

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 45 (2006)

Rubrik: Autour de Chopin : sources, interprétations

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: 27.03.2026

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

JEFFREY KALLBERG, *University of California, Los Angeles*, has written a book on Chopin's errors, *Chopin's Errors: A Study of the Composer's Mistakes in Manuscript and Printed Editions* (New York: Oxford University Press, 1988, 1989).

Chopin's Errors

Does any composer from the nineteenth century enjoy as scrupulous a documentary record as that amassed for Chopin? For example, thanks to the magisterial research and analysis of Jean-Jacques Eigeldinger, scholars and pianists can imagine the ethos and techniques of Chopin's pianism with remarkable acuity.¹ And a number of investigations (often under the auspices of editions of his music) into the idiosyncratic byways of his musical manuscripts and editions en-

I. Autour de Chopin Sources, interprétations

Remarkably enough, this text-critical and bibliographical record continues to enrich itself. The ongoing new Polish national edition, under the direction of Jan Ekier, and with important assistance by Paweł Kamiński, has already advanced to cover most of the major works, in texts that take into account a richer array of sources than any edition that preceded it. Yet the national edition will before long face a significant challenge from Peters in London. Involving many of the best minds presently at work on Chopin, the Peters edition promises to outdo the Polish national edition in its control of sources, and to produce performing texts that hold more scrupulously to the readings of the «single best» source for a given work. And in what may be the most significant feat of all, Cambridge University Press will soon publish a comprehensive catalog of Chopin's first editions. Prepared by Christophe Grabowski and

1. I refer of course to the epochal *Chopin in par on écrit* (Neuchâtel: La Bâconnière, 1988, 3rd ed.), and its English counterpart, *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by his Pupils*, eng. trans. by N. Shohet, R. Osostowicz, R. Howat (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

2. Rather than assemble a comprehensive list, let me simply mention the following marvelous catalogues of Chopin's manuscripts and editions: Krystyna Kobylańska, *Rękopisy i wydania Chopina. Katalog*, 2 vols (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977); *idem*, *Poland's Chopin: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis* (Munich: G. Henle Verlag, 1979); Józef Michał Chomiński and Teresa Dalila Turlo, *Katalog Druku Pierwszego Chopina* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983); and George W. Platzman, *A Catalogue of Early Printed Editions of the Works of Frédéric Chopin at the University of Chicago Library* (Chicago: University of Chicago Library, 1977).

Chopin's Errors

Does any composer from the nineteenth century enjoy as scrupulous a documentary record as that amassed for Chopin? For example, thanks to the magisterial research and analysis of Jean-Jacques Eigeldinger, scholars and pianists can imagine the ethos and techniques of Chopin's pianism with remarkable acuity¹. And a number of investigations (often under the auspices of editions of his music) into the idiosyncratic byways of his musical manuscripts and editions enables for Chopin's music a bibliographical control that would be the envy of scholars of most other composers².

Remarkably enough, this text-critical and bibliographical record continues to enrich itself. The ongoing new Polish national edition, under the direction of Jan Ekier, and with important assistance by Paweł Kamiński, has already advanced to cover most of the major works, in texts that take into account a richer array of sources than any edition that preceded it. Yet the national edition will before long face a significant challenge from Peters in London. Involving many of the best minds presently at work on Chopin, the Peters edition promises to outdo the Polish national edition in its control of sources, and to produce performing texts that hold more scrupulously to the readings of the « single best » source for a given work. And in what may be the most significant feat of all, Cambridge University Press will soon publish a comprehensive catalog of Chopin's first editions. Prepared by Christophe Grabowski and

- 1 I refer of course to the epochal *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel : La Baconnière, 1988, 3rd ed.), and its English counterpart, *Chopin : Pianist and Teacher as Seen by his Pupils*, eng. trans. by N. Shohet, K. Osostowicz, R. Howat (Cambridge : Cambridge University Press, 1986).
- 2 Rather than assemble a comprehensive list, let me simply mention the following marvelous catalogues of Chopin's manuscripts and editions : Krystyna Kobylańska, *Rękopisy Utworów Chopina. Katalog*, 2 vols (Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977) ; *idem*, *Frédéric Chopin : Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich : G. Henle Verlag, 1979) ; Józef Michał Chomiński and Teresa Dalila Turło, *Katalog Dzieł Fryderyka Chopina* (Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1990) ; and George W. Platzman, *A Catalogue of Early Printed Editions of the Works of Frédéric Chopin in the University of Chicago Library* (Chicago : University of Chicago Library, 1997).

