylistique et de goût d'ornementation. La plus grande partie de l'interprétation de l'enregistrement est basée sur les premières éditions de Marie Bigot trouvées à la BnF. Il en va de même pour la Sonate op.1 n°3 et la *Fantaisie* d'Hélène de Montgeroult.

Au-delà du désir de remettre en lumière un pan de musique délaissé, je cherche également à transmettre cette musique au plus près de la réalité sonore de sa création. Elle prend ainsi tout son sens et cela n'a été

que trop peu fait sur ce répertoire jusqu'à présent.

Les pianos et les possibilités sonores sur lesquels ces compositrices ont composé leurs œuvres sont très différents des pianos « modernes » d'aujourd'hui. La facture pianistique, un domaine alors encore nouveau, est en ébullition au tournant des 18^e et 19^e siècles et en évolution constante. Il existait trois grandes lignées de factures vers 1800 : viennoise, anglaise et française, ayant chacune des mécaniques et des registres différents qui influencèrent indéniablement les possibilités techniques, de jeux et d'effets dont découlent des écoles stylistiques.

Kalkbrenner, pianiste d'origine allemande, actif dans ces trois grands centres musicaux à cette époque, qualifie ainsi dans sa *Méthode pour apprendre le piano-forte* (1830) les écoles viennoise et anglaise engendrées par la différence de ces instruments : « *Les instruments de Vienne et de Londres ont produit deux écoles différentes. Les pianistes de Vienne se distinguent surtout par la précision, la clarté et la rapidité de leur exécution ; les instruments fabriqués dans cette ville sont extrêmement faciles à jouer [...] Les pianos anglais ont des sons plus ronds et un toucher quelque peu plus lourd. [...] Ils ont fait adopter aux professeurs de ce pays un style plus large et cette belle manière de chanter qui les distingue* ».

Marie Bigot de Morogues était immergée dans la vie et le son viennois lors de l'écriture de ses deux premiers opus : *Sonate* et *Andante varié*. Ses deux premières œuvres sont indéniablement imprégnées du style et des instruments viennois qu'elle côtoyait alors.

Le Museum Geelvinck (Amsterdam-Heerde) aux Pays-Bas recèle une collection exceptionnelle de piano-forte originaux, et notamment un instrument à mécanique viennoise confectionné à Vienne en 1804 par le facteur Matthaus Andreas Stein et restauré en 2020 par Edwin Beunk. J'ai eu l'immense chance d'avoir pu enregistrer les deux premiers opus de Marie Bigot sur ce piano qu'elle a pu rencontrer dans les salons viennois où elle se produisait régulièrement entre 1804 et 1809.

La facture française, quant à elle, est souvent amalgamée à la facture anglaise. Certes, basée sur cette dernière, elle a des spécificités propres qui fondent elles aussi une école pianistique française encore méconnue de nos jours.

Le chef de file de cette facture est Sébastien Érard, figure éminente de l'histoire du piano, car il est le père du piano moderne grâce à son invention de la mécanique « à double échappement » en 1821, encore utilisée de nos jours. Né à Strasbourg, fin connaisseur des mécaniques viennoises, il s'établit aussi plusieurs années à Londres pendant la tourmente de la Révolution. Il a su créer à Paris avec son frère Jean-Baptiste, au fil des années et à travers multiples phases d'expérimentation, des mécaniques spécifiquement françaises alliant les qualités des mécaniques anglaises et viennoises : le chant, la clarté, la légèreté, tout en maintenant la grande variété de timbres et d'effets grâce notamment aux registres. Les pianos carrés étaient les plus communs à l'époque. Mais Érard a créé au début du 19^e siècle un modèle à queue « en forme de clavecin » qui connut un remarquable succès auprès des plus grands pianistes et compositeurs de l'époque :

Haydn, Beethoven, Louis Adam, Dussek, Hüllmandel, Jadin, Ladurner, Méhul, Pleyel, ou Steibelt. Hélène de Montgeroult en a acquis un en 1802. Marie Bigot connaissait très bien ces pianos ayant travaillé à Paris pour la maison Érard dans le choix de pianos pour les clients aisés.

Très peu de pianos nous sont parvenus, encore moins en état de marche. Le Musée de la musique de Paris détient un fac-similé exceptionnel d'un de ces pianoforte Érard 1802 en forme de clavecin réalisé par le Maître d'art Christopher Clarke, Matthieu Vion et Paul Polletti, délivré en 2011 après 3400 heures de travail. La Philharmonie de Paris m'a accordé le privilège d'avoir accès à ce piano pour réaliser cet enregistrement, et ainsi explorer et partager au plus près ce goût français.

Christopher Clarke décrit ainsi le son de ce pianoforte en forme de clavecin dans son article « English with a French accent? The identity of the French classical piano » (Anglais avec un accent Français ? L'identité du piano classique Français) : *« Son architecture tonale rappelle fortement celle du clavecin français tardif, avec des basses profondes, un registre médian quelque peu nasal et des aigus puissants et mélodiques. [...] il peut délivrer un discours d'une extraordinaire clarté, avec une palette unique de couleurs et de nuances subtiles, impossibles à obtenir sur les pianos anglais ou viennois ».*

Mais il n'y a pas que la spécificité du timbre sonore de cette facture qu'il faut entendre pour comprendre cette identité. C'est celle des registres qu'il faut aussi expliquer pour que cette école et cette

facture françaises prennent tout leur sens. Les pianos français de cette époque avaient de nombreux registres ou « jeux » activés par des pédales ou des genouillères. Communs également aux pianos viennois, ils transforment littéralement le son sur les Français alors qu'ils ont plutôt tendance à simplement le modifier sur les Viennois. Le Érard sur lequel j'interprète les *Études* de Marie Bigot, et la *Fantaisie* et la *Sonate* d'Hélène de Montgeroult, a 5 jeux : *una corda* ou *due corde*, luth, forte, céleste et basson. Ils sont activés par 4 pédales et une genouillère pour le jeu de basson. Ces effets permettent de créer une peinture vocale, des images et des couleurs reflétant le goût français instrumental de l'époque porté sur la vocalité et imprégné d'opéra et de dramaturgie. Cela est très clairement audible dans la *Fantaisie* d'Hélène de Montgeroult où j'utilise toutes les pédales dans différentes sections pour créer différents tableaux sonores.

L'école pianistique « française » a pris son essor en exploitant spécifiquement les possibilités de registration offertes par l'instrument français. Lorsque l'évolution des goûts a conduit à l'abandon des registres, cette musique a malheureusement été oubliée dans l'histoire musicale de la France.

Les qualités expressives singulières et les timbres poétiques du piano français parlent directement à nos émotions d'une manière qui est toujours pertinente aujourd'hui. A une époque de standardisation musicale, ils sont une grande source d'inspiration pour insuffler une exploration vers un renouveau de couleurs et de timbres sonores.

Lucie de Saint Vincent, 15 mai 2024

From lace to the scaffold

Lucie de Saint Vincent

Fortepianist

For more than a decade, I have invested in discovering and championing forgotten pieces of the French classical repertoire, in particular that of French women composers who were active at the turn of the 19th century. In 2016, thanks to Claire Bodin, I discovered many such composers through my participation in her project, *Des dentelles à l'échafaud*, during the Présences féminines festival. The project highlighted French female composers from the 17th to the beginning of the 20th century, their keyboard compositions, and their histories. I was filled with fascination and disbelief upon discovering a little-known repertoire that was so rich and infinitely moving for me. It became inevitable that I would make this my *cheval de bataille*, striving to restore these women and their creations to their proper place in history and promoting recognition for the influence they had in their own time and on future generations.

Two composers particularly touched me: Hélène de Montgeroult (1764-1836) (**Montgeroult**) and Marie Bigot de Morogues (1786-1820) (**Bigot**). Montgeroult has already received some attention, thanks notably to the considerable work of Jérôme Dorival and several recent recordings. The music of Bigot, however, seems to have been completely forgotten. The only present-day traces of her life are tied to her friendship with Beethoven and his admiration for her,

preserved in several letters and anecdotes, which in my opinion is quite reductive once one discovers her music.

