Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 54 (2016)

Artikel: Chopin ou l'œuvre en progrès : de l'improvisation à l'enseignement

Autor: Eigeldinger, Jean-Jacques

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858654

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Chopin ou l'œuvre en progrès.
De l'improvisation à l'enseignement

Jean-Jacques Eigeldinger[1]

Pendant huit ans, en m'initiant chaque jour
au secret de son inspiration ou de sa méditation musicale,
son piano me révélait les entraînements,
les embarras, les victoires ou les tortures de sa pensée.

George Sand[2]

Lorsqu'on pense à l'artiste qu'est Chopin, il y a avantage à ne pas dissocier les images du pianiste, de l'improvisateur, du compositeur et du pédagogue, quatre faces de sa création et de ses activités – quatre expressions complémentaires de son génie.

Le piano est en quelque sorte l'*alter ego* de Chopin : le médium de sa communication avec d'autres mondes, avec lui-même, avec autrui. Il est le reflet de son être, le lieu de sa création, le truchement de son lien avec la société – à travers le concert, la vie des salons, l'enseignement. Dans la conscience collective, Chopin représente l'incarnation par excellence du piano ; il est synonyme de piano (a-t-il joué d'instruments autres qu'à clavier ?). On ne connaît aucune composition de lui qui ne comprenne pas une partie de piano. Fasciné par l'art vocal, en particulier par le *bel canto* de Rossini et Bellini, il laisse moins de vingt mélodies, toutes sur des poèmes polonais, qu'il ne destinait pas à la publication (du moins en l'état) ; mais il fait chanter le piano comme personne avant ni après lui. L'instrument est sa voix, à proprement parler. Assis au piano, il se contente d'*être*, il ne *joue* pas ; voilà pourquoi il reste inimitable, incomparable. Aussi bien les témoignages des contemporains sont-ils unanimes sous la diversité de leurs mots : « C'est quelque chose de tellement à part que l'on ne reconnaît pas l'instrument sous ses doigts », note une élève russe[3], et Georges Mathias, un demi-siècle plus tard :

1 NB. Les traductions de textes en langues étrangères sont le fait de l'auteur, sauf indication contraire mentionnée dans les renvois bibliographiques.

2 George Sand, *Histoire de ma vie,* in : *Œuvres autobiographiques,* texte établi, présenté et annoté par Georges Lubin, 2 vol. (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970-1971), tome II, p. 422.

3 Elizavieta S. Cheremietieff, lettre à sa mère (Paris, 11 novembre 1842), in : Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* [*CVE* 2006 ci-après], nouvelle éd. mise à jour (Paris : Fayard, 2006), p. 350.

> Chopin pianiste ? D'abord ceux qui ont entendu Chopin peuvent bien dire que jamais depuis on n'a rien entendu d'approchant. Son jeu était comme sa musique ; [...]. Je répète que l'instrument qu'on entendait quand Chopin jouait n'a jamais existé que sous les doigts de Chopin[4].

De l'enfance à ses derniers jours la présence de Chopin au piano s'est manifestée dans l'improvisation. Il a probablement été, avec Beethoven et Hummel, le plus grand improvisateur de son siècle. On possède plusieurs évocations littéraires de ses improvisations – lesquelles se produisent dans des *circonstances sociales* diverses (famille, amis, élèves, collègues, réunions d'artistes, salons, etc.) et relèvent de *types musicaux* variés : sur un/des thème(s) d'opéras, de romances de salon, de chansons populaires ou d'hymnes polonais ; pour faire danser, pour faire rêver, pour autrui ou pour soi, en vue d'une composition ou pour la beauté du geste.

Parmi les rares témoignages qui relatent quelques éléments de l'improvisation de Chopin, on citera ici ceux du facteur de pianos Camille Pleyel et de Julian Fontana, éditeur des *Œuvres posthumes*. Pleyel relate dans une lettre à Victor Schoelcher une réunion amicale où Chopin, malade, s'était rendu pour faire de la musique :

> [...], puis notre petit homme si pâle, si étique, si souffrant, s'assied devant le piano (admirablement accordé par Ennike [technicien chez Pleyel]), essaye quelques notes, fait résonner quelques cordes, touche quelques accords et le voilà électrisé et bientôt les mélodies les plus suaves, les plus touchantes jaillissent comme par enchantement de ce clavier auquel, semblable à Prométhée, il vient de communiquer l'âme et la vie[5].

C'est une étincelle surhumaine qui se transmet à l'instrument et se communique à l'auditoire. Julian Fontana, ami de lycée, condisciple à l'Ecole Supérieure de Musique de Varsovie, confident, copiste attitré et factotum de Chopin à Paris pendant quelques années, écrit de son côté :

> Dès l'âge le plus tendre il étonnait par la richesse de son improvisation. Il se gardait bien cependant d'en faire parade ; mais les quelques élus qui l'ont entendu improviser pendant des heures entières, de la manière la plus merveilleuse, sans jamais rappeler une phrase quelconque de n'importe quel compositeur, sans même toucher à aucune de ses propres œuvres, ne nous contrediront pas si nous avançons que ses plus belles compositions ne sont que des reflets et des échos de son improvisation. Cette inspiration spontanée était comme un torrent intarissable de matières précieuses en ébullition. De temps en temps, le maître en puisait quelques coupes pour les jeter dans son moule, et il s'est trouvé que ces coupes étaient remplies de perles et de rubis[6].

4 Georges Mathias, préface à Isidore Philipp, *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin* (Paris : Hamelle, [1897]) ; *CVE* 2006, p. 349.

5 Lettre autographe s.d., in : Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin et Pleyel* (Paris : Fayard, 2010), p. 110.

6 *Œuvres posthumes pour piano de Fréd. Chopin,* éd. Jules Fontana (Paris : J. Meissonnier fils [1855]), [préface], p. 1-2.

Ce texte magnifique, où Chopin apparaît encore tel un véritable démiurge, appelle deux remarques :

1. Cette problématique de la création improvisée par rapport à l'écrit qui en fixe certains éléments s'articule selon une double perspective. D'une part, elle relie Chopin à la grande tradition du *Stylus Phantasticus* chez les luthistes, clavecinistes et organistes du XVIe siècle et de l'ère baroque avec leurs fantaisies, préludes, *intonazioni* et toccatas, mettant en œuvre une écriture qui tente ici ou là de préserver, voire de styliser l'*ex improviso* (le *con discrezione* des Italiens ; la notation non mesurée des Français). Ira-t-on jusqu'à dire que certains *Nocturnes* continuent *mutatis mutandis* (via la romance vocale et Field) le genre des *Lachrimae* et des *Plaintes* ? D'autre part, cette problématique pose Chopin en novateur – quoi qu'il en eût –, en créateur qui pense son œuvre à travers le son, voire à travers la sonorité et le mécanisme de Pleyel, puisqu'il compose au piano. Exemplaire à cet égard est le cas des *Préludes* op. 28, qu'il ne peut terminer à Majorque sans l'indispensable pianino, dont l'acheminement se fait attendre : « Je rêve musique mais je n'en fais pas – parce que ici on n'a pas de pianos… »[7], écrit-il à Camille Pleyel en manière d'excuse pour le retard à livrer son manuscrit.

2. L'improvisation est évoquée par Fontana comme une source jaillissante de création chez Chopin, dont les compositions ne seraient que des « reflets » ou des « échos ». La mise par écrit, le travail de rédaction apparaît ici comme limitatif ; dans son conditionnement il semble endiguer le surgissement de l'invention. Eugène Delacroix, éminemment concerné par le problème, ne manque pas de relever dans son Journal les propos d'un ami de Chopin en les transposant dans le domaine plastique :

> En revenant avec Grzymała, nous avons parlé de Chopin. Il me contait que ses improvisations étaient beaucoup plus hardies que ses compositions achevées. Il en était pour cela sans doute comme de l'esquisse du tableau comparée au tableau fini. Non, on ne gâte pas le tableau en le finissant ! Peut-être y a-t-il moins de carrière pour l'imagination dans un ouvrage fini que dans un ouvrage ébauché. […]. Peut-être que l'ébauche d'un ouvrage ne plaît tant que parce que chacun l'achève à son gré[8].