John Rink, this catalog will for the first time document the true complexity of relationships among the multiple impressions of all editions of Chopin's music that appeared during the composer's lifetime. When it appears, this catalog could well reckon among the most important bibliographical monuments for any music written after 1700.

What then remains to be said about textual matters in Chopin? Plenty, despite – or rather thanks to – this plenitude of excellent resources. The evidence emerging about the complexities of the networks of Chopin sources compels us to rethink the printed editions of Chopin's music from perspectives other than those of composer's intentions, and for purposes other than those of establishing modern texts of his music. We might consider other sorts of signifying functions that these editions might have possessed in Chopin's day (or in other historical eras after his death, or, indeed, in the present). We have paid relatively little attention, for example, to Chopin's first editions as material objects, as items produced through a complex economy of shared labor, made using a variety of resources and techniques of production, and consumed by a range of different people for diverse purposes. That is to say, many of the questions that have animated inquiries into the history of the book or the sociology of texts, questions that might lead us to explore new and different kinds of musical knowledge, questions that expand the historical contexts in which we consider musical texts – these questions have yet to be asked of Chopin's printed editions³. What might it mean to the complicated signification of gender through piano music during Chopin's lifetime that, in Paris, female artisans did much of the engraving of music? How might different material circumstances of the printing of the same plates (as when Maurice Schlesinger printed a piece as a supplement to the *Revue et Gazette musicale de Paris* and also issued it as a customary, separate edition) affect the meanings attributed to the text? The research required to answer such questions of materiality would be formidable, but we would have much to learn from its pursuit.

And what did Chopin's contemporaries actually do upon coming into possession of an edition of his music? The immediate response to this query – they played it, or attempted to play it, at the piano – perhaps needs to be tempered. Of course many owners of editions, then as now, would have wanted to know how this music might sound, in an ideal rendition or under their own fingers. But the presumed predominance of this interest in performance should not blind us to the possibility that

3 The inspiration for these remarks comes from Donald Francis McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* (London: The British Library, 1986).

editions of music might have served other functions⁴. Some evidence that Chopin editions could have, for some owners, served as something other than vehicles for performing might be the relatively pristine state in which many of them survive. By contrast, when we can trace the provenance of an exemplar to a performing context – say those editions once owned by the Paris Conservatoire, or those used by Chopin's students in their lessons with him – the editions show clear signs of use : penciled annotations, signs of wear from the turning of pages, and the like. While arguing from the absence of signs of use may be troubling, it is nonetheless difficult to imagine engaged performances that did not leave some physical trace in the printed text. Until scholars undertake the necessary material research, these other uses – as keepsakes, talismans, or symbols of status ? – will remain obscure.

By way of a first step toward an expanded textual scholarship, I want in this essay to explore one way that the musical texts of Chopin first editions might reveal something of their understanding by performers in Chopin's day. In particular, I wish to examine how early users might have reacted to the manifold readings that present-day editors routinely label as « errors ». I am not concerned with the ramifications of viewing these « errors » text-critically as blemishes to be eugenically removed⁵. Instead I want to inquire whether « errors » might serve as a kind of index to musicality in Chopin's day, and to ponder whether they might reveal something about the nature of early aesthetic responses to Chopin's music, and about contemporary understandings of the role of performers in the concept of the musical « work ». What I propose here differs from the standard musicological engagements with misprints, which tend to argue for one or another « correct » reading – we can all probably muster examples of debates on how to resolve possible wrong notes (for example, *a* natural versus *a* sharp in the development of the « Hammerklavier » Sonata). Rather I have in mind a more detailed and historically informed inquiry along the lines of the first chapter in Charles Rosen's

4 My thoughts on this issue are much informed by the work of Emma Dillon, whose investigation into a manuscript of the *Roman de Fauvel* has exposed an array of symbolic, visual, material, and textual meanings not related to the actual sound of the notated music ; see her *Medieval Music-Making and the Roman de Fauvel* (Cambridge : Cambridge University Press, 2002).

5 On this point, I am indebted to Joseph Grigely's stimulating investigation into the relationship between the language of textual criticism and the rhetoric of eugenics in the mid twentieth century ; see his *Textuality : Art, Theory, and Textual Criticism* (Ann Arbor : University of Michigan Press, 1995).

The Frontiers of Meaning, which explores how misprints contribute to and shed light on the idea of musical meaning⁶.