In the Bibliothèque nationale de France (BnF) in Paris, I found the first editions of the majority of Bigot's extant piano works: her *Sonate* in four movements op. 1, her 6 *Études* and a *Rondeau*. The *Andante varié*, which has yet to be recorded, was missing, but with the precious help of Sally Sargent, I was able to locate it in Germany. Having noticed the strong similarity between the last movement of Bigot's *Sonate*, composed in 1806 in Vienna, and the *Rondeau* that appeared 12 years later in 1818 in Paris, which is essentially the same, except for a few changes in the ornamentation and left-hand line, I concluded that it was not necessary to record the *Rondeau*; nevertheless, it remains very interesting to analyse the *Rondeau* in terms of the evolution of both Bigot's style and taste in ornamentation. For the majority of the works on this recording, my interpretation is based on these first editions of Bigot found in the BnF. This is also true of the *Sonate* op. 1 n. 3 and Montgeroult's *Fantaisie*.

Apart from my desire to illuminate a forgotten part of the French classical music repertoire, I am also seeking to perform this music in a way that most closely captures the sonic reality that surrounded its

creation. The essence of this music is tied to its original sound world, and until now, very little has been done to reconnect this repertoire with its sonic origins.

The pianos and their acoustic possibilities upon which these composers created their works are very different from the so-called "modern" pianos of today. The manufacture of the piano, still a relatively new field at the time, was in overdrive at the turn of the 19th century and was constantly evolving. Around 1800, there were three major types of instruments: the Viennese, the English and the French piano, each with different mechanisms and registers that undeniably influenced the technical possibilities, playing style and musical effects that came from each of these schools.

In his, *Méthode pour apprendre le pianoforte* (1830), Friedrich Kalkbrenner, a German pianist active in these three major musical centers at this time, describes the differences between the Viennese and English schools created by these instruments: *"The instruments of Vienna and London have created two different schools. The Viennese pianists distinguish themselves above all by the precision, the clarity and the rapidity of their execution; the instruments built in this city are extremely easy to play... The English pianos have a rounder sound and a slightly heavier touch... They have led the professors in this country to adopt a broader style and this beautiful manner of singing that distinguishes them."*

Bigot was immersed in the Viennese lifestyle and sound when she wrote her first two opuses: the *Sonate* and the *Andante varié*. These first two works are undeniably

impregnated with Viennese style and the affordances of the Viennese instruments that she encountered at this time.

The Geelvink Museum (Amsterdam-Heerde, Netherlands) holds an exceptional collection of original fortepianos, notably an instrument with Viennese action, built in Vienna in 1804 by Matthäus Andreas Stein and restored in 2020 by Edwin Beunk. I had the good fortune to record Bigot's first two opuses on this piano, which she may have encountered during the Viennese salons that she regularly arranged between 1804 and 1809.

French piano manufacture is often associated with English manufacture. Although based on the latter, the French piano certainly has its own specificities, which gave rise to a French piano school that remains little-known today. The leader in this field was Sébastien Érard, an eminent figure in the history of the piano; he is considered to be the father of the modern piano thanks to his invention of the double-escapement mechanism in 1821, which is still in use today. Born in Strasbourg and possessing a fine understanding of the Viennese action, he also spent several years in London during the turmoil of the Revolution. Later in Paris with his brother Jean-Baptiste, after many years and multiple phases of experimentation, he was able to create a specifically French action that combined the qualities of the English and Viennese mechanisms: a singing tone, clarity and lightness, all whilst maintaining a large variety of timbres and effects thanks to its registers. Square pianos were the most common in this time, but at the beginning

of the 19th century, Érard commenced building a model *en forme de clavecin* – that is, with the shape of a harpsichord – that achieved remarkable success with the most important pianists and composers of this era: Haydn, Beethoven, Louis Adam, Jan Ladislav Dussek, Nicolas-Joseph Hüllmandel, Hyacinthe Jadin, Ignaz Ladurner, Étienne Méhul, Ignaz Pleyel, and Daniel Steibelt. Hélène de Montgeroult acquired one in 1802. Marie Bigot was well-acquainted with these pianos as she had worked for the Érard firm helping well-to-do clients choose instruments.

Very few of these pianos have survived to the present day, and fewer still are in playable condition. The Musée de la musique in Paris holds an exceptional replica of one of these Érard fortepianos *en forme de clavecin* (1802) constructed by master builders Messrs. Christopher Clarke, Matthieu Vion and Paul Poletti. The instrument was delivered in 2011 after some 3,400 hours of work. The Philharmonie de Paris granted me the privilege of using this piano for this recording, allowing me to more closely explore and share the French style.

Christopher Clarke describes the fortepiano *en forme de clavecin* in his article, “English with a French accent? The identity of the French classical piano”: *“Its tonal architecture seems strongly reminiscent of that of the late French harpsichord, with profound basses, a somewhat nasal middle register, and a strong and melodic treble... it can deliver an extraordinarily clear discourse, with a unique palette of subtle colours and shadings impossible on either English or Viennese pianos.”* But it is not only the timbral specificity of

the French piano that one must hear to understand its identity; one must also understand the registers to fully grasp the essence of this school and these French piano manufacture. The French pianos of this era have numerous stops (*jeux*) activated by pedals or with knee levers. While similar stops found on Viennese pianos tend to simply modify the sound, on French instruments, they literally transform it. The Érard on which I play Bigot’s *Études* and Montgeroult’s *Fantaisie* and *Sonate* has five stops: *una corda* or *due corde*, *lute*, *forte*, *celeste*, and *bassoon*. These effects make it possible to create a vocal painting of sorts, with images and colours that reflect the extent to which the voice, opera, and dramaturgy influenced French instrumental music at this time. This is very clearly audible in Montgeroult’s *Fantaisie*, where I use all the pedals in different sections to create a variety of sonic tableaux.

The so-called French piano school flourished through the exploration of the registrational possibilities afforded by the French instruments. When the evolution of musical taste led to the abandonment of these registers, this music was regrettably forgotten in French musical history.

The singular expressive qualities and the poetic timbres of the French piano speak directly to our emotions in a manner that remains pertinent today. In an era of musical standardisation, these are a significant source of inspiration for breathing new life into a fresh exploration of colour and timbre.

Lucie de Saint Vincent, May 15th, 2024
Translation by Dalyn Cook



HÉLÈNE DE MONTGEROULT

Portrait présumé d'Hélène de Montgeroult 1800 / 1825 (1^{er} quart du XIX^e siècle), Anonyme

Note de programme

Jérôme Dorival

Musicologue

Marie Bigot de Morogues était une pianiste réputée, née à Colmar en 1786. Son père enseignait le violon et sa mère le piano, et ils s'établissent rapidement à Neuchâtel en Suisse.

Selon Marmontel, professeur de piano au Conservatoire de Paris, « Mme Bigot a rivalisé de talent avec Mme de Montgeroult et a été la plus brillante de ses émules. Mme Bigot possédait un charme d'exécution incomparable ; son jeu expressif, coloré, captivait au suprême degré, et j'ai souvent entendu Auber l'admirer avec une conviction vivace. [...] La sensibilité était le caractère dominant de Mme Bigot ; elle tenait à son organisation délicate, un peu malade, et surtout au sentiment profond, à l'intuition géniale qu'elle avait pour les œuvres de grand style ».

Elle se marie en 1804 à Vienne avec Paul Bigot de Morogues, descendant de réfugiés français, né à Berlin en 1765. Étant bibliothécaire du comte Andreas Razoumovski (ambassadeur de Russie et dédicataire de célèbres quatuors à cordes de Beethoven), il réside avec son épouse à Vienne de l'été 1804 à l'été 1809. Le couple fréquente de nombreux musiciens. Très instruit, ayant connaissance de toutes les langues vivantes de l'Europe, Paul Bigot de Morogues s'installe avec sa famille à Paris comme employé aux Affaires étrangères, ce qui lui vaut d'être réquisitionné pour la campagne de Russie, car il parle également

le russe. Fait prisonnier à Vilna en 1812, il est gardé en Russie, quoiqu'employé civil. Courageusement, sa femme subvient aux besoins de sa famille en donnant des leçons de piano et en travaillant pour la maison Érard dans le choix de pianos pour les clients fortunés. Sa réputation de professeur était faite et elle n'eut qu'à choisir ses élèves. De santé fragile, elle s'épuisa à la tâche : « Son dévouement à sa famille l'empêcha de mesurer ses forces qui s'affaiblirent sensiblement en 1819 ». Ses amis « la voyaient d'une tranquillité résignée, d'une douceur affectueuse. [...] Sa maladie était la consommation, elle y succomba en 1820 dans sa 35e année ». (Baron de Trémont).