Dans quelle mesure les « compositions achevées » de Chopin reflètent-elles des éléments de son improvisation ? Voilà qui revient à interroger la/les rédaction(s) comme *Ersatz* du sonore disparu, à la/les faire parler à sa place, donc à l'/les interpréter modestement. Problème délicat et complexe auquel on ne peut guère apporter ici que quelques éléments en guise de réponse. Tout d'abord au niveau des titres et genres musicaux concernés ; ensuite à celui des textures et types

7 Lettre du 11 novembre 1838, *Correspondance de Frédéric Chopin,* recueillie, révisée, annotée et traduite par Bronislas Edouard Sydow, 3 vol. (Paris : Richard-Masse, 1953-1960), tome II, p. 271.

8 Eugène Delacroix, *Journal,* nouvelle éd. intégrale établie par Michèle Hannoosh, 2 vol. (Paris : José Corti, 2009), tome I, p. 636-637, en date du 20 avril 1853. Delacroix renvoie par deux fois à cette notice dans la suite de son *Journal*, en date du 30 novembre 1857, tome I, p. 1209, et du 9 janvier 1859, tome II, p. 1268.

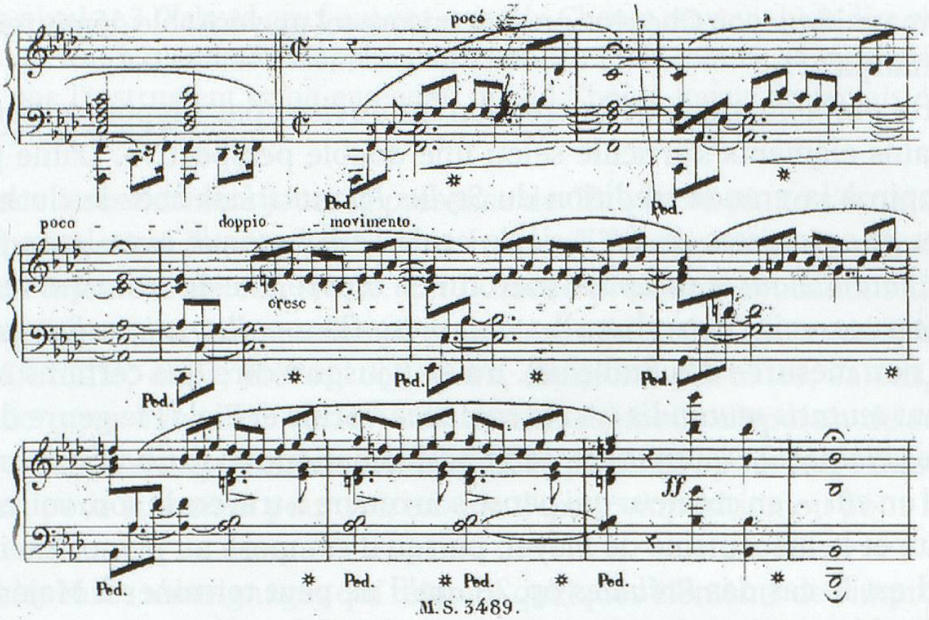

Figure 1. Fantaisie op. 49, mes. 42 *sqq.* Ed. Maurice Schlesinger ; exemplaire annoté de Jane W. Stirling (Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Département de la musique : Rés.Vma.241, v).

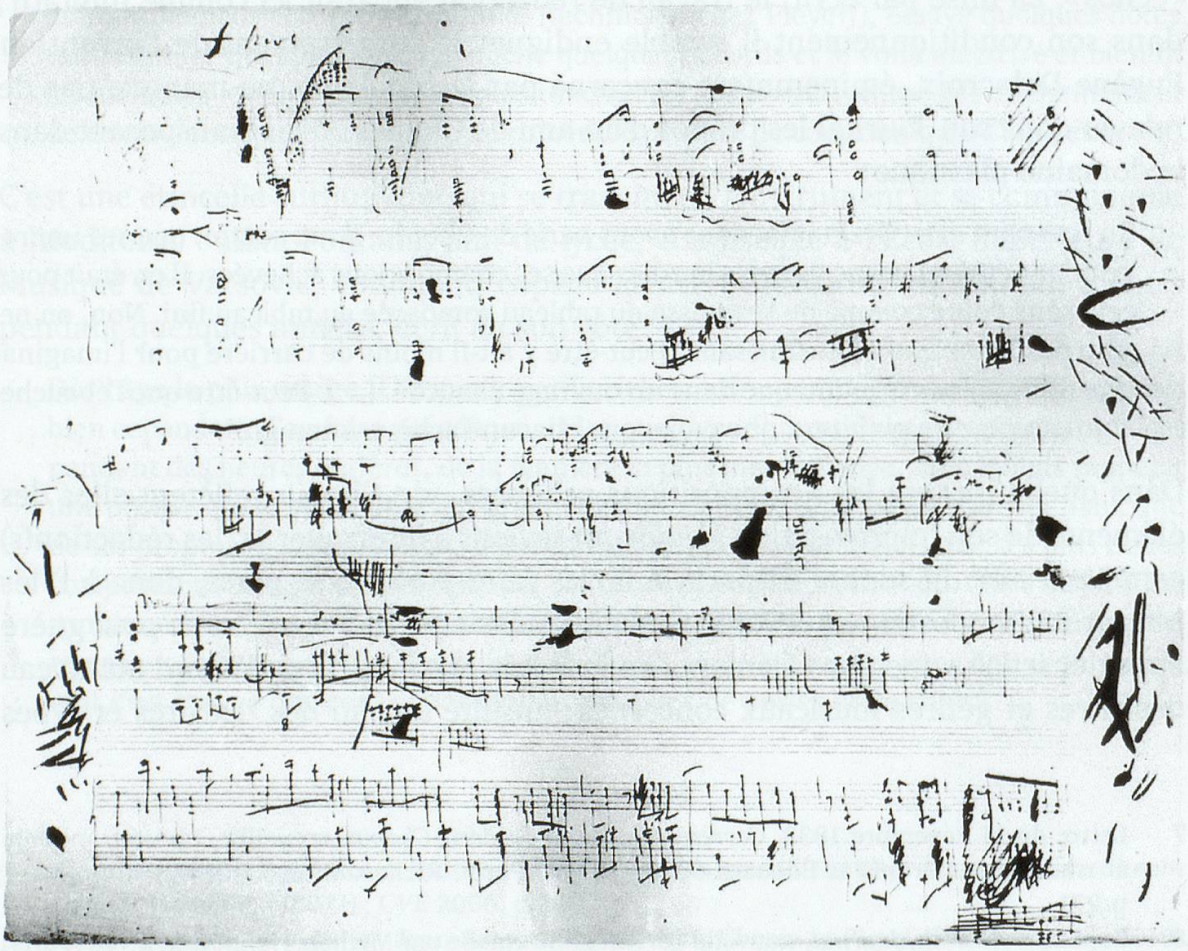

Figure 2. Polonaise Fantaisie op. 61, début. Esquisse autographe (Localisation actuelle inconnue).