I define « error » both pragmatically and heuristically. In its pragmatic sense, « error » refers to a reading in a first edition that modern text-critical scholarship suspects not to reflect Chopin's intentions. (For the sake of convenience, I have drawn most of my examples from the source commentaries to the new Polish national edition). Thus the cause of the errant reading is largely irrelevant to my purposes, although at times it will be interesting to speculate how the misprint (or supposed misprint) occurred. In its heuristic sense, the errant status of any « error » might be called into question as a result of closer examination of the historical or material circumstances of its reception.

In order to grasp the diverse historical meanings of the « errors » that appear in Chopin's first editions, it will help to classify them by notational type. My necessarily partial sampling suggests that the most important categories include errors in accidentals, in level of pitch (independent of any accidental), in rhythm, in performing directions, and in what I will term « morphology », or formal shape.

« Perhaps there are still flats and sharps missing » – the studied nonchalance of these few words that Chopin penned as a postscript to a letter concerning the manuscript of the Nocturnes op. 48, scarcely does justice to the sheer frequency of the problem in Chopin's printed music⁷. Mistaken accidentals (or apparently mistaken accidentals) count as by far the most common sort of misprint that anyone would encounter in editions printed during Chopin's lifetime. While the insouciant tone behind the words of Chopin's letter doubtless did little to help matters (it would seem to open the door to non-authorial solutions to missing accidentals), the composer cannot be blamed for all or even most of the mistakes (not that a nineteenth-century user of his editions would have cared about responsibility of this sort). In the world of publishing in the 1830s and 1840s, it was apparently very simple for accidents to happen with accidentals.

Let us try to gain a sense of the range of the problem by considering several examples. The first instance, drawn from the Mazurka in A minor op. 59 n° 1 (examples 1a and 1b), presents us with a situation where the level of ambiguity is relatively low.

6 Charles Rosen, *The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music* (New York: Hill and Wang, 1994), pp. 3-36.

7 Letter to Julian Fontana, 1 November 1841; Chopin, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, ed. B. E. Sydow, 2 vols (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955), vol. ii, p. 48.

Example 1 : Mazurka in A minor op. 59 n° 1, bars 13-22

1a) German edition

1b) other editions

Purchasers of the Stern edition, released in Berlin in 1845, would have encountered in measure 20 no printed accidentals whatsoever (see example 1a). While a literal reading of the measure is at least plausible – a D minor resolution of the preceding A dominant seventh would raise no hackles – presumably the context of the surrounding measures, where every other *f* bears a sharp, would have clued a pianist to the correct

reading here. And even had this pianist prospectively plowed through with a literal reading, when encountering the same passage in measure 98 of the reprise, she would have seen sharps printed before the *fs* (although the naturals are not printed before the *ds*, the rest of the edition plainly adheres to the convention whereby accidentals revert to their natural state after a barline, unless otherwise indicated). Hence to correct this error would have required the application of logic about the short-term context – the notion that, in seven measures where the local tonic otherwise always appears in the major, it would be unlikely for one measure to shift suddenly to the minor. We can be safe in assuming that most owners in Chopin's day could reason thusly – and indeed I know of at least one copy of the Stern edition in which penciled sharps have been added in this measure⁸.

Quite often, though, we cannot be so confident about how or whether users in Chopin's day would have reasoned that an accidental was omitted or misplaced. We may better understand the complexity of the situation by considering a group of « errors » involving missing accidentals that relate in various ways to Chopin's penchant for « modally » inflected melodies (examples 2a, 2b, 3a, 3b).



Example 2 : Mazurka in C sharp minor op. 41 n° 4, bars 116-126

2a) all first editions

8 See the reproduction in Jeffrey Kallberg, « Hearing Poland: Chopin and Nationalism », *Nineteenth-Century Piano Music*, ed. R. Larry Todd (New York: Schirmer Books, 1990), p. 225.