On possède plusieurs témoignages des relations de Marie Bigot avec Beethoven. Le plus fiable, car il émane de Paul Bigot lui-même, se trouve dans le livre de Georgette Jeanclaude *Un amour de Beethoven* (Oberlin, 1992). « C'était, si j'ai bonne mémoire, vers la fin de septembre 1808 [en fait 1806], que Beethoven revint à Vienne après avoir passé quelques semaines dans la terre de M. Lichnovsky. Pendant sa route, il fut assailli par un orage et une pluie à verse qui perça la malle où il avait placé la sonate en fa mineur qu'il venait de composer. Arrivé à Vienne, il vint nous voir et montra en riant son œuvre encore tout mouillé à ma femme, qui se mit à le regarder. Émue par ce début surprenant,

elle s'assied au piano et commença à jouer. Beethoven ne s'y attendait pas et fut surpris en voyant que Mme Bigot n'était pas un moment arrêtée par les fréquentes ratures et les changements qu'il y avait faits. C'était l'original qu'il allait apporter à son éditeur pour le faire graver. Quand Mme Bigot l'eut joué, elle le pria de lui en faire cadeau ; il y consentit et le lui rapporta fidèlement après l'avoir fait graver ». « Ce n'est pas précisément, lui dit-il, le caractère que j'ai voulu donner à ce morceau, mais si ce n'est pas moi tout à fait, c'est mieux que moi ». Grâce à Paul Bigot, le manuscrit autographe de la *Sonate Appassionata* se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France.

Un autre témoignage émouvant quant à l'excellence de son jeu pianistique est raconté par Fétis : « La première fois qu'elle joua devant Haydn, l'émotion du vénérable vieillard fut si vive que, se jetant dans les bras de celle qui venait de la faire naître : Oh ! Ma chère fille, s'écria-t-il, ce n'est pas moi qui ai fait cette musique, c'est vous qui la composez. Puis, sur l'œuvre même qu'elle venait d'exécuter, il écrivit : Le 20 février 1805, Joseph Haydn a été heureux » (Le *Ménestrel* du 13 avril 1879).

Le critique Jérôme-Joseph de Momigny n'est pas en reste et rapporte une audition qui l'a enchanté, au sujet de la première *Sonate pour violon et piano*, en si mineur, de J.S. Bach : « Ce morceau pourrait paraître froid, monotone et d'un goût suranné s'il était mal exécuté ; mais senti et rendu comme pourraient le sentir et le rendre madame Bigot et M. Baillot, il ne laissera rien à désirer, et n'aura d'antique que quelques terminaisons qu'on sera bien aise d'y

trouver, comme étant le cachet de l'époque où ce morceau a vu le jour. [...] Il faut des exécutants et un auditoire privilégiés pour la musique de cette nature. Peu d'hommes, même parmi les musiciens, ont assez de connaissances de l'art pour goûter toute la beauté de ce savant mécanisme » (Framery, Ginguené et de Momigny, *Encyclopédie méthodique*).

Marie Bigot connaissait le *Cours complet* d'Hélène de Montgeroult qu'elle utilisait dans son enseignement : « Une femme qui ne se distinguait pas moins comme professeur que comme virtuose, une artiste qui fut la noble émule de Mme de Montgeroult comme sa plus sincère admiratrice, Mme Bigot, regardait ce traité comme un chef-d'œuvre sous tous les rapports ; ce témoignage est le plus bel éloge que j'en puisse faire ; il doit être aussi le suffrage le plus flatteur pour Mme de Montgeroult » (François Miel, 1822). « Madame Bigot venait d'entreprendre le cours de piano de Madame de Montgeroult, elle se réjouissait de faire suivre également à ses élèves cette belle œuvre parsemée de repos, lorsque la mort est venue nous enlever cette bonne et estimable dame » (P. Baillot).

Elle tenait salon parfois le mardi et le jeudi, avec le violoniste Baillot, et avec le violoncelliste Lamare le dimanche soir. Elle y jouait Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Clementi et Beethoven. Elle fut la première en France à interpréter les concertos de Mozart, avec un orchestre réduit, et un second piano pour faire les parties d'instruments à vent. Le cercle d'amis de Marie Bigot incluait Cherubini, Dussek, Johann Baptist Cramer et Hurl de Lamare. Comme Hélène de Montgeroult, elle

appartenait également au cercle de Pierre Baillot. Si elle a pris des cours d'harmonie et de composition auprès de Cherubini et d'Auber, elle ne semble pas avoir consacré autant de temps que Montgeroult à la composition, même si le catalogue critique complet de son œuvre reste à faire, car elle hésitait à faire imprimer ses œuvres, ce qui fait qu'une partie de sa musique a été perdue.

Selon Louis de Trémont : « Pour les seuls amis de son choix, elle semblait réserver toute sa valeur. Avec eux elle avait un abandon réglé par un ton parfait, un esprit orné sans prétention, une entière sincérité, une simplicité toute naturelle, une constante égalité d'humeur, une douce gaîté, et plus que cela, le témoignage évident qu'elle était heureuse d'être entourée de ceux qu'elle aimait ».

Le compositeur Reichardt la décrit ainsi à sa femme : « l'excellent jeu de la virtuose [Marie] tout au long de la soirée... elle joua magistralement cinq grandes sonates de Beethoven... Une petite troupe plutôt sélecte autour d'une table à thé ronde appréciait chaque note ».

Méhul décrit son style : « Au coloris mélancolique et mystérieux qui appartient à l'école allemande elle associa l'élégance sans manière, la finesse des nuances, la convenance des ornements qui distinguent les virtuoses français ».

« Alliez la délicatesse et le charme de Marie Pleyel à la grâce rêveuse de Chopin ; ajoutez la verve enthousiaste de Liszt et vous entrevoyez la merveilleuse interprétation de Mme Bigot » (*Grand Dictionnaire du XIX^e siècle* de Pierre Larousse).

Cette interprète légendaire a également

composé, mais comme signalé plus haut, le catalogue complet reste à faire. On relèvera dans ses œuvres :

- Sonate pour piano op. 1 en 4 mouvements
- *Andante varié* op. 2
- Sonate en fa majeur op. 4
- 6 *Études* pour le même instrument. Il s'agit probablement de sa *Suite d'Études* de 1818 dédiée à Jenny Baville
- *Rondeau*, 1818, qui est semblable au *Finale* de la Sonate op.1
- Sonate pour piano en ut mineur [op. 7 ?]

Marie Bigot a fait ses débuts à Vienne en 1804 dans un concerto de Mozart, dans la *Jahnisches Saal*.

Elle jouait dans des concerts publics et semi-publics. Son répertoire comprenait non seulement des œuvres pour piano solo, mais aussi de la musique de chambre. Johann Friedrich Reichardt, par exemple, relate un concert à domicile où la pianiste joue avec le violoniste Schuppanzigh (lettre du 26 janvier 1809).

Louis-Joseph-Ferdinand Hérold lui dédiera plus tard sa *Sonate pour le Piano-forte* op. 9, et François Boély ses *Trente Caprices ou Pièces d'Études pour le Piano* op. 2.

Lorsque Paul Bigot de Murogues est prisonnier de guerre en Russie, ne revenant à Paris qu'en 1817, Marie se consacre à l'enseignement. Ses cours connaissent un tel succès qu'elle parvient rapidement à rassembler autour d'elle une large clientèle. Les plus célèbres de ses élèves ont été Felix Mendelssohn et sa sœur Fanny, qui suivirent ses leçons à Paris en 1816. Le fait est que le père de Fanny, Abraham Mendelssohn, écrivait encore à Marie Bigot en 1820 pour des conseils sur le jeu de piano de sa fille. Une plaque apposée sur sa maison natale

rappelle ceci : « Dans cette maison naquit le 2 mars 1786 Marie Bigot de Morogues, née Kiéné. Beethoven et Haydn furent les admirateurs fervents de cette musicienne incomparable qui prodigua ses conseils à F. Schubert enfant et enseigna son art à F. Mendelssohn. Elle mourut à Paris en 1820 au printemps de sa vie ».

Par ailleurs la nature et les manières sociales de Marie Bigot rendaient sa maison attrayante. L'environnement dans lequel elle évolua a sans aucun doute eut un impact sur son jeu.

Hélène de Nervo, marquise de Montgeroult, est née à Lyon en 1764. Sa famille s'installe à Paris dès l'année suivante. Elle y passe presque toute sa vie. Enfant prodige, on ne connaît pas le nom de ses premiers professeurs, mais en 1776 Nicolas Hüllmandel, de retour de Hambourg où il a étudié avec Emanuel Bach, lui donne des cours pendant un an, avant de déclarer qu'il n'a plus rien à lui apprendre. Elle a alors treize ans.