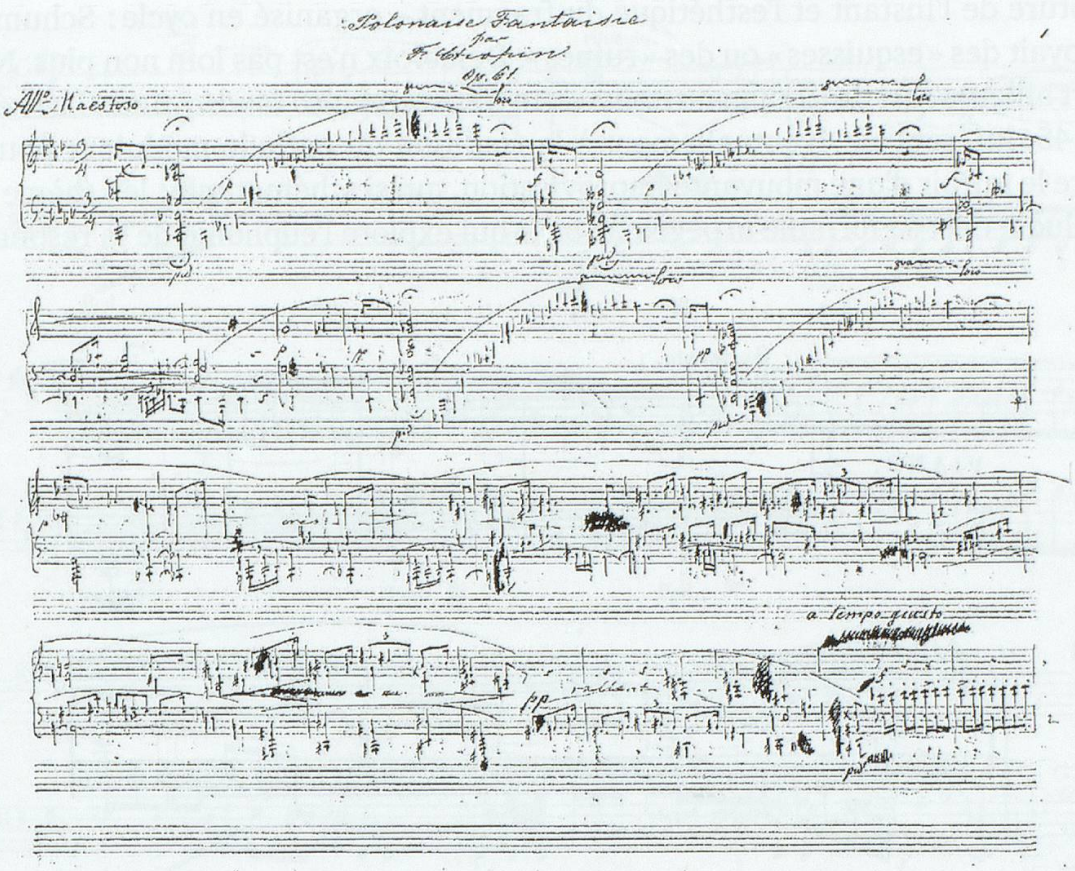

Figure 3. Polonaise Fantaisie op. 61, début. Autographe éditorial destiné aux éd. Maurice Schlesinger (Collection particulière).

d'écriture. Toujours soucieux de la pertinence de ses intitulés, Chopin publie des Fantaisies, des Préludes, des Impromptus : autant de titres qui renvoient diversement à des notions d'improvisation.

La *Fantaisie sur des Airs nationaux Polonais* op. 13 illustre le genre du pot-pourri que les pianistes-compositeurs improvisent en fin de concert, sur des thèmes choisis par eux ou par le public, et qui met en valeur virtuosité et faculté d'invention. C'est essentiellement l'introduction dans le style de Hummel (voir aussi celle des *Variations* op. 2 sur *Là ci darem la mano*) et les sections s'évadant de l'air varié qui offrent le plus de traits *improvisando*. Bien autre chose sont la *Fantaisie* en fa mineur op. 49 et la *Polonaise Fantaisie* op. 61, lesquelles ont partie liée. Dans la première, les formules d'arpèges *poco a poco doppio movimento* (mes. 43 *sqq*) revêtent une forme et une fonction préludantes.

Dans la seconde, c'est toute l'introduction – matrice de l'œuvre – qui repose sur la résonance d'arpèges symbolisant un barde mythique qui se saisit de sa harpe pour chanter toutes les Pologne.

Les *24 Préludes* op. 28 sont un *Janus bifrons* qui rend hommage à J. S. Bach tout en regardant vers le tournant du XXe siècle. Ils rompent avec la fonctionnalité du genre (chaque pièce ne prélude qu'à elle-même ; tout au plus la première introduit-elle à l'ensemble du recueil) et ouvrent un horizon immense sur la

capture de l'instant et l'esthétique du fragment – organisé en cycle : Schumann y voyait des « esquisses » ou des « ruines ». Delacroix n'est pas loin non plus. Nulle part ailleurs l'art de Chopin n'atteint cette transcendance foudroyante. Le *Prélude* op. 45, lui, renvoie éventuellement à la tradition du prélude modulant pour en faire le miroir d'une mouvante improvisation, quasi athématique : le « thème » du Prélude, c'est sa formule arpégée de base qui explore l'euphonie de la résonance.

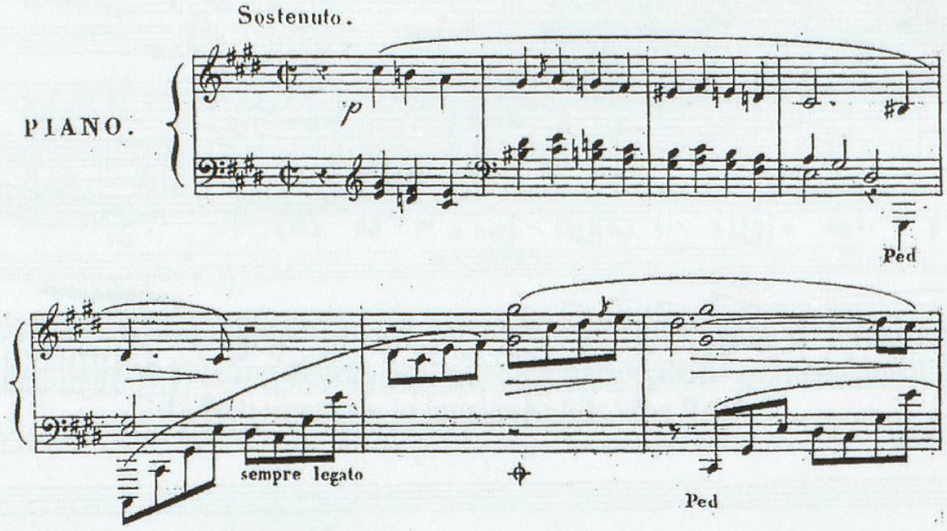

Figure 4. Prélude op. 45, début. Ed. Maurice Schlesinger (Collection particulière).

Conçue comme « Variantes » (titre primitif), la *Berceuse* en ré bémol op. 57 offre une proposition inverse de celle de l'op. 45. Toute en arabesques au fil de ses quatorze variations, la main droite explore les espaces interstellaires d'un microcosme sur l'ostinato immuable de la gauche, jusqu'à l'ultime et unique inflexion vers sol bémol : de l'art d' « improviser » des diminutions. Si trois des quatre *Impromptus* reposent sur une forme préexistante, conventionnelle (A-B-A'), c'est le frissonnement sonore des sections extrêmes qui leur communique une allure improvisée, suprêmement élégante et futile dans l'op. 29, arabesque de conversation dans l'op. 51, brillamment passionnée dans l'op. posthume 66. Le volet central est à chaque fois un soliloque de l'âme, un monologue intérieur face à la mondanité de salon.

Avec ces dernières considérations nous voilà sur le terrain des types d'écriture et des textures. En quelques endroits stratégiques Chopin use d'une notation non mesurée qui transmet un cachet d'improvisation : début de l'*Etude* op. 25/7, sommet de la progression centrale dans le *Nocturne* op. 27/1, toute la fin du *Nocturne* op. 32/1.