116

121

Leo. * Leo. * Leo. *

2b) second impression, French edition

Vivace

f

Leo. * Leo. * Leo. * Leo. * Leo. * Leo. *

Example 3 : Mazurka in F sharp minor op. 59 n° 3, bars 1-11

3a) German and English editions

Vivace

3b) French edition

In example 2a, at the climactic restatement of the main theme in the coda of the Mazurka in C sharp minor op. 41 n° 4, none of the « simultaneous » first editions (in other words, those first released in Paris, Leipzig, and London) add naturals to any of the *d* s. Only in the second impression of the French edition (probably dating from February-March 1841) did Chopin (apparently) add naturals to this passage (see example 2b)⁹. Before this statement, every other version of the principal, minor-mode version of this theme presents it with the lowered second. Would pianists who owned the earlier French impressions, or who performed from the Breitkopf or Wessel editions, likely have intuited an error in this passage? Most of the first editions for the Mazurka in F sharp minor op. 59 n° 3, present a similar conundrum in two statements of the principal theme (examples 3a and 3b). In measure 9 of the German and English editions, and in measure 105 in all editions, the melodic fourth, raised elsewhere, appears with no sharp in front of it (see example 3a). What would users reactions have been to these measures? Finally, when read literally, a passage from a nocturne presented contemporary users with melodic augmented seconds. In the French edition of the F sharp minor Nocturne op. 48 n° 2 (examples 4a and 4b), both iterations of the two-measure lead-in to the main theme twice lack sharps before the *d* s (measures 1 and 29).

9 I am grateful to Christophe Grabowski for clarifying the date and status of the second state of the Troupenas edition.

Andantino

Now the point in raising these examples is not to discuss how a modern edition might render these accidentals (even in cases like the F sharp minor Nocturne, where text-critical analysis can easily demonstrate that an « error » took place – quite contrary to what Chopin wrote in his letter, here it seems to have been Fontana, in the manuscript that served as the basis for the French edition, who let the sharps go « missing »). Rather, we are trying to grasp how contemporary users might have dealt with absent accidentals. Since none of the passages sounds decidedly « wrong » in its immediate context in the same sense as we discussed in the Mazurka in A minor, there is first of all the question of how many users might have raised suspicions about accidentals. Some owners certainly might have questioned the missing sharps in the Mazurka in F sharp minor : the piquancy of the raised melodic fourth seems part of the basic identity of the principal theme of the piece. In the Mazurka in C sharp minor, that the « diatonic » version of the main theme, absent its *d* naturals, thunders out near the end of the piece after the sound of the flattened second has been well-ingrained under the fingers and in the ears, might also have inclined users to question the accuracy of the edition. And ironically, given that it is the only reading that is demonstrably « wrong » from the standpoint of Chopin's intentions, very few owners of the Schlesinger edition of the F sharp minor Nocturne would have been likely to think anything was amiss. Why should a work in F sharp minor begin with an inflection on *d* sharp ? Why think the lead-in did anything but sound the most diatonic version of the minor scale ?

Yet even had these passages raised the curiosity of users, we might still wonder whether they would have decided to emend the text. In every instance, a plausible analytical (or critical) rationale could have been construed from the context of the work in question. For the C sharp minor Mazurka, the status of the theme as a culminating statement could have been mustered on behalf of the variant reading : just as this climactic rendition of theme introduces a new, mostly unison octave texture, so too it standardizes the principal theme to a diatonic version. In the F sharp minor Mazurka, German and English users might have observed a parallel in the two diatonically-altered instances of the theme, since measures 9 and 105 represent the second full statements of the theme, at the opening of the piece and in its reprise, respectively. In instances like these, in other words, we probably need first to accept that contemporaries read these passages in both ways, and then ideally to figure this ambiguity into a historically informed understanding of the works in question.

Just how ambiguity might be factored into such « historically informed understanding » might become clearer in my last example of an « error » in accidentals (examples 5a, 5b, 6).

Example 5 : Prélude op. 28 n° 6, bars 9-18

5a) German edition

5b) French and English editions



Example 6 : Prélude op. 28 n° 2, bars 9-12

The Breitkopf & Härtel edition of the B minor Prelude from op. 28, following readings found both in Chopin's autograph manuscript and in the copy Julian Fontana prepared from this autograph, lacks the naturals that would lower all the *c*s in measures 12-14 (see example 5a). This manifestly counts as a mistake : Chopin (or Fontana or Wolff, who may have corrected proofs for Chopin) added the natural to the French edition (which then served as the basis for the English edition). Moreover, we could expect that at least some users of the German edition would have read the passage entirely locally, and, in the context of the applied dominant seventh of C that sounds in measure 11, have mentally corrected for the absent natural signs in the following measures. But if this « context » expands to include all of the Preludes, then perhaps a literal reading of the text as printed in the German edition would not have seemed entirely peculiar. Indeed (see example 6), measures 10-11 of the A minor Prelude could have been heard to prefigure the progression literally represented in the German score of the B minor Prelude. In both places, applied dominant harmony resolves deceptively to a chord that, rather than sounding the local tonic, raises the tonic pitch a half step to create a diminished triad. Here, then, a literal reading of the error might have served to reinforce one of the abiding images of Chopin as a composer who cultivated strangeness in various forms. In this light, we might recall the review of the Preludes by Schumann – working, no doubt, from this very same Breitkopf & Härtel first edition :