Étant noble, devenue marquise par son mariage en 1784, « son rang ne lui permettant pas de se faire entendre en public », elle ne joue que dans les salons et ne publie pas ses œuvres. Mais la situation change à la Révolution française, et des femmes nobles osent dès lors publier de la musique, comme elle, ou leurs romans, comme Mme de Staël, Mme de Genlis ou la princesse de Salm.

Les grands musiciens de Paris (Cherubini, Méhul, Gossec, Grétry, Lesueur) la considèrent comme la meilleure pianiste et n'hésitent pas à la réclamer au Comité de salut public, alors qu'elle est prisonnière à la Conciergerie. Le président du Comité lui

demande alors de jouer *La Marseillaise* pour prouver son attachement à la Révolution, et la scène se termine sous des acclamations. En 1795 elle est nommée professeure de piano de première classe au Conservatoire tout nouvellement créé.

Sa première publication est un concerto pour violon de Viotti qu'elle a arrangé, et beaucoup modifié, pour piano. Elle ne dévoile pas son nom dans l'édition de 1785 mais le fait dans l'édition suivante éditée durant la Révolution. Elle publie en 1795 à Paris son op. 1, 3 *sonates pour piano-forte*. **La troisième, en fa mineur**, a déjà connu une édition en Allemagne, probablement deux ans plus tôt. En tout cas, elle éblouit suffisamment le grand violoniste Pierre Baillet, son grand admirateur, pour qu'il la cite dans *L'Art du violon, nouvelle méthode* : « Les effets d'octaves simultanées et successives sont très multipliés dans la musique de piano ; le célèbre Clementi les a surtout employés avec succès, mais aucun exemple de ce genre d'effet n'est plus remarquable que la 3e sonate de Madame de Montgeroult. Ce morceau où règne une si grande élévation, une mélancolie si profonde, est un de ceux où les octaves offrent le plus de continuité sans monotonie et une expression tellement remplie d'intérêt que l'on perd de vue la simplicité des moyens employés, et jusqu'à l'absence des accords ».

Elle écrira au total 9 sonates pour piano, dont une avec accompagnement de violon, une grande *Pièce pour piano* op. 3 (1804), *Six nocturnes pour voix et piano* op. 6 (1807), et *Trois fantaisies* op. 7. Elle reprend la troisième d'entre elles dans son immense *Cours complet pour l'enseignement du Forte-piano*, publié en 1816. Il s'agit de la plus volumineuse

méthode de piano du XIX e siècle, de plus de 700 pages, et ne comprenant pas moins de 114 études, trois fugues, des thèmes variés et une fantaisie. La composition de ces pièces s'étend probablement de 1788 à 1812. Elles sont toutes précédées d'observations très remarquables, portant sur l'interprétation, le style et la composition proprement dite. Voici ce qu'elle écrit sur cette troisième **Fantaisie** : « Une fantaisie ou caprice est réellement une improvisation écrite qui n'est soumise à d'autres règles qu'à celles qui sont inspirées par le génie ou le goût du compositeur. Les fantaisies peuvent embrasser tous les styles, tous les genres, tous les traits que l'imagination ferait inventer : c'est dire assez qu'en se prescrivant de n'en donner qu'une seule dans cet ouvrage, on a été borné par le goût, qui défend d'introduire dans un même morceau une trop grande réunion de genres divers. La variété qu'on peut y mettre ne doit être autre que celle dont la nature elle-même nous donne le modèle dans des nuances successives d'un même sentiment. Tantôt il se montre sombre et agité ; d'autres fois il est pathétique et déchirant, et enfin il devient calme sans cesser d'être touchant. Si l'on applique ces gradations à des sentiments d'une espèce différente, l'on concevra que les ressources de ce genre de musique n'ont d'autres bornes que celle du génie.

L'exécutant ne s'assujettira point à une mesure trop exacte ; il pourra ralentir les phrases qui lui sembleront pathétiques et presser progressivement celles dont l'intention est d'animer et d'agiter l'expression. Il faut en général que ces sortes de compositions soient jouées avec un peu du désordre qu'y mettrait l'artiste improvisant d'après les seules inspirations

de son âme ».

Hélène de Montgeroult est morte à Florence en 1836. Elle est enterrée dans la *Galeria dei sepolcri romantici* du cloître de l'église Santa Croce.

Jérôme Dorival, 24 août 2023



About this program

Jérôme Dorival

Musicologist

Marie Bigot de Morogues was born in 1786 in Colmar, France. The daughter of a violinist and a pianist, she quickly established herself as a renowned pianist in Neuchâtel, Switzerland. According to Antoine François Marmontel, professor of piano at the Conservatoire de Paris, "*Madame Bigot's talent rivalled that of Madame de Montgeroult, and she was the most brilliant of her disciples. Madame Bigot possessed an incomparable charm in her execution; her expressive and colourful playing was captivating to the highest degree, and I often heard [conservatory director Daniel] Auber expressing admiration for her with lively conviction... Sensibility was Madame Bigot's predominant characteristic; she held both to her delicate and slightly unhealthy organisation as well as - with deep feeling - to the brilliant intuition she had for the pieces of grand style.*"

In 1804 in Vienna, she married Paul Bigot de Morogues, a descendant of French refugees who was born in Berlin in 1765. He was the librarian for Count Andreas Razumovsky (the Russian ambassador and dedicatee of Beethoven's celebrated string quartets), and the couple lived in Vienna from the summer of 1804 to the summer of 1809, where they frequented the home of numerous musicians. Well-educated with knowledge of all the living languages in Europe, Paul Bigot de Morogues moved with

his family to Paris and was employed in the Foreign Affairs office, which resulted in him being conscripted for the Russian campaign since he also spoke Russian. Taken prisoner in Vilna in 1812, he was detained in Russia despite being a civil-service employee. Courageously, his wife provided for the needs of her family by giving piano lessons and working for the Érard firm, helping to choose pianos for their wealthy clients.

Her reputation as a teacher was already established, and she had her pick of students. With her fragile health, however, she exhausted herself with this task.

"Her devotion to her family prevented her from monitoring her energies, which noticeably weakened her in 1819. [...] [Her friends] observed her with tranquil resignation and affectionate kindness. [...] Her illness was consumption, and she succumbed to it in 1820 at the age of 35." (Baron de Trémont)

There are several testimonies to Marie Bigot's friendship with Beethoven. The most trustworthy of these, coming from Paul Bigot himself, is found in Georgette Jeanclaude's book, *Un amour de Beethoven* (Oberlin).

"It was, if memory serves, toward the end of September 1808 [1806 - Ed.] that Beethoven returned to Vienna after having passed

several weeks at the estate of Lichnowsky. During his journey, he was assailed by a storm and a downpour that seeped into the trunk in which he had placed the Sonata in F minor that he had just composed. Arriving in Vienna, he came to see us and laughingly showed his still-damp work to my wife, who took a look at it. Following this striking beginning, she sat before the piano and began to play. Beethoven had not expected this and was surprised to see that Madame Bigot was never hindered by the frequent crossed-out notes and changes that he had made. It was the original that he was planning to take to his editor to be engraved. When Madame Bigot had played, she asked if she might have it as a gift; he consented and faithfully brought it back after having it engraved." "It's not precisely, he told her, the character that I wanted to give to this piece, but if it's not completely me, it's better than I."

Thanks to her husband, the autographed manuscript of the Appassionata sonata is currently found in the collection of the Bibliothèque nationale in France.

Another moving testimony to the excellence of her pianism is given by François-Joseph Fétis:

"The first time that she played before Haydn, the emotion of the venerable elder was so lively that, throwing himself into the arms of the one who had just stirred him: Oh! My dear girl, he cried, it is not I who have made this music - it is you who composes it. Then on the score of the work she had just performed, he wrote: 20 February 1805, Joseph Haydn was happy." (Le Ménestrel, 13 April 1879)

The critic Jérôme-Joseph de Momigny

reported on a performance that enchanted him involving the first sonata for violin and piano in B minor of J.S. Bach:

"This piece could seem cold, monotonous and outdated in taste if played poorly, but felt and played as Madame Bigot and Mr. Baillot feel and render it, it will leave nothing to be desired and will have nothing old-fashioned except for some cadences where one will be glad to find the marks of the era in which this piece came to fruition. It is necessary to have performers and a privileged audience for music of this nature. Few people, even among musicians, have enough artistic knowledge to savour all the beauty of this musical skill." (Framery, Ginguené and De Momigny, Encyclopédie méthodique).