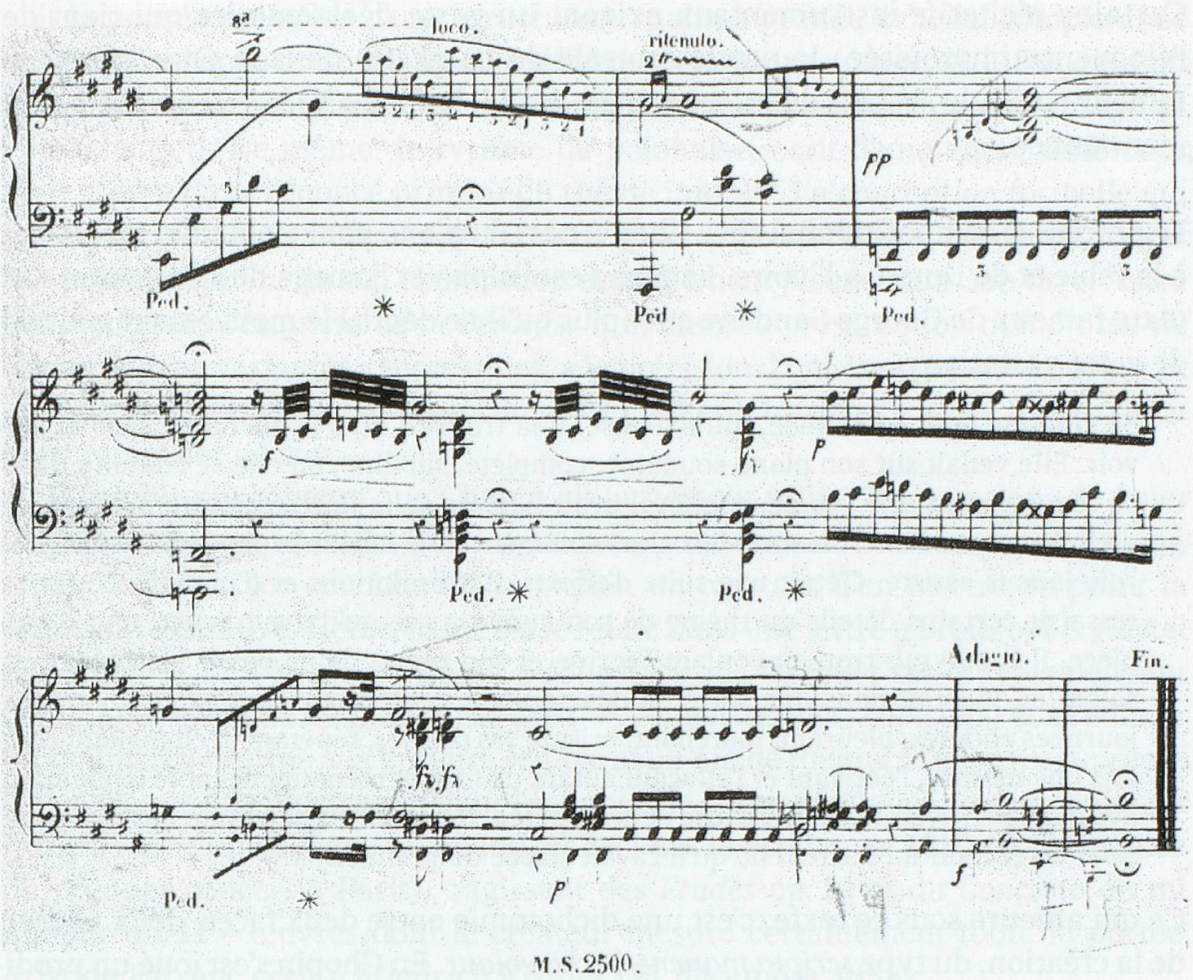

Figure 5. Nocturne op. 32 n° 1, mes. finales. Ed. Maurice Schlesinger ; exemplaire annoté de Jane W. Stirling (Paris, BnF, mus. : Rés.Vma.241, iv).

En petites notes aussi sont écrites les *cadenze* des *Nocturnes* op. 9/2 et 3 et les carillons des mouvements médians des deux *Concertos* op. 21 et 11.

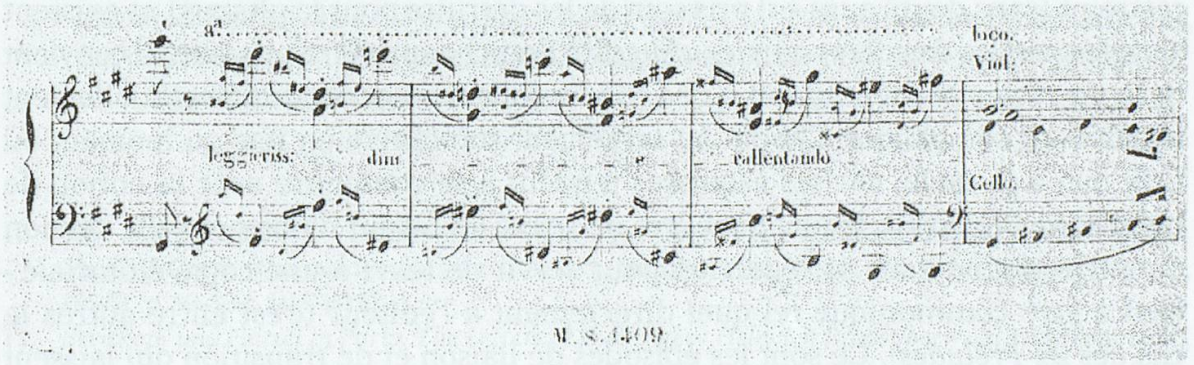

Figure 6. Concerto op. 11, *Romance,* mes. 101-104. Ed. Maurice Schlesinger (Collection particulière).

Certains récitatifs instrumentaux exigent un geste déclamatoire qui tient de l'éloquence improvisée : la partie centrale du *Larghetto* dans le *Concerto* en fa mineur op. 21, le *Prélude* du même ton op. 28/18, la fin du *Nocturne* op. 32/1 déjà mentionnée.

Le processus compositionnel chez Chopin part du piano pour y aboutir : du clavier à la table et de l'encre à l'ivoire. Le piano est l'alpha et l'oméga de sa création. Un texte fameux de George Sand évoque (plus qu'il ne décrit) le mouvement général de cette gestation :

> Sa création était spontanée, miraculeuse. Il la trouvait sans la chercher, sans la prévoir. Elle venait sur son piano soudaine, complète, sublime, ou elle se chantait dans sa tête pendant une promenade, et il avait hâte de se la faire entendre à lui-même en la jetant sur l'instrument. Mais alors commençait le labeur le plus navrant auquel j'aie jamais assisté. C'était une suite d'efforts, d'irrésolutions et d'impatiences pour ressaisir certains détails du thème de son audition : ce qu'il avait conçu tout d'une pièce, il l'analysait trop en voulant l'écrire, et son regret de ne pas le retrouver net, selon lui, le jetait dans une sorte de désespoir. Il s'enfermait dans sa chambre des journées entières, pleurant, marchant, brisant ses plumes, répétant et changeant cent fois une mesure, l'écrivant et l'effaçant autant de fois, et recommençant le lendemain avec une persévérance minutieuse et désespérée. Il passait six semaines sur une page pour en revenir à l'écrire telle qu'il l'avait tracée du premier jet[9].

Ce qui affleure sous ce texte, c'est une dichotomie entre deux faces, deux phases de la création, du type *scripta manent, verba volant.* En Chopin s'est joué un prodigieux effort de conciliation entre l'inné d'un don transcendant de l'improvisation et l'acquis d'un métier exigeant, souvent remis en cause, pour en canaliser le flux dans une écriture rigoureuse issue de J. S. Bach.

Les autographes de Chopin révèlent-ils quelque chose de son processus compositionnel ? Certains manuscrits des années varsoviennes (*Variations* sur *Là ci darem la mano* op. 2 ; *Trio* op. 8) comportent sur un ou deux feuillets non utilisés la notation d'idées musicales et surtout de formules pianistiques doigtées – c'est tout un. Quant aux esquisses proprement dites, elles sont conservées en nombre restreint (sans doute aura-t-il pris soin de les détruire pour la plupart) et existent surtout pour les dernières œuvres : Auguste Franchomme en a pris soin. Il convient donc de rester prudent quant à des conclusions trop générales, éventuellement abusives. Il semble que Chopin ait largement son œuvre en tête au moment où il se met à la table, car ses esquisses tendent à se confondre avec la notion de manuscrit de travail, lequel peut être ou rejeté en faveur d'une nouvelle version ou perfectionné dans sa rédaction pour servir de texte à une copie éditoriale – sauf à être communiqué tel quel directement à l'éditeur (c'est entre autres le cas des *24 Préludes*). Ce sont les épisodes de liaison et de transition qui laissent le plus de traces écrites. Comparée aux deux autographes éditoriaux, l'esquisse complète de la *Polonaise-Fantaisie* op. 61 apporte des révélations significatives. On

9 Sand, *Histoire de ma vie, op. cit.* (voir note 2), tome II, p. 446.

y lit la pensée première d'une structure ternaire à grande échelle, complexifiée ensuite par l'apparition du motif mélodique élégiaque (mesures 116 *sqq*), dont la reprise variée (mesures 182 *sqq*) semble avoir déterminé le retour abrégé de l'introduction. De même, le rythme de polonaise, écrit d'une encre différente, était absent dans l'énoncé primitif du thème initial[10]. La conception formelle qui avait engendré la *Fantaisie* en fa mineur op. 49 se poursuit dans cet op. 61, lequel se « polonise » au fil de son élaboration et finalement jusque dans son titre. Autre cas analogue : l'esquisse de la *Berceuse* qui, dans sa présentation numérotée du thème et des « variantes » successives, a la précision d'un sismogramme qui aurait enregistré le tremblement précis du geste créateur. La pensée va du son au signe pour retourner au son.