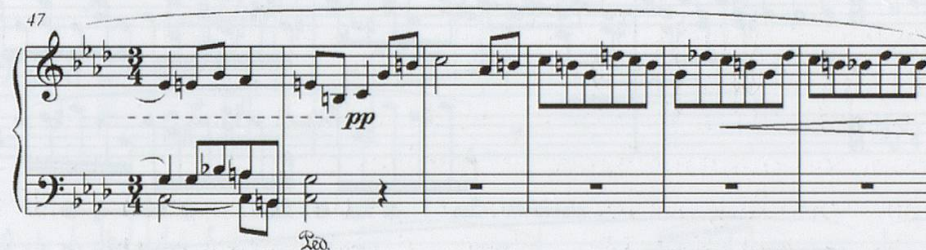
I would term the Preludes *merkwürdig* [a term connoting both « remarkable » and « strange »]. I confess I imagined them differently, and designed in the grandest style, like his Etudes. Almost the opposite : they are sketches, beginnings of Etudes, or, so to speak, ruins, individual eagle pinions, all disorder and wild confusion¹⁰.

Of course, Schumann surely had the wherewithal to deduce the likelihood of missing accidentals in the B minor Prelude. But perhaps not all

10 *Neue Zeitschrift für Musik*, 19 November 1839, p. 163 (my translation).

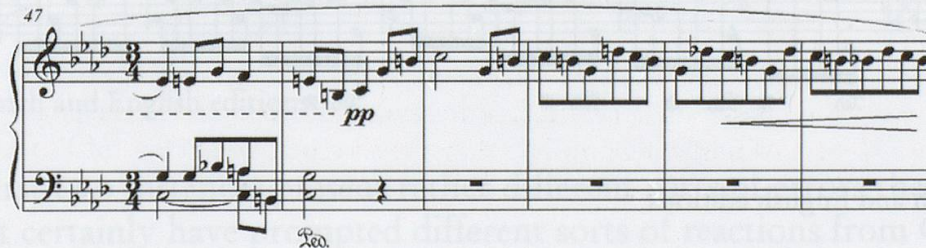
his readers did. If they instead framed their reading of the Preludes in terms of Chopin's ostensible penchant for bizarre effects, then we need to recognize that at least some measure of the public perception of Chopin's music as *merkwürdig* could have derived from mistakes in the printed texts of his music.

Chopin's casual warning to Fontana about lapses in his autograph manuscripts did not mention pitches, so it is perhaps not surprising that errors in the level of pitch (independent of any accidental) crop up less frequently than errors in accidentals. A trio of examples will serve to demonstrate the nature and range of the ambiguities that characterize this type of error (examples 7a, 7b, 8a, 8b, 9a, 9b). The German edition of the Mazurka in A flat major op. 41 n° 3 (example 7a), begins with a repeated eighth-note motive starting on an *a* flat that links the middle section with the reprise (the French and English editions print a *g* here : example 7b). At the opening of the Ballade in F minor, op. 52 (examples 8a, 8b), the German edition in the first half of measure 7 repeats the second half of measure 6 (see example 8a). And in what may be the most famous « wrong note » in the Chopin first editions, the German edition of the Ballade in G minor, op. 23 (example 9a), prints the last note in the left hand of the introduction as *d'* (and gives the tempo as « Lento », whereas the French and English editions give « Largo » ; example 9b).



Example 7 : Mazurka in A flat major op. 41 n° 3, bars 47-52

7a) German edition



7b) French and English editions

Andante con moto

p

Lea * *Lea* * *Lea* * *Lea* *

dim. *ritenuto*

Lea * *Lea* * *Lea* *

Example 8 : Ballade in F minor op. 52, bars 1-7
8a) German edition

Andante con moto

p

Lea * *Lea* * *Lea* * *Lea* *

dim. *ritenuto*

Lea * *Lea* * *Lea* *

8b) French and English editions

Example 9 : Ballade in G minor op. 23, bars 1-9

9a) German edition

9b) French and English editions

The first two instances present rather different sorts of errors that would almost certainly have prompted different sorts of reactions from German contemporaries of the composer. In the case of the Mazurka, it is difficult to imagine that very many users would have viewed the *a* flat as aberrant. Since the ensuing passage seems more to prepare F minor than A flat