Marie Bigot knew Montgeroult's Cours complet, which she used in her teaching:

"A woman who distinguished herself no less as a professor than as a virtuoso, an artist who was the noble disciple of Madame de Montgeroult as well as her most sincere admirer, Madame Bigot regarded this treatise as a masterpiece in all respects; this testament is the most beautiful praise I can make; it must also be taken as a most flattering vote in favour of Madame de Montgeroult." (François Miel, 1822)

"Madame Bigot had just taken the piano course of Madame de Montgeroult; she was delighted to be able to pass on to her students this beautiful path strewn with rest, when death came to take this good and estimable woman from us." (P. Baillot)

Marie Bigot hosted salons on Tuesdays and Thursdays with the violinist Pierre

Baillot and on Sunday evenings with the cellist Hurel de Lamare. On these evenings, they played Bach, Händel, Haydn, Mozart, Clementi, and Beethoven. She was the first in France to present the concertos of Mozart with a small orchestra and a second piano for playing the wind parts. Bigot's circle of friends included Luigi Cherubini, Jan Ladislav Dussek, Johann Baptist Cramer and de Lamare. Like Hélène de Montgeroult, she also belonged to Baillot's social circle.

Although she had taken courses in harmony and composition from Cherubini and Daniel Auber, she did not seem to have devoted as much time to composition as Montgeroult. Although a complete critical catalogue of her works has yet to be made, it is likely that her hesitation to have her works printed has resulted in some of her music being lost.

According to Louis de Trémont,

"For the few friends of her choosing, she seemed to reserve all her value. With them, she had an abandon tempered by the perfect tone, an ornamented spirit lacking pretension, complete sincerity, an entirely natural simplicity, a constant temperament, a sweet gaiety, and more than all that, the clear testimony that she was happy to be surrounded by those she loved."

The composer Johann Friedrich Reichardt described Bigot to his wife in this way:

"The excellent playing of the virtuoso [Bigot] all night long... she played five big sonatas by Beethoven brilliantly... A rather select little troupe seated around a tea table appreciated each note."

Étienne Méhul described her style thus:

"With the melancholy and mysterious colours that belong to the German school, she combined a sort of immaterial elegance, the finesse of nuances, the appropriateness of ornaments that distinguishes the French virtuosos."

"Combine the delicacy and charm of Marie Pleyel with the dreamy grace of Chopin; add the lively enthusiasm of Liszt and you will glimpse the marvellous interpretation of Madame Bigot." (Dictionnaire du XIX^e Siècle by Pierre Larousse).

This legendary interpreter also composed, but as mentioned above, the catalogue of her works remains incomplete. It currently contains:

- Op. 1 - Sonate for piano, in four movements
- Op. 2 - Andante varié
- Op. 4 - Sonate in F major
- 6 Études for piano (likely from the Suite d'Études (1818) dedicated to Jenny Bavielle)
- Rondeau (1818), possibly the finale of the op. 1 Sonate
- Op. 7 (?) - Sonate for piano in c minor

Marie Bigot made her debut in Vienna in 1804, performing a concerto of Mozart in the Jahnisches Saal. She performed in both public and semi-public concerts. Her repertoire comprised not only works for solo piano but also chamber music. For example, Reichardt describes a house concert where the pianist played with the violinist Ignaz Schuppanzigh (letter of 26 January 1809).

Louis-Joseph-Ferdinand Hérold later dedicated his *Sonate pour le Piano-forte* op. 9 to her, and François Boély did the

same with his *Trente Caprices ou Pièces d'Études pour le Piano op. 2*.

While Paul Bigot de Morigues was held as a prisoner of war in Russia, returning to Paris only in 1817, Marie devoted herself to teaching. Her courses were so successful that she managed to quickly assemble a sizeable clientele. The most famous of her students were Felix Mendelssohn and his sister Fanny, who studied with her in Paris in 1816. In fact, their father, Abraham Mendelssohn, wrote to her again in 1820 for additional advice about his daughter's playing.

A plaque affixed to her house of birth recalls this:

"In this house, on 2 March 1786, Marie Bigot de Morigues, née Kiéné, was born. Beethoven and Haydn were fervent admirers of this incomparable musician who gave advice to a young F. Schubert and instructed F. Mendelssohn in her art. She died in Paris in 1820 in the spring of her life."

In addition, Marie Bigot's nature and social manners made her home very attractive. This environment in which she evolved doubtlessly had an impact on her playing.

Hélène de Nervo, the marquise of Montgeroult, was born in Lyon in 1764, and her family moved to Paris the following year, where she spent nearly all her life. A child prodigy, the names of her first instructors remain unknown, but in 1776, Nicolas Hüllmandel, having returned from Hamburg where he had studied with Emanuel Bach, gave her lessons for a year before declaring that there was nothing left that he could

teach her. She was 13 years old at the time.

As a noble, having become a marquise through her marriage in 1784, "her rank did not permit her to be heard in public"; thus, she played only in salons and never published her works. The situation changed, however, with the French Revolution, after which many noble women dared to publish their music, as she did, or their novels, as did Madame de Staël, Madame de Genlis, and the Princess of Salm.

The great musicians of Paris (Cherubini, Méhul, François-Joseph Gossec, André Grétry, Jean-François Lesueur) considered her to be the best pianist and did not hesitate to announce this to the *Comité de salut public* (Committee for Public Safety) when she was imprisoned at the Conciergerie. The president of the Committee demanded that she play *La Marseillaise* to prove her attachment to the Revolution, and the scene ended with acclamations. In 1795, she was named professor of piano of the first class at the newly founded Conservatoire de Paris.

Her first publication was a concerto for violin by Giovanni Battista Viotti that she arranged, and considerably modified, for piano. While she did not reveal her name on the 1785 edition, she did allow it to appear on the following edition that appeared during the Revolution. She published her 3 sonatas *pour pianoforte op. 1* in 1795 in Paris. The third sonata, in F minor, had already been published in an edition in Germany some two years earlier. In any case, she so sufficiently enchanted the violinist Pierre Baillot, her great admirer, that he cites her in his *L'Art du violon, nouvelle méthode*:

"The effects of simultaneous and successive octaves are very much multiplied in the music of the piano; the celebrated Clementi has employed them with particular success, but no example of this type of effect is more remarkable than the 3rd sonata of Madame de Montgeroult. This piece, where reigns an elevation so great and a melancholy so deep, is one of those where the octaves offer the most continuity without monotony and an expressiveness so full of interest that one loses sight of the simplicity of the means used, lasting until the absence of the chords."

In total, she wrote nine sonatas for piano (one of which has an accompaniment for violin), a grand *Pièce pour piano* op. 3 (1804), Six nocturnes for voice and piano op. 6 (1807), and *Trois fantasies* op. 7. She includes the third of the fantasies in her substantial *Cours complet pour l'enseignement du Forte-piano*, published in 1816. This is the largest piano method of the 19th century with more than 700 pages and no fewer than 114 etudes, three fugues, themes and variations and a fantasy. These pieces were likely composed between 1788 and 1812. They are all preceded by quite remarkable observations about interpretation, style, and the composition itself. Here is what she writes about the third *Fantaisie*:

"A fantasy or caprice is really a written-out improvisation that is not subject to any rules except those inspired by the genius or the taste of the composer. The fantasies can embrace all styles, all genres, all features that the imagination can invent: it is sufficient to say that, in prescribing that only a single example be given in this this entire work, one was limited by taste, which prevents the introduction of too many diverse genres in

one piece. The variety that can be put into it should be none other than that for which nature herself gives us the model in the successive nuances in the same sentiment. Sometimes it is somber and agitated; at other times, it is pathetic and touching, and finally it becomes calm without ceasing to be moving. If one applies these gradations to sentiments of a different sort, one will appreciate that the resources of this genre of music has no boundaries except that of genius.

The performer should not subjugate him- or herself to a pulse that is too exact; one could slow the phrases that seem full of pathos and gradually press forward in those where the intention is to animate and agitate the expression. In general, it is necessary that these sorts of compositions be played with a bit of disorder that the improvising artist adds in accordance only with the inspirations of his or her soul."

Hélène de Montgeroult died in Florence in 1836 and was buried in the *Galeria dei sepolcri romantici* of the cloister at the church of Santa Croce.

Jérôme Dorival, August 24th, 2023
Translation by Dalyn Cook



Biographie

Biography

C'est en cherchant à s'immerger au plus près de la réalité sonore des compositrices et compositeurs du tournant des 18^e et 19^e siècles que **Lucie de Saint Vincent** découvre le pianoforte. Sa formation pianistique s'effectue dans un premier temps au Conservatoire à rayonnement régional de Perpignan avec François-Michel Rignol au Conservatoire à rayonnement régional de Rueil-Malmaison avec Denis Pascal, à l'École Normale de Paris avec Françoise Thinat puis à l'Académie Liszt de Budapest avec le Pr. István Lantos. Alors qu'elle termine son Master de piano au Conservatoire Supérieur d'Utrecht aux Pays-Bas, Lucie se passionne pour la richesse des instruments à clavier qui se côtoyaient à la naissance du piano.