Il semble par ailleurs que Chopin ait largement utilisé les occasions de jouer dans les salons et réunions entre musiciens pour « tester » ses compositions longtemps avant de les coucher sur le papier, en tout cas d'en mettre au point la rédaction définitive. Heinrich Probst le relate dans une lettre à Breitkopf & Härtel (2 décembre 1839) : « [...] Chopin a pour habitude de jouer ses œuvres pendant des années avant de les mettre par écrit »[11]. Remettre au(x) copiste(s) et à l'éditeur un manuscrit destiné à la gravure semble avoir été de toujours l'épreuve suprême. On en trouve une illustration dans l'échange de correspondance de deux éditeurs français avec un collègue allemand, et ceci dès le printemps 1832 (conséquence du premier concert à Paris), s'agissant des *Etudes* op. 10 et du *Concerto* en mi mineur op. 11 – œuvres dont le créateur mesure certainement toute la portée. Aristide Farrenc écrit à Friedrich Kistner (21 décembre 1832) :

> Mr. Chopin paresseux & original à l'excès devait de jour en jour se mettre à l'ouvrage [copie au net] & jamais il ne le fesait [*sic*] quoiqu'il n'eut à Paris que très peu d'occupations[12].

De son côté, le puissant Maurice Schlesinger, qui arracha le marché à Farrenc, mande à Kistner (2 février 1833) :

> [...] il ne cesse de continuer à polir [*feilt*] les œuvres qu'il a terminées depuis longtemps : tout ce qu'il nous vend est fini, je l'ai eu plusieurs fois entre les mains, mais il y a une différence chez lui entre *terminé* et *livré*, [...] les 6 dernières Etudes [op. 10], il les polit toujours ; il me promet maintenant *sans faute* pour la semaine prochaine les dernières Etudes et le Concerto [op. 11][13].

10 Voir Jeffrey Kallberg, « Chopin's Last Style », in : *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre* (Cambridge (Massachusetts), Londres (England) : Harvard University Press, 1996), p. 89-134, ici 91-117.

11 *Breitkopf und Härtel in Paris. The Letters of their Agent Heinrich Probst between 1833 and 1840,* Translation and Commentary by Hans Lenneberg (Stuyvesant, NY : Pendragon Press, 1990), p. 110. La préface de Fontana à la publication des *Œuvres posthumes* (référence en note 6 ci-dessus) mentionne également cette habitude chez Chopin.

12 Zofia Lissa, « Chopin im Lichte des Briefwechsels von Verlegern seiner Zeit gesehen », in : *Fontes Artis Musicae,* VII/2 (1960), p. 51.

13 *Ibid.*, p. 55.

Enfin, du même au même (16 avril 1833) :

> [...] ce n'est qu'aujourd'hui que j'ai reçu de Chopin la première épreuve corrigée [*Correktur*] des six premières Etudes, bourrée de fautes ; il est si anxieux [*ängstlich*] qu'il est difficile d'obtenir quelque chose de lui[14].

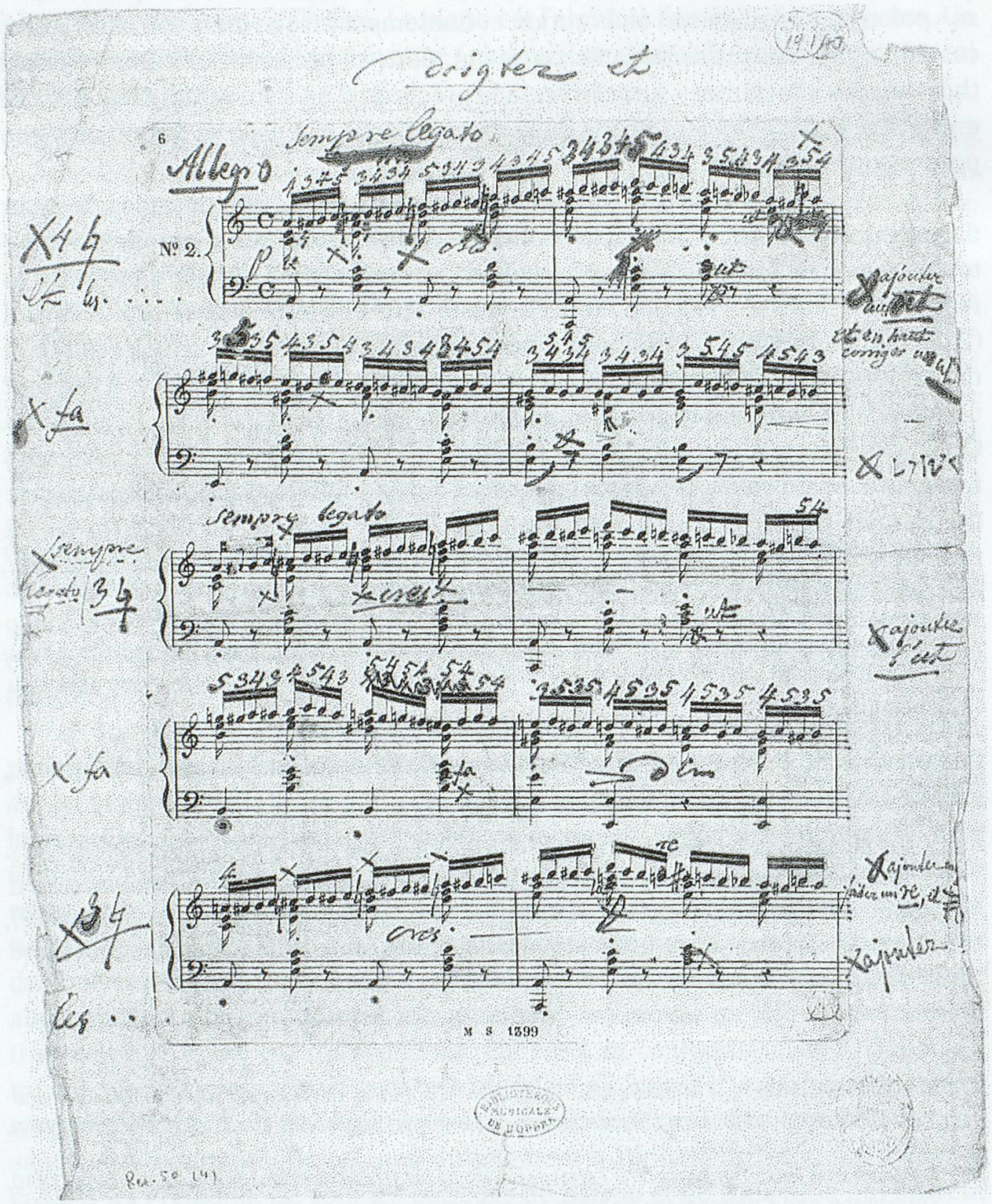

Figure 7. Etude op. 10 n° 2, début. Ed. Maurice Schlesinger ; épreuve annotée à la plume de la main de Chopin (Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra : Rés.50(4)).

14 *Ibid.*, p. 56.

Au reste, Chopin lui-même reconnaît cette difficulté à parachever : « Je trouve qu'elles n'ont jamais assez de fini »[15], écrit-il à Fontana pour expliquer son retard à lui envoyer ses dernières compositions.

Parler du combat de Chopin avec la plume, de sa lutte avec l'encre, n'est pas une vaine formule. Ces affrontements se manifestent jusque dans sa correspondance en français, célèbre par ses ratures. En revanche sa maîtrise du polonais s'affirme avec toutes les marques d'un épistolier distingué. Les lettres à Fontana soulignent plus d'une fois les affres que lui cause la mise au net de ses manuscrits musicaux. Le ton atteint un paroxysme à l'occasion de l'*Allegro de Concert* op. 46, terminé à Nohant en octobre 1841 :

> Au nom du Ciel, je t'en prie, respecte mon manuscrit, ne le chiffonne pas, ne le tache pas, ne le déchire pas (toutes choses qu'il te serait impossible de faire mais je te le dis cependant car j'ai un si grand sentiment pour mes ennuis écrits [*nudy pisane*]). [...]. Encore une fois, je te les recommande, car s'il m'arrivait de devoir écrire une seconde fois ces dix-huit pages, j'en deviendrais fou. Mais surtout ne les chiffonne pas ! ...[16].