major, the piquant *a* flat could have been justified as participating in this false preparation, or simply as a dissonant upper neighbor to the *g*s that follow. If someone reading from the German edition did « correct » the text, then they undoubtedly did so out of discomfort with the dissonance created by the *a* flat (a discomfort born, we might imagine, out of inexperience with Chopin's general style). The passage in the F minor Ballade stood a better chance of being recognized as an error, mostly as a result of the slight surprise produced by the repeated *c*s in the bass as one moves from measure 6 to measure 7 (nowhere else in the introduction do bass notes repeat between the end of one half-measure grouping and the beginning of the next one ; see examples 8a and 8b). If pianists did recognize the problem, the question then becomes what they would have done about it. It would have required a significant leap in imagination for anyone to intuit a solution that resembled Chopin's version of the first half of measure 7, which derives its undulating pattern from only the last four sixteenth notes of measure 6. Rather more likely it would have been a gloss in measure 6 that extrapolated from the end of measure 3, where the sixteenth note rest apparently substitutes for an expected *c*, and thus avoids the repetition of two successive *c*s (if in different octaves). And « solving » the problem in this fashion (or playing the passage exactly as it stands, for that matter) would for German audiences shift the sense of key at the end of the introduction slightly more toward C as tonic rather than as dominant (rather than hearing three resolutions from C to F harmony, we hear only two).

With respect to the passage in the G minor Ballade, the French and English editions print the note in question as *e'* flat (see example 9b). In which country would owners of the print be inclined to challenge the version in front of them ? Would any of them have done so ? However much we might gainsay the vapid version of the Breitkopf edition, we must realize that this is what a number of people used to formulate their sense of what for many of them was a new genre – the « ballade without words »¹¹. Here too, then, the recognition of the historical dimensions of the category of « error » and the consequent nature of the work as experienced by German audiences brings with it an awareness of the consequences for the kinds of nuanced differences that would have characterized the reception of Chopin in different regions during his lifetime.

Chopin's own tendency toward innumeracy probably explains the presence of many of the errors in rhythm in the first editions. His auto-

11 The term « Ballade ohne Worte » comes from G.W. Fink's review of the German publication of Chopin's first ballade ; see *Allgemeine musikalische Zeitung*, 11 January 1837, col. 25.

graph manuscripts reveal that basic counting (as in the number of notes in an ornamental group) caused him more troubles than we might suppose. But contemporary purchasers of the editions of his music would not have known this, nor would such knowledge necessarily have helped them weigh their options in the face of the rhythmic riddles. A good example of this kind of problem occurs in four measures of all the first impressions of the Nocturne in B major op. 32 n° 1 (examples 10a, 10b, 10c).

Example 10 : Nocturne in B major op. 32 n° 1, bars 27-31

10a) All first impressions of the first edition

10b) Second impressions of the English and German first editions

10c) Another solution, derived from the French first edition Chopin annotated for Jane Stirling

The failure to print any number at all above the groups of sixteenth notes leaves it up to the performer to decide how the melodic notes should be distributed against the accompanimental figures (example 10a). (The editions apparently reflect a lapse on Chopin's part, though in the absence of an autograph manuscript we cannot know for sure). That this lack troubled at least some users of the edition during (or shortly after) Chopin's life emerges from the second impressions of the German and English editions (the English print probably derived from the German one – see example 10b), where an in-house editor altered the initial eighth rest – grace note figure (in two of the instances) to sixteenth rest – sixteenth note, changed to thirty-second notes the five notes Chopin beamed together as sixteenths, positioned them over the second eighth note of the accompaniment, and identified them as quintuplets (as far as we know, Chopin never intervened in the texts of his German and English editions after they were printed, so we know the change cannot have come from him). This intervention provides valuable evidence of the kind of logic that might be applied in the face of an obvious error (in this case, the logic required the rhythmic count to adhere to the required number of beats for the measure), and shows that users could be willing to alter the printed text substantially in search of a logical solution. Interestingly enough (example 10c), a much less radical answer to the problem was available to the editor, who could have identified as a nine-note grouping everything from the first beamed note through the dotted pattern, and shifted the beginning of this grouping to the second eighth note

of the accompaniment. This was (in effect) the solution Chopin penciled into the French edition he used in lessons with his pupil Jane Stirling. But since Chopin's preference is not our issue, what is most intriguing about the changes made by the Breitkopf & Härtel house editor is how they might relate to Chopin's well-known and, in his life, much-discussed application of *tempo rubato* when performing. Even if the house editor arrived at the decision to alter the rhythmic profiles of the measures independent of any knowledge of Chopin's customary actions as a performer, the decision nevertheless seems to depart from similar aesthetic presuppositions where rhythm was concerned. Here again we see how textual errors might interact with broader artistic issues associated with Chopin's music.