Lucie de Saint Vincent décide d'approfondir cette démarche au Conservatoire Royal de la Haye auprès de Bart van Oort. C'est au cours de ce second Master en pianoforte qu'elle commencera à explorer le répertoire français oublié de la période classique ainsi que la facture française de pianoforte, notamment dans son projet de recherche. Sous la direction du musicologue Hervé Audéon, elle rédige en 2012 un mémoire intitulé « Les sonates avec accompagnement en trio en France entre la Révolution et la fin du premier Empire ». Dans le même temps, elle participe régulièrement à partir de 2009 aux formations professionnelles de

l'Abbaye de Royaumont avec Pierre Goy, Aline Zylberajch, Jérôme Hantaï, Malcolm Bilson et Menno van Delft. L'obtention du premier prix musical de la Fondation Royaumont et de l'Ambassadeur de Suisse en France en 2013 consacre son travail sur la musique française. Elle enregistre et donne à cette occasion un concert de Sonates en *Trio* à l'Hôtel national des Invalides à Paris avec des œuvres des compositeurs Onslow, Verbes, Steibelt et Ladurner.

En 2016, Claire Bodin, directrice artistique du Festival Présences Féminines de Toulon, invite Lucie à participer au projet « Des dentelles à l'échafaud » qui met en lumière les compositrices françaises du 17^e au début du 20^e siècle. Passionnée par les découvertes musicales qu'elle y fait, Lucie de Saint Vincent crée alors l'un de ses projets musicaux majeurs et s'investit depuis à faire découvrir ces compositrices oubliées et méconnues. Lucie est particulièrement reconnaissante à Sally Sargent de l'avoir guidée et soutenue tout au long de ce parcours ces dernières années.

Son affinité avec les compositrices de notre histoire musicale vient également du fait que Lucie compose et arrange elle-même dans des projets croisant différents genres et influences. Elle est l'initiatrice et la directrice artistique du collectif Trytone, dont le premier album *Back to Bach* (CD

Paraty, 2021) croise baroque et jazz. Leur deuxième projet, *Ascensions, voyage entre Occident et Orient*. Leur troisième création, *Passio*, oratorio contemporain basé sur des histoires de « Passions » féminines, est prévue pour 2025.

Lucie de Saint Vincent se produit sur de nombreuses scènes internationales pour partager ses projets originaux, audacieux et engagés : en France à l'Abbaye de Royaumont, au Festival Présences Féminines, au Festival de Musique Sacrée de Perpignan, au Musée de la musique de Paris et à l'Hôtel national des Invalides ; aux Pays-Bas lors du festival Oude Muziek d'Utrecht (fringe), au Bach Festival de Dordrecht, au Tivoli Vredenburg d'Utrecht, au Bethaniaanklooster d'Amsterdam ou au Théâtre National de Groningen ; mais encore au Fritz William Museum de Cambridge au Royaume-Uni, lors des Musikfest Ezgebirge en Allemagne ou au Nuoro Jazz Festival en Italie.

It was in seeking to immerse herself more deeply in the sonic world of the late 18th and early 19th century composers that Lucie de Saint Vincent discovered the fortepiano. Lucie first studied piano at the Conservatoire in Perpignan with François-Michel Rignol; in Paris with Denis Pascal; at the Ecole Normale with Françoise Thinat; followed by the Franz Liszt Academy in Budapest with Professor István Lantos. Whilst completing her Master of Music Performance at the Utrechts Conservatorium in the Netherlands, Lucie developed an interest in the richness of the

keyboard instruments surrounding the birth of the piano.

Lucie decided to undertake further studies at the Royal Conservatory in The Hague with Bart van Oort. It was during this second master's degree in fortepiano that she began to explore the forgotten French repertoire of the Classical period as well as French fortepiano manufacture, themes that would serve as the basis of her master's thesis. In 2012, under the tutelage of musicologist Hervé Audéon, Lucie wrote a paper titled, "The accompanied trio sonatas in France between the Revolution and the end of the First Empire".

Since 2009, Lucie regularly took part in professional development workshops at the Abbaye de Royaumont, where she worked with Pierre Goy, Aline Zylberajch, Jérôme Hantaï, Malcolm Bilson, and Menno van Delft. Lucie's work was recognised in 2013, when she was awarded first prize from the Fondation Royaumont and the Swiss Embassy in France. In connection with this prize, she recorded and performed a program of trio sonatas by George Onslow, Jean-Guillaume Verbès, Daniel Steibelt, and Ignaz Ladurner at Invalides in Paris.

In 2016, Claire Bodin, artistic director of the Festival Présences Compositrices in Toulon, invited Lucie to participate in a project called, "Des dentelles à l'échafaud", that highlighted French women composers from the 17th to the 20th century. The musical discovery Lucie made during this project inspired her to develop one of her most important musical endeavors, and since then, she has dedicated herself with great passion to (re)discovering forgotten and

lesser-known women composers. Lucie is especially grateful to Sally Sargent, who has mentored and supported her on her journey in recent years.

Lucie's affinity for the women composers in our musical past is also connected with her own work as both composer and arranger for various crossover projects, mixing different genres and influences. She is the founder and artistic director of the Collectif Trytone, whose first album, *Back to Bach* (Paraty, 2021), combines Baroque and jazz styles. Their second project, *Ascensions*, travels between Occident and Orient. Their third creation, *Passio*, is a contemporary oratorio telling a story on the passion of women and is scheduled for Premiere in 2025.

Lucie appears regularly on numerous international stages as part of her original, audacious and inspired projects: in France at the Abbaye de Royaumont, the Festival Présences Compositrices, the Festival de Musique Sacrée in Perpignan, and the Musée de la Musique and Invalides in Paris; in the Netherlands at the Festival Oude Muziek Utrecht (Fringe Festival), Bachfestival Dordrecht, Tivoli-Vredenburg in Utrecht, the Bethaniaanklooster in Amsterdam, and het National Theater in Groningen; in the United Kingdom at the Fritz William Museum in Cambridge; at Musikfest Ezgebirge in Germany; and the Nuoro Jazz Festival in Italy.





Fac-similé du piano à queue Érard, Paris, 1802, Musée de la musique

Fac-similé du piano à queue Érard

Paris, 1802, E.986.8.1

Christopher Clarke, Donzy-le-National, 2011

Musée de la musique, Paris

Le fac-similé de piano à queue Érard daté de 1802 prend pour modèle un instrument des collections du Musée de la musique qui peut être considéré comme l'un des premiers pianos à queue de concert français. Alors que Sébastien Érard s'installe à Paris vers 1780, son atelier acquiert rapidement une renommée qui en fait la première manufacture de facture de pianos parisienne. Associé à son frère Jean-Baptiste il articule sa production, à Paris comme à Londres, autour des pianos carrés et des harpes. Si quelques pianos à queue sont vraisemblablement fabriqués dans ces premières années de la manufacture, ce n'est qu'à partir de 1797 qu'une production en série d'instruments de ce type est mise en place. Quelque 256 pianos à queue, qualifiés a postériori de pianos « en forme de clavecin ancien modèle » par Érard, sortiront des ateliers entre 1797 et 1809. C'est sans conteste ce type d'instrument qui permettra à la manufacture de prendre pied dans la société musicale de l'époque et d'occuper une place qu'elle ne quittera plus tout au long du 19^e siècle.

Une douzaine d'instruments de ce type sont encore conservés dans le monde. Ils couvrent la période de 1801 à 1809 et permettent d'observer au cours de ces années une grande stabilité du modèle qui, par son aspect général, s'apparente fortement à la facture anglaise de l'époque.

La forme de la caisse, les dimensions de l'instrument, comme l'étendue du clavier, évoquent sans nul doute les instruments de la maison Broadwood. En revanche, le piètement, le type et l'emplacement des pédales ainsi que le choix des pièces d'ornementation rapportées, telles que les éléments en bronze doré ou les barres d'adresse en verre églomisé, font plus volontiers appel aux styles Directoire et Empire chez les instruments d'Érard. Les principes techniques de la partie harmonique sont également à rechercher du côté de l'instrument anglais. De même, la mécanique dite à échappement simple, moteur de l'instrument, est du même type que l'English grand action que l'on retrouve dès 1777 dans le brevet de Stodart. Pourtant l'examen attentif des productions des deux maisons révèle des différences de construction qui n'ont pas seulement trait à la qualité de réalisation ou au soin apporté à la finition, indéniablement en faveur d'Érard. Ainsi, des différences significatives peuvent être observées dans les dimensions comme dans l'agencement des pièces qui composent la mécanique. De même, les épaisseurs de la table d'harmonie comme les barres de renfort dont elle est dotée sont agencées différemment, tous détails qui confèrent à l'instrument une esthétique sonore sensiblement éloignée du modèle anglais.