L'assonance *nuty* (notes de musique) / *nudy* (ennuis) est à la base du jeu de mots polonais, qui serait mieux traduit par « tourment écrit ». La même lettre fait allusion aux « pattes de mouches » du manuscrit musical (*moje muchy manuskriptowe*), ce qui renvoie à la finesse de son graphisme autant qu'à la « persévérance minutieuse et désespérée » dont parle Sand. Le graphisme de ces pages est enfin qualifié de « toiles d'araignées » (*pajęczyny*), symbole s'il en est de la mélancolie – et d'un état d'angoisse mentionné par Schlesinger (*er ist so ängstlich*).

Outre l'ennui d'avoir à tenir la plume et d'en noircir doigts, clavier et papier (imagine-t-on les mains de Chopin tachées d'encre ?), ce qui est en jeu ici, c'est la précision, la minutie, le perfectionnisme presque obsessionnel de la notation, largement antinomiques de la spontanéité de l'improvisé, de l'*ex tempore*. Autrement dit : le rapport entre éléments fixes et éléments variables ou, si l'on préfère, entre son et signe. Avec Chopin, toute la question est en effet de savoir ce qu'il y a *entre les notes écrites*. C'est Wilhelm von Lenz, élève musicographe balto-russe, qui a cette remarque extraordinairement pertinente :

> Les compositions de Chopin ont ouvert au piano une carrière nouvelle ; mais elles courent le risque de demeurer incomprises si l'on méconnaît l'exécution du maître, ses intentions, sa conception de l'instrument, car *l'effet en est autre sur le papier ou dans le climat sonore qui les anime en propre*[17].

Ce constat peut être mis en relation avec un très beau texte de Berlioz, le premier (1833) qu'il écrivit sur Chopin, dont il discerna d'emblée toute la grandeur et

15 Lettre du [18 octobre 1841], *Correspondance de Frédéric Chopin*, tome III, p. 88.

16 *Ibid.*

17 Wilhelm von Lenz, *Les Grands virtuoses du piano. Liszt – Chopin – Tausig – Henselt*, traduit de l'allemand et présenté par Jean-Jacques Eigeldinger (Paris : Flammarion, 1995), p. 88. Nous soulignons.

l'originalité. Entre des considérations sur la nouveauté des *Etudes* et le raffinement des *Mazurkas* Berlioz remarque :

> 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*[18].

En d'autres termes, l'élément *quasi improvisando* du jeu de Chopin se manifeste essentiellement dans son *tempo rubato* (« mille nuances de mouvement ») – mot que Berlioz n'écrit pas. Le *rubato* est l'expression même de l'âme musicale de Chopin, de son rapport à l'instrument et à la partition – quand celle-ci existe ; il ne saurait se laisser circonscrire, même s'il participe chez lui, selon les genres, de deux composantes au moins : l'art vocal issu de l'école napolitaine au XVIIIe siècle et l'accentuation du folklore polonais, mazovien en particulier[19]. Dans toutes ses premières publications le compositeur multiplie les indications et signes d'exécution en matière de tempo, phrasé, accentuation, articulation et pédale ; ils iront décroissant au fil de son évolution. Dans ses œuvres éditées entre 1833 et 1835 (soit des *Mazurkas* op. 6 aux *Mazurkas* op. 24), Chopin a inscrit treize fois le mot *rubato* – après quoi il a renoncé :

> Le mot qui n'apprenait rien à qui savait, ne disant rien à qui ne savait pas, Chopin cessa plus tard d'ajouter cette explication à sa musique, persuadé que si on en avait l'intelligence, il était impossible de ne pas deviner cette règle d'irrégularité,

écrit Liszt[20]. Tous emplacements confondus, le terme de *rubato* apparaît majoritairement dans des compositions dérivées du folklore national (*Mazurkas* op. 6/1, 2 ; 7/1, 3 ; 24/1, 2 ; finale de l'op. 21) et semble y concerner la mobile cadence du mazur avec ses ambiguïtés métrico-rythmiques. Le *languido e rubato* imprimé au départ du *Nocturne* op. 15/3 fortement teinté de polonismes a été barré par Chopin dans l'exemplaire de son élève Jane Stirling vers le milieu des années 1840[21]. Or c'est précisément à propos de ces *Trois Nocturnes* op. 15 que le spirituel et bienveillant compte rendu non-signé du *Pianiste* [mars 1834] remarque

> une sorte d'affectation à écrire la musique presque comme il faut l'exécuter, – (nous disons *presque*, car *tout-à-fait* est impossible) – à écrire ce genre balancé, languissant, tâtonné, ce genre qu'aucun arrangement de valeurs connues ne peut bien exprimer ; le *Rubato* enfin, ce *Rubato* l'effroi des jeunes filles, le *Croque-Mitaine* des mazettes ! [...] Fr. Chopin aura beau faire, on ne rendra guère bien sa musique sans l'avoir entendu

18 Hector Berlioz, « Concerts », in : *Le Rénovateur,* 15 décembre 1833 ; *Critique musicale*, édité sous la direction de H. Robert Cohen et Yves Gérard (Paris : Buchet/Chastel, 1996), tome I, p. 119-120. Nous soulignons.

19 Voir *CVE* 2006, p. 159-162, notes 112-116.

20 F. Liszt, *F. Chopin* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1882, 3e édition), p. 115.

21 Frédéric Chopin, *Œuvres pour le piano. Fac-similé de l'exemplaire de Jane W. Stirling avec annotations et corrections de l'auteur.* Introduction de Jean-Jacques Eigeldinger, préface de Jean-Michel Nectoux (Paris : Bibliothèque Nationale, 1982), p. [73].

lui-même l'exécuter [...]. Avec d'aussi grandes qualités que celles dont Chopin est doué, il est à désirer qu'il revienne à une façon d'écrire moins tourmentée et plus à la portée des faibles humains[22].

Eléments fixes versus éléments variables – disions-nous plus haut. Qu'en est-il de Chopin au niveau du texte et de son exécution ? La complexité du processus éditorial ne saurait se résumer en quelques lignes[23]. Rappelons ici la publication (plus ou moins) simultanée dans trois pays : la France, l'Angleterre et les états allemands (Leipzig, Berlin ; Vienne occasionnellement). Selon les cas et les époques, il y a eu une, deux, voire trois sources différentes, manuscrites et imprimées ; le plus souvent deux – par exemple, une épreuve française servant pour la gravure à Londres ou plus rarement en Allemagne ; mais aussi une épreuve allemande servant à graver l'édition française. A Paris Chopin a la possibilité de voir des épreuves et de les corriger – ce dont il ne se prive pas. C'est pourquoi il fait acheminer en Allemagne ou à Londres une source plus définitive. Il existe en outre plusieurs états du texte au gré des tirages lithographiques successifs (jusqu'à quatre ou cinq à Paris du vivant de l'auteur), susceptibles d'être encore modifiés. Pour citer un cas parlant, dès le deuxième tirage français de la Sonate op. 35, le titre de *Marche funèbre* a été amputé de son adjectif : tous les tirages suivants indiquent *Marche* sans autre. La correction ne peut que remonter à Chopin, qui, par delà la référence (trop ?) évidente au modèle beethovenien (Sonate op. 26) se sera aperçu de la tautologie : ce n'est pas une marche militaire, nuptiale ou triomphale. C'est ainsi que la marche funèbre la plus universellement célèbre a été en vain débaptisée par son auteur : pour rien au monde la postérité ne renoncerait au qualificatif ! Les corrections en matière de texte musical, elles, ne sont pas toutes aussi drastiques ; avec quelques arguments à l'appui on peut les attribuer à l'auteur plutôt qu'à un atelier de gravure – moins soigneux à Paris qu'en Allemagne. Cet état de chose favorise les versions multiples ; toute la question est de savoir s'il « arrange » ou non l'auteur. C'est là que peuvent diverger, entre autres, les points de vue des éditeurs scientifiques modernes ; dans quelle mesure les diverses versions dites alternatives se valent-elles ? Il convient d'établir des critères pour guider l'exécutant[24]. D'une autre nature est la tradition manuscrite des compositions non destinées à la publication, lesquelles consistent souvent en feuillets d'albums dans des versions multiples pour la même pièce (Valses, Mazurkas, Mélodies polonaises, etc.).