An awareness of performing conventions – not so much Chopin's own as those generally embraced at the time – must have figured into users efforts to sort out the next category of error as well. Owners of Chopin's first editions could encounter questionable time signatures and metronome indications, any of which could have placed interpretative hurdles before the performer. Thus (see example 11a) all editions of the F sharp major Prelude commence with a possibly problematic time signature : 3/2 in place of 6/4.



Example 11 : Prélude op. 28 n° 13, bars 1-3

11a) all editions



11b) Modern editions

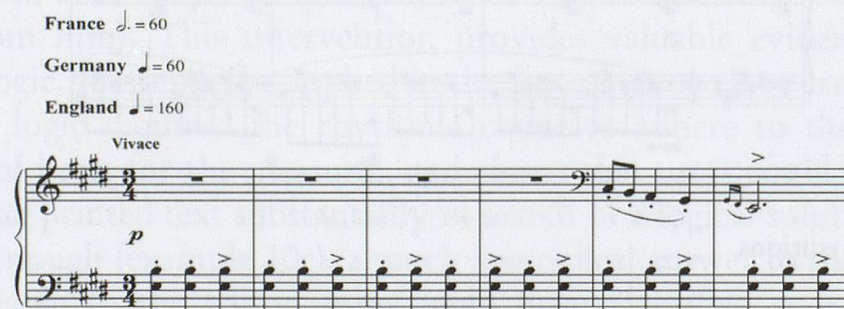
Chopin's autograph manuscript preserves traces of how (if not why) he arrived at the odd meter : he initially thought to write out the piece with

the rhythmical values halved, and in 6/8 meter. He replaced sixteenth-note beams with eighth-note beams in the left hand, dotted quarters with dotted halves in the right hand, but for some reason replaced 6/8 with 3/2 in the time signature. What Chopin probably was trying to convey through the time signature (but with numerator and denominator reversed!) was that each measure contained two beats, and that the dotted half note received the beat. But this was just as impossible to notate unambiguously as it was, with rhythmic values halved, to indicate that a dotted quarter would receive the beat. Why Chopin realized this when he first opted for 6/8, but failed to do so after his revision remains a puzzle. Equally a puzzle is that the editors of the various editions (and Chopin himself when later teaching the piece) allowed the 3/2 signature to stand – puzzling, that is, unless the incorrect signature conveyed to users at the time precisely what Chopin apparently hoped that it would.

Discrepancies in the notation of metronome markings occur often in the early works where these signs appear. All editions of the C sharp minor Mazurka, op. 6 n° 2 (example 12a), give a metronome marking of $\text{♩} = 63$ (the editions lack any other indication of tempo). And the « Vivace » of the E major Mazurka, op. 6 n° 3 (example 12b), was accompanied by a metronome indication of $\text{♩} = 60$ in the French edition, $\text{♩} = 60$ in the German edition, and $\text{♩} = 160$ in the English edition.



Example 12 : All editions of Mazurkas op. 6 n° 2 and 3
12a) Mazurka in C sharp minor op. 6 n° 2, bars 1-5



12b) Mazurka in E major op. 6 n° 3, bars 1-6

The point about these metronome indications is that they are all at least plausible. Nobody outside of Poland had very clear ideas about the proper tempi for mazurkas: surely few players, in the absence of even a qualitative direction and confronting Chopin's first published set of mazurkas, would have challenged the reading of the C sharp minor Mazurka (presumably the composer intended something like $\text{♩} = 63$). Surely, then, performances of many of Chopin's works would likely have taken place at tempos that would surprise us today.