Si tous les pianistes et compositeurs français en vue possèdent – ou jouent – un piano de ce type, le succès de l'instrument dépasse largement les frontières de la France et des compositeurs tels que Haydn et Beethoven disposent également d'un piano de ce modèle. La réalisation du fac-similé de l'instrument de 1802 va permettre de redécouvrir un répertoire actuellement remis au jour par les musicologues et qui constitue vraisemblablement la première école française de piano. Cette copie a été fabriquée par le facteur de pianofortes Christopher Clarke et le musée a pu en faire l'acquisition grâce au soutien de la fondation Hermès. La fabrication du fac-similé a demandé plus de deux ans de travail de la part du facteur, accompagné dans sa tâche par l'équipe du laboratoire du musée qui en a assuré l'accompagnement scientifique.

Thierry Maniguet

Conservateur au Musée de la musique

Fac-similé du piano à queue Érard, Paris, 1802

Numéro d'inventaire de l'instrument original : E.986.8.1

Modèle dit « en forme de clavecin ancien modèle »

N° de série : 86

Étendue : 68 notes, cinq octaves et une quinte, fa0- do6 (FF - c4)

Mécanique à échappement simple

Plan de cordes parallèles à trois cordes par note

Jeux de tambour, *una corda*, basson, luth, céleste, *forte* commandés par six pédales.

La3 (a1) = 415 Hz

Réalisation du fac-similé par Christopher Clarke, Donzy-le-National, 2009-2011.

Acquisition du Musée de la musique, avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès, 2011.

Cette configuration n'est pas conforme à celle d'origine puisque l'instrument ne disposait que de cinq jeux (le tambour a été ajouté par la suite), commandés par quatre pédales et une genouillère. Le fac-similé reprend la composition et la disposition d'origine.

L'instrument a été terminé le 5 mai 1802 et a été vendu à Mademoiselle Coulon par l'intermédiaire du pianiste virtuose et compositeur Daniel Steibelt.



**PHILHARMONIE
DE PARIS**
MUSÉE DE LA MUSIQUE

Facsimile of the Érard grand piano

Paris, 1802, E.986.8.1

Christopher Clarke, Donzy-le-National, 2011

Musée de la musique, Paris, acquisition with the support of the Hermès Foundation.

This facsimile is modeled on an instrument made by the Erard brothers in 1802, which can be considered one of the earliest concert grand pianos built in France and which forms part of the collection of the Musée de la Musique in Paris. Sébastien Érard had moved to the rue du Mail in Paris in 1780, and his workshop quickly gained renown as the leading piano manufacturer in Paris. Together with his brother Jean-Baptiste, he concentrated his production on square pianos and harps. Although a few grand pianos were probably made in the early years of the factory, it was only in 1797 that serial production of this type of instrument began. Between 1797 and 1809, some 256 grand pianos left the workshops, later described by Érard as "old style harpsichord-shaped" (*pianos-forté en forme de clavecin, ancien modèle*). Without doubt it was this type of instrument which allowed the firm to gain a foothold in the musical society of the time, a position that it retained throughout the nineteenth century. The present example was completed on May 5, 1802 and was sold to a Miss Coulon through the intermediary of the virtuoso pianist and composer Daniel Steibelt.

A dozen such instruments are still preserved in the world, covering the period from 1801 to 1809. We can observe a considerable stability of design during these years,

one which in its general aspect strongly resembles English manufacture of the time. The shape of the case, the dimensions of the instrument, as well as the range of the keyboard, are undoubtedly reminiscent of Broadwood's instruments. While the stand, the nature and placement of the pedals and the choice of ornamentation - for example applied gilt ormolu, or painted glass (*verre églomisé*) nameboards - all form part of the repertory of Directoire and Empire styles in Érard's pianos, their musical elements on the other hand are similar to those of English instruments; the so-called single-escapement mechanism at the heart of the instrument is of the same type as the "English grand action", patented by Stodart in 1777. However, a close examination of the two firms' output reveals differences in construction unrelated to the quality of workmanship or the care taken in the finishing, aspects undeniably in Érard's favour. Significant differences can be seen in the dimensions and the arrangement of the parts that make up the various mechanisms. Likewise, the thickness of the soundboard and its reinforcing ribs are treated differently, all details that give the instrument a tonal aesthetic distinct from the English model.

Whereas all the foremost French pianists and composers of the time owned - or played - pianos of this type, the success

of the instrument reached far beyond the borders of France; composers such as Haydn and Beethoven possessed examples. Building a facsimile of the 1802 instrument allows us to explore a repertory that is currently being rediscovered by musicologists and which can be considered to embody the first French school of piano-playing. This copy was made by the fortepiano maker Christopher Clarke at the request of the museum, which was able to acquire it thanks to the support of the Hermès Foundation. The research and construction of the facsimile required more than two years of work on the part of the maker, who was accompanied in his task by scientific support provided by the museum's laboratory team.

Thierry Maniguet,

Curator of the Musée de la Musique, Paris.

Grand piano by Érard Frères, Paris, 1802

Inventory number of the original instrument:
E.986.8.1

Model known as «old style harpsichord-shaped»

Serial number: 86

Range: 68 notes, five octaves and a fifth,
FF - c 4

Single-escapement “English Grand” action

Parallel-strung with three strings per note

Facsimile by Christopher Clarke, Donzy le National, 2011.

Acquisition of the Musée de la musique with support from the Fondation d'entreprise Hermès, 2011.

The configuration of the 1802 instrument in its current state does not conform to its original design: the original instrument only had five stops (the drum was added later) that were operated by four pedals and one knee-pommel. This copy returns to the original disposition and arrangement.

The original instrument was completed on 5 May 1802 and was sold to Mademoiselle Coulon with virtuoso pianist and composer Daniel Steibelt serving as intermediary for the sale.



**PHILHARMONIE
DE PARIS**
MUSÉE DE LA MUSIQUE



Planoforte, Matthäus Andreas Stein, Vienne / Autriche, Musée Geelvinck, Pays-Bas

Pianoforte, Matthäus Andreas Stein

Vienne / Autriche, c.1804

Collection Kolthoorn

Musée Geelvinck, Pays Bas

Construit vers 1804 à Vienne, ce pianoforte de Matthäus Andreas (André) Stein (1776-1842) de la collection Kolthoorn du Musée Geelvinck peut être considéré comme un exemple typique d'un « Hammerklavier » - clavier à marteaux - du début du 19^e siècle à mécanique viennoise. André Stein était le fils du facteur de pianos Johann (Georg) Andreas Stein (1782-1792) d'Augsbourg, qui a mis au point en 1780 la 'Prellzungenmechanik', une innovation connue sous le nom de « mécanique allemande à marteaux ». Cette invention permet à l'instrumentiste d'exercer un contrôle des marteaux nettement plus précis, lui conférant un toucher remarquablement sensible, en particulier lorsqu'il s'agit de jouer dans la nuance. Elle est considérée comme une percée dans la construction des pianos. C'est probablement aussi lui qui a introduit la genouillère pour le contrôle des étouffoirs.

En 1790, Nannette Stein (1769-1833) prend la direction de l'entreprise de son père. Quatre ans plus tard, Nannette, son jeune mari Andreas Streicher (1761-1833) et son jeune frère André (M.A.) Stein s'installent à Vienne et y poursuivent l'activité de leur père. Lorsqu'André épousa Maria Theresa Dischler (1769-1855) en 1796, ils reçurent une lettre de félicitations de Beethoven. Il ressort de cette lettre que Beethoven avait prêté un pianoforte fabriqué par

Nannette Streicher-Stein, dont la sonorité lui paraissait trop douce. En 1802, André et Nannette se séparent et en 1803, André reçoit la citoyenneté viennoise et est enregistré sous son propre nom en tant que maître facteur de piano. Les carnets de Beethoven révèlent qu'André accordait et entretenait régulièrement les instruments de Beethoven. André a également fabriqué un amplificateur de son plus grand, en forme de corne, pour le pianoforte de Beethoven. Malgré sa réputation de personnalité difficile, André était loué pour la qualité de ses pianoforte. Ses pianos ont un caractère individuel et, selon certains, sont d'une qualité sonore supérieure à ceux fabriqués par sa sœur Nannette, qui a poursuivi l'entreprise de leur père en utilisant le nom de son mari, Streicher comme nom de fabrication. Plusieurs pianoforte d'André se trouvent dans des collections de musées dans le monde entier. L'instrument de la collection Kolthoorn, gérée par le Museum Geelvinck, a été restauré en 2020 par Edwin Beunk (Enschede). Cet instrument a dû être construit par André Stein vers 1803-1805. Il possède deux genouillères pour la commande des registres.