Il y a d'autre part à prendre en considération la variabilité de l'exécution de Chopin lui-même dans ses propres œuvres. La pianiste Alice Diehl-Mangold tenait

22 « Annonces motivées », in : *Le Pianiste,* n° 5 [mars 1834], p. 78-79. Reprint : Genève : Minkoff, 1972.

23 Voir Christophe Grabowski et John Rink, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions* (Cambridge : Cambridge University Press, 2010) ; www.chopinonline.ac.uk.

24 Voir les principes adoptés dans *The Complete Chopin. A New Critical Edition* (Londres : Peters, 2003-, puis Francfort, 2012-). Volumes parus : Ballades (Jim Samson), Concertos op. 11 et 21 (John Rink), Impromptus (Christophe Grabowski et John Irving), Préludes (Jean-Jacques Eigeldinger), Waltzes (Christophe Grabowski).

de la princesse Marcelina Czartoryska, réputée la plus fidèle élève de Chopin, ce lien établi entre le processus de rédaction en constant progrès avec les variantes kaléidoscopiques de l'auteur jouant ses propres œuvres :

> Tout comme il était sans cesse à corriger, changer, remodeler ses manuscrits – au point de semer la confusion chez ses malheureux éditeurs face à la même idée exprimée et traitée parfois diversement d'un texte à l'autre, de même se mettait-il rarement au piano dans le même état d'esprit et dans la même disposition : de sorte qu'il lui arrivait rarement de jouer une composition exactement comme la fois d'avant[25].

Plusieurs témoignages le confirment. Alfred J. Hipkins, ancien technicien de la maison Broadwood et accordeur de ses pianos pendant la « tournée » britannique :

> Chopin ne jouait *jamais* ses compositions deux fois de suite identiquement mais variait chaque fois selon l'inspiration du moment, inspiration qui charmait par son caprice même[26].

Le musicographe Oscar Comettant est allé jusqu'à déclarer dans son article nécrologique :

> Entendre le même morceau joué deux fois par Chopin, c'était pour ainsi dire entendre deux morceaux différens[27].

Un témoin du concert à Glasgow relate que la très célèbre *Mazurka* op. 7/1, rejouée en bis, l'avait été « avec des nuances toutes différentes de la première fois »[28]. Concernant la dynamique, l'exemple le plus extrême reste celui de la *Barcarolle,* jouée par Chopin en février 1848 avec une reprise *pianissimo* tout en nuances au lieu des *f* et *ff* imprimés – au témoignage du pianiste Charles Hallé[29]. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer en détail sur cette question – d'ailleurs délicate –, le compositeur-pianiste pouvant, entre autres, recourir à des variations de tempo et de *rubato*, d'ornementation, de pédalisation, etc.

Si Chopin se réservait une marge de variabilité par rapport à l'édition, en revanche il n'appréciait guère qu'autrui touche au texte de ses œuvres, en particulier quand c'était Liszt… Lenz en fit l'expérience, auditionnant devant lui avec la même *Mazurka* en si bémol op. 7/1, ornée d'une *volata* que Liszt lui avait enseignée : « Le *trait* n'est pas de vous, n'est-ce pas ? c'est lui qui vous l'a montré – il faut qu'il mette sa griffe partout »[30].

Il reste enfin à considérer sous l'angle de la variabilité l'image de Chopin professeur. Le maître a passé les seize ou dix-sept dernières années de sa vie à enseigner (hors périodes estivales) au rythme moyen de quelque cinq heures presque quotidiennes, obéissant à une authentique vocation de pédagogue. Et

25 Alice Diehl-Mangold, *Musical Memories* (Londres : R. Bentley & Son, 1897), p. 52.
26 *CVE* 2006, p. 81.
27 Oscar Comettant, « Frédéric Chopin », in : *Le Siècle*, n° 5198, XIVe année, n° 300, 4 novembre 1849.
28 *CVE* 2006, p. 170, note 133.
29 *Ibid.*, p. 96.
30 Lenz, *Les Grands virtuoses du piano*, *op. cit.* (voir note 17), p. 72-73.

l'on sait à quel point il prenait à cœur sa tâche de la leçon privée[31]. Les élèves ont afflué de l'Europe entière pour travailler spécifiquement avec lui, comptant bien étudier ses œuvres – ce qui s'est produit bien évidemment, Chopin pratiquant par ailleurs des programmes d'étude fort complets et diversifiés. Mais s'est-on assez représenté le cas de ce génie confronté à la situation d'avoir à entendre jour après jour ses propres œuvres, jouées par tant de mains, chez lui, sur son piano ? L'histoire n'en connaît pas d'équivalent[32], et les séminaires de Liszt à Weimar dans les années 1880 se présentent tout différemment.

Ayant à enseigner ses compositions, en particulier à des élèves professionnels, très doués ou choyés, Chopin n'a pas manqué de noter dans leurs partitions bien des indications d'exécution (doigtés, tempo, phrasé et articulation, exécution des ornements, dynamique, pédalisation, etc.). L'occasion était bonne pour lui de continuer à corriger les fautes et oublis de la gravure ou de modifier, ici ou là, un élément du texte imprimé. Lorsque ces changements se retrouvent identiques dans trois ou quatre collections de partitions, il y a généralement lieu de les considérer comme des corrections d'auteur. A titre d'exemple, c'est le cas dans la *Mazurka* en si mineur op. 33/4 – l'une des plus longues –, où dans quatre exemplaires intervient une coupure des mesures 87-110 qui rééquilibre les proportions du morceau. De même, dans la *Valse* en la mineur op. 34/2, mesure 8 et similaires, l'adjonction de deux notes au sommet de la main droite figure dans trois partitions d'élèves, mais également dans l'édition de Karol Mikuli, disciple alpha, et sous la plume de Lenz. Indication de tempo : l'*Allegro* imprimé en tête du *Prélude* op. 28/14 est corrigé en *Largo* manuscrit dans la seule partition de Jane Stirling : changement de caractère ou didascalie de valeur pédagogique destinée à une phase du travail ? Au vu de cet *hapax*, nous penchons pour la seconde explication, d'autant plus que le tempo n'a pas été modifié dans le tirage subséquent. Le *Presto* de la *Mazurka* op. 33/1 n'est évidemment pas une variante mais une mauvaise lecture du copiste ; il est corrigé en *Lento* dans deux sources et en *Mesto* dans une troisième, conformément à l'autographe. Au niveau de la dynamique, le *Nocturne* en ré bémol op. 27/2 comporte un *f* à la dernière reprise du thème, mesure 46, dans trois exemplaires, mais également dans des considérations verbales de Fontana ; absente de l'autographe éditorial, cette nuance corrige bien plutôt une lacune qu'elle ne représenterait une version alternative. Jouant ses œuvres, Chopin avait coutume d'y introduire ici ou là quelques variantes ornementales, modestes dans les *Mazurkas* (op. 7/1 et 2 ; op. 24/1), plus luxuriantes et « belcantistes » dans tel *Nocturne* : c'est le cas de l'op. 9/2 en mi bémol, qui connut une vogue sans pareille dès sa parution : nombreuses sont les sources qui transmettent une multitude de ses variantes[33].

31 *CVE* 2006, introduction, p. 11-32.

32 « Aucun artiste, sans en excepter les disciples intimes, n'a plus étudié et fait jouer ses compositions », affirme Antoine Marmontel dans *Les Pianistes célèbres* (Paris : Heugel et fils, 1878), p. 8-9.

33 On en trouvera reproduit un certain nombre dans l'édition des *Nocturnes* par Jan Ekier (Vienne : Wiener Urtext Edition (UT 50065), Schott/Universal Edition, 1980), p. 12-15.