Le musée Geelvinck, situé dans la maison et les jardins Kolthoorn à Heerde (Veluwe) et dans la Posthoonkerk à Amsterdam, gère une collection de plus de 450 instruments à clavier complexes et semi-immobiles,

principalement des pianoforte de la fin du 18e siècle et de la première moitié du 19e siècle, ainsi que des harmoniums et d'autres instruments apparentés. C'est le seul musée qui offre une vue d'ensemble de deux siècles de fabrication de pianos aux Pays-Bas, et du développement de l'harmonium du 19e siècle et au début du 20e siècle. Le musée vise à préserver l'héritage musical vivant du pianoforte et de l'harmonium.

Dr. Jurn A.W. Buisman
Directeur général
Museum Geelvinck
Heerde-Amsterdam
Pays Bas

**Pianoforte, Matthaüs Andreas Stein,
Vienne / Autriche, c.1804**

Collection Kolthoorn, Musée Geelvinck, Pays Bas

Mécanique viennoise

Étendue : FF-F bichord, F#-f4 trichord

2 genouillères : jeu de forte et moderator

Restauration Edwin Beunk

Diapason : a1 = 430Hz

www.geelvinck.nl

Pianoforte, Matthäus Andreas Stein

Vienna / Austria, c.1804

Kolthoorn Collection

Museum Geelvinck, Netherlands

Built around 1804 in Vienna, this fortepiano by Matthäus Andreas (André) Stein (1776-1842) from the Kolthoorn Collection at the Geelvinck Museum can be seen as a typical example of an early 19th-century 'Hammerklavier' with Viennese action. André Stein was the son of the piano maker Johann (Georg) Andreas Stein (1782-1792) from Augsburg, who in 1780 developed the 'Prellzungenmechanik', an innovation that became known as the 'German hammer action'. Considered a major breakthrough in piano construction, this invention gives the player significantly more control over the hammers, which provides a remarkably responsive touch, especially when it comes to nuanced playing. J.A. Stein may also have been the one who introduced the knee lever for damper control.

In 1790, Nannette Stein (1769-1833) took over the leadership of her father's company. Four years later (1794), Nannette, her newlywed husband Andreas Streicher (1761-1833), and her younger brother André (M.A.) Stein moved to Vienna and continued their father's business there. When André married Maria Theresa Dischler (1769-1855) in 1796, they received a letter of congratulation from Beethoven. From this letter, it is clear that Beethoven had on loan a fortepiano made by Nannette Streicher-Stein, which he found too soft in sound. In 1802, André and Nannette parted ways, and in 1803, André was

granted citizenship in Vienna and became registered under his own name as a master piano maker. Beethoven's notebooks reveal that André regularly tuned and maintained Beethoven's instruments. In addition, André made a large horn-shaped sound amplifier for Beethoven's fortepiano. Despite his reputation as a difficult personality, André was praised for his high-quality fortepianos. His pianos have an individual character and, according to some, are of higher sound quality than those made by his sister Nannette, who continued their father's business under her husband's company name, Streicher. Several fortepianos by André are found in museum collections worldwide. The instrument in the Kolthoorn Collection was likely built by André Stein around 1803-1805 and was restored in 2020 by Edwin Beunk (Enschede). It has two knee levers for damper control.

The Geelvinck Museum, located at Kolthoorn House & Gardens in Heerde (Northeast Veluwe) and with a venue at the Posthoornkerk in Amsterdam, stewards a collection of over 450 complex, semi-immobile keyboard instruments, mainly fortepianos from the late 18th and first half of the 19th centuries as well as reed organs and other related instruments. It is the sole museum that provides an overview of two centuries of piano making in the Netherlands as well as an overview of the

development of the reed organ in the 19th and early 20th centuries. The museum is geared towards the preservation of the living musical heritage of the fortepiano and the reed organ.

Dr. Jurn A.W. Buisman
General Manager
Museum Geelvinck
Heerde-Amsterdam
Netherlands

**Pianoforte, Matthäus Andreas Stein,
Vienna/ Austria, c.1804**

Kolthoorn Collection, Geelvinck Museum,
Netherlands

Viennese action

Range : FF-F bichord, F#-f4 trichord

2 knee levers : forte and moderator

Restoration: Edwin Beunk

Tuning and preparation : Equal
temperament Prinz (1808) by Hans Kramer

Diapason : a1 = 430Hz

www.geelvinck.nl



Retrouvez les biographies et les œuvres
d'Hélène de Montgeroult et de Marie Bigot de Morogues sur :

You can find the composers and their works on:



DEMANDEZ À CLARA !



presencecompositrices.com

Remerciements

Thanks

Remerciements les plus sincères à toutes celles et ceux qui ont permis la réalisation de ce disque :

À la Philharmonie de Paris et au Musée de la musique de Paris, en particulier à Marie-Pauline Martin, Thierry Maniguet, Emmanuelle Audouard et Jean-Claude Battault.

Au Museum Geelvinck : Jurn Buisman et Dunya Verwey

Au SENA Muziekfonds Performance pour leur soutien financier ainsi que Dominique Citroën

À Morgane Le Corre pour la direction artistique aiguisée

À Sally Sargent pour le soutien, l'accompagnement, la recherche, l'ouverture et l'enthousiasme sur le chemin des découvertes

À Jérôme Dorival, pour sa passion et la richesse de ses investigations sur Hélène de Montgeroult et Marie Bigot de Morogues

À Christopher Clarke, Matthieu-Pierre Vion, Paul Poletti et Edwin Beunk pour les instruments merveilleux, sans oublier Maurice Rousteau et Hans Kramer pour les accords et réglages

Une très grande reconnaissance aux traductrices et relectrices : Dalyn Cook, Rachel Stroud, Fiona Dowell, Anne-Sophie Robin, mais également à Khadija Massouadi pour ses rédactions ; ainsi qu'aux amis photographes Laure et Olivier Slabiak

Et enfin, une infinie gratitude pour le soutien inconditionnel que m'apportent ma famille, en particulier Louis et Isabelle, Aart, mes enfants Noah et Nathan, et tous mes amis de cœur.

Lucie de Saint Vincent

Les plages 1 à 9 ont été enregistrées en avril 2023 sur le piano Érard 1802, fac-similé de la collection du Musée de la musique

Tracks 1-9 were recorded in April 2023 on the copy of the 1802 Érard piano from the collection of the Musée de la musique, Paris

Diapason : a1 = 415 Hz
Accord : tempérament égal, réalisé par Maurice Rousteau

-

L'enregistrement des deux premiers opus de Marie Bigot (plages 10 à 14) s'est déroulé dans la salle de l'Atelier de la maison et des jardins Kolthoorn, siège du Museum Geelvinck à Heerde aux Pays-Bas en août 2023 sur le piano Matthäus Andreas Stein 1804, de la collection du Museum Geelvinck

The recording of the two first opus of Marie Bigot (tracks 10 till 14) was made in the Atelier Room of Kolthoorn House & Gardens, the seat of Museum Geelvinck in Heerde in The Netherlands 'in august 2023 on a fortepiano Matthäus Andreas Stein 1804, from the Geelvinck museum collection'.

Diapason : a1 = 430 Hz
Accord : tempérament égal Prinz-1808, réalisé par Hans Kramer



Son, mixage, montage : Mathilde Genas
Direction artistique : Morgane Le Corre
Accord du Érard : Maurice Rousteau
Accord du Stein : Hans Kramer
Production : Centre de ressources et de promotion Présence Compositrices
Direction générale : Claire Bodin
Direction du label : Jérôme Gay
Label manager : Olivier Lalane
Photos : Studio Iconographia
Photo enregistrement : Olivier et Laure Slabiak
Photo Érard 1802 : Jean-Claude Battault
Design couverture et livret : Le Philtre
Traduction des notes de livret : Dalyn Cook
Attachée de presse : Bettina Sadoux

PC004

© Lucie de Saint Vincent 2024

© Présence Compositrices 2024

www.presencecompositrices.com