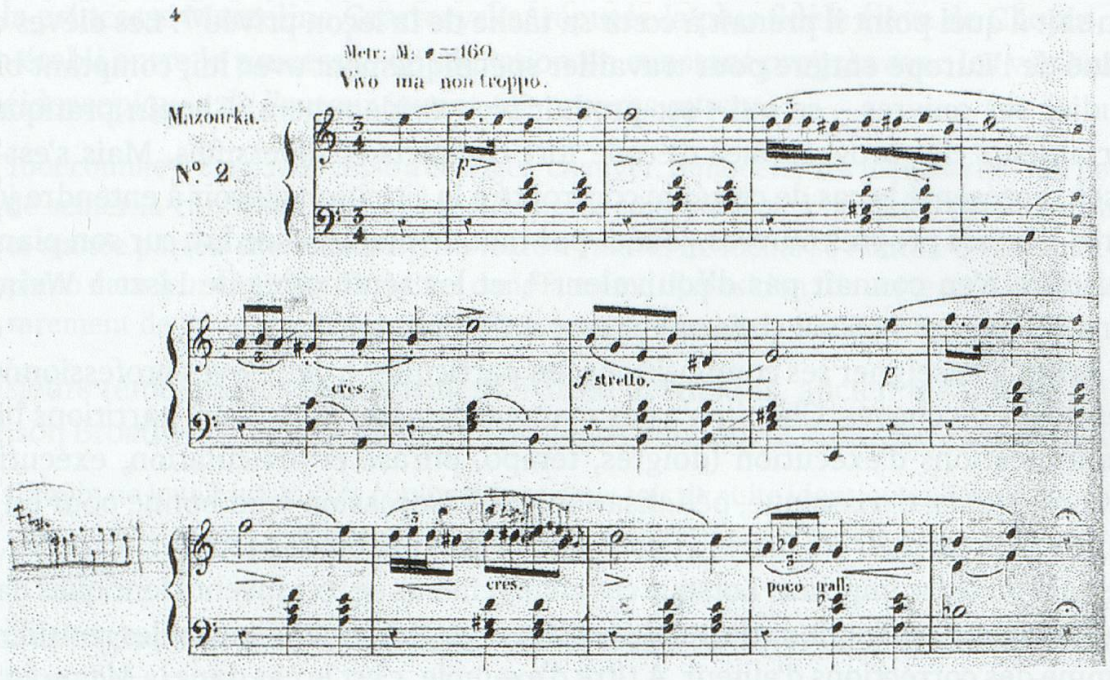

Figure 8. Mazurka op. 7 n° 2, début. Ed. Maurice Schlesinger ; exemplaire de Jane W. Stirling avec variante autographe (crayon) de Chopin (Paris, BnF, mus. : Rés.Vma.241, i).

Comme les plus anciennes d'entre elles sont postérieures d'une année seulement à la parution, il y a lieu d'imaginer que le professeur s'est servi de cette œuvre, plus que de toute autre, pour montrer dans la *cadenza* notamment le chemin d'une improvisation contrôlée sous sa direction[34]. Ce type de variantes affecte en petit nombre les *Nocturnes* op. 9/1, 27/2, 32/1. Bien d'autres cas sont à envisager.

Cette mobilité, cette souplesse, cette recréation dans l'instant qui caractérisent l'art de Chopin, le professeur l'escomptait de la part de ses élèves. F. Henry Peru s'en souvient encore amèrement dans les premières années du XXe siècle :

> Que de fois je l'ai vu se lever du canapé où il était étendu et prendre ma place au piano, pour exécuter – comme il la sentait – l'œuvre que je venais de lui jouer – mal – c'est-à-dire dans une toute autre expression, bien que l'ayant longuement travaillée ! La leçon était finie, car je ne voulais pas oublier le sens que j'avais religieusement écouté. La leçon suivante, presque satisfait de la manière imitative dont j'avais travaillé ce morceau, je le jouais. Malheureusement quand je l'avais terminé, Chopin, toujours étendu, se relevait et après m'avoir brusquement raillé, se mettait au piano en me disant : « Ecoute, voilà comment ça se joue » et il l'exécutait tout autrement, comme style, que la précédente fois. Mes larmes seules répondaient à cette démonstration qui ne ressemblait pas du tout à la première. Le découragement affectait tout mon être. Pourtant il avait pitié de moi et disait : « C'était presque bien, mais pas comme je le sens »[35].

34 Voir Jeffrey Kallberg, « Sense and Meaning in Two Recently Discovered Editions Annotated by Chopin », in : Artur Szklener *et al.* (réd.), *Chopin in Paris : The 1830s* (Varsovie : Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2007), p. 331-342.

35 F. Henry Peru, « Mes souvenirs de Frédéric Chopin », in : *La Revue Musicale S. I. M.* [Société Internationale de Musique], IXe année, n° 12, l^er^ décembre 1913, p. 25-30, ici 29-30.

Telle était la frange d'*ad libitum*, le « caprice » du maître jusque dans son enseignement ou, pour le dire avec le *Libro del Cortegiano,* un versant de sa *sprezzatura.* Le pédagogue chez lui n'est-il pas la conjonction du pianiste, de l'improvisateur et du compositeur ?

Résumé

Improvisateur de génie, Chopin conçoit largement ses œuvres au piano. Sa rédaction, en constante évolution, est une lutte pour concilier des éléments issus de l'*ex improviso* avec une exigence rigoureuse de l'écriture. On en suit la trace, de ses esquisses jusqu'aux manuscrits éditoriaux, de ceux-ci à la correction d'épreuves dans les différents tirages successifs des éditions françaises de ses œuvres. En les enseignant Chopin porte parfois des corrections et variantes dans les partitions de ses élèves, en sorte qu'il se crée une chaîne ininterrompue entre l'improvisateur, le pianiste, le compositeur et le professeur – autant de faces unitaires d'une seule et même individualité créatrice.

Telle était la frange d'ad libitum, le « caprice » du maître jusque dans son enseignement ou, pour le dire avec le Libro del Correggiato, un versant de sa sprezzatura. Le pédagogue chez lui n'est pas la négation du pianiste, de l'improvisateur et du compositeur.

Résumé

Improvisateur de génie, Chopin écrit largement ses œuvres au piano. Sa rédaction est constante évolution, où une lutte s'engage entre le désir issu de l'improvisation avec une exigence rigoureuse de l'écriture. On en suit la trace, de ses esquisses jusqu'aux manuscrits définitifs, et ceux-ci à la correction d'épreuves dans les différentes éditions successives des éditions transnationales de ses œuvres. Il les enseignant Chopin porte parfois des corrections et variantes dans les partitions de ses élèves, en sorte qu'il se crée une chaîne quasiment unique entre l'improvisateur, le pianiste, le compositeur et le professeur – autant de faces unitaires d'une seule et même individualité créatrice.

Figure 8: Mazurka op. 7 n°2, début. Ed. Mitchell, 1855.
exemplaire de Jane W. Stirling avec variante autographe (crayon) de Chopin
(Paris, BnF, mus., Rés.Vma 241, 1A

Comme les plus anciennes d'entre elles sont postérieures d'une année seulement à la parution, il y a lieu d'imaginer que le professeur s'est servi de cette œuvre, plus que de toute autre, pour montrer dans la *cadenza* notamment le chemin d'une improvisation contrôlée sous sa direction[34]. Ce type de variantes affecte un petit nombre des *Nocturnes* op. 9/1, 27/2, 32/1. Bien d'autres cas sont à envisager.

Cette mobilité, cette souplesse, cette recréation dans l'instant qui caractérisant l'art de Chopin, le professeur l'escomptait de la part de ses élèves. F. Henry Pery s'en souvient encore amèrement dans les premières années du XXe siècle :

> Que de fois je l'ai vu se lever du canapé où il était étendu et prendre ma place au piano pour exécuter – comme il la savait – l'œuvre que je venais de lui jouer – mal – c'est-à-dire dans une toute autre expression, bien que l'ayant longuement travaillée ! La leçon était finie, car je ne voulais pas oublier ce que j'avais religieusement écouté. La leçon suivante, presque satisfait de la manière intuitive dont j'avais travaillé ce morceau, je le jouais. Malheureusement quand je l'avais terminé, Chopin, toujours étendu, se relevait et après m'avoir brusquement taillé, se mettait au piano en me disant : « Écoute, voilà comment ça se joue » et il l'exécutait tout autrement, comme style, que la précédente fois. Mes larmes seules répondaient à cette démonstration qui ne ressemblait pas du tout à la première. Le découragement affectait tout mon être. Pourtant il avait pitié de moi et disait : « C'était presque bien, mais pas comme je le veux »[35].

34 – Voir Jeffrey Kallberg, « Sense and Meaning in Two Recently Discovered Editions Annotated by Chopin », in : Artur Szklener et al. (réd.), *Chopin in Paris: The 1830s* (Warszawa : Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2007), p. 331-342.

35 – F. Henry Pery, « Mes souvenirs de Frédéric Chopin », in : *La Revue Musicale S.I.M.* (Société Internationale de Musique), IXe année, n°12, 1er décembre 1913, p. 23-30, (et 29-30)