Like such mistakes in performing directions, morphological errors also would likely have escaped detection from Chopin's first publics. Occasionally, formal misprints went calamitously wrong (as in the version of the French first edition of the Impromptu in G flat major, op. 51, published serially in the *Revue et Gazette musicale de Paris*, where the third and fifth pages of the text were reversed, an error that, as Chopin politely wrote to the editor, « renders my music incomprehensible »¹²). But, more often, reading the same piece from the diverse simultaneous editions could credibly result in significantly different-sounding works. Some of these examples are very well known, as in the issue of the repeat of the exposition in the first movement of the B flat minor Sonata, op. 35, located by an in-house editor at Breitkopf & Härtel at the start of the « Doppio movimento » rather than the « Grave ». And we can easily muster other similar instances. Performances in England of the A flat major Mazurka, op. 50 n° 2, would have been twenty-four measures shorter than those on the Continent, since Wessel's edition lacked the repeat signs around both halves of the middle section (mm. 60-83), and performances from the Stern edition of the A minor Mazurka, op. 59 n° 1, lacked twelve measures present in those from French and English editions, since the German text omitted the repeat dots covering the opening of the piece (mm. 1-12). Now in the first instance – as Charles Rosen has vigorously argued – we might hope that owners of the German edition of the Sonata (and the countless later editions derived from it) would have noticed the multiple errors of sense and logic that result when the repeat returns to the « Doppio movimento »¹³. But, as we have seen throughout all of our examples, if

12 Letter of 22 July 1843 to Maurice Schlesinger; F. Chopin, *Korespondencja*, vol. ii, p. 359.

13 Rosen thrice makes his claim about the proper location for the commencement of the repeat of the exposition, first in « The First Movement of Chopin's Sonata in B-Flat Minor, Op. 35 », *19th-Century Music*, 14 (1990), pp. 60-66; second in *The Frontiers of Meaning*, pp. 22-32; and third in *The Romantic Generation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995), pp. 279-284. Recently, Anatole Leikin has challenged Rosen's interpretation; see « Repeat with Caution: A Dilemma of the First Movement of Chopin's Sonata, op. 35 », *Musical Quarterly*, 85 (2001), pp. 568-582. Leikin stakes the major part of his case on a different reading of the musical logics of both the repeat of

some kind of logic could be invoked to account for a literal reading, it probably would be that users of these editions generally followed a path of least resistance – this is true even when we might view the logic as debased, such as taking the « Grave » to be a slow introduction, rather than part of the principal theme. In the cases of the repeats in the Mazurkas, performers would have been even less likely to question the text as written (though owners of the Stern edition of the A minor Mazurka might have had cause to wonder why a double bar appears between measures 12 and 13).

*

the exposition itself and the possible historical contexts for Chopin's gesture. Whatever one makes of Leikin's claims (I remain more persuaded by Rosen's readings), the interesting point for our discussion here is that « musical logic » remains as highly malleable a concept now as it presumably was in Chopin's day. Performances of the Sonata today still display the same morphological variety that they did in the 1840s.

A smaller portion of Leikin's argument depends on text-critical reasoning, and here his conclusions are dubious. Leikin would have us believe that the Breitkopf & Härtel got the matter right by adding repeat dots to the double barline at the « Doppio movimento ». He claims that the French and English editions similarly « separated » through tempo and character markings the « slow introduction » (the « Grave ») from the « exposition proper » (the « Doppio movimento » – see pp. 574-575 of his article). But he fails to note the crucial point : that in the French and English editions, there is a single, not double, barline at the change of tempo. I find it impossible to believe that anyone in Chopin's day (or ours) would have understood the repeat of the exposition to return to an internal division marked with only a single barline. Surely performers in France and England, if they took the repeat of the exposition at all, returned to the very beginning of the movement.

If one intends to edit a « single best text » of this movement (as is Leikin's apparent charge as editor of the Sonatas volume for the new Peters edition), then the task is to determine whether Chopin's preferred reading lies in the single or double barline at the « Doppio movimento ». And here the French branch of the stemma must take precedence over the German : plainly Chopin was much more involved in the production of the French edition than the German. At least four separate states of the French edition appeared during the composer's life, with Chopin making substantial changes in each of them – but never altering the single barline at the « Doppio movimento ». As regards the double barline in the German manuscript, the absence of Chopin's autograph manuscript for the first movement prevents us from sorting out its provenance for certain. But my feeling is that the double barline in the German manuscript probably was the addition of the copyist (evidently Chopin's pupil Adolph Gutmann), following the notational convention whereby changes of tempo require graphical reinforcement from double barlines, but not thereby assuming that the repeat of the exposition should return to this double barline – hence the absence of the repeat dots. (Even if the double barlines in the copyist's manuscript reflect the state of Chopin's lost original manuscript, we might view the single barlines in the French and English editions as his effort to clarify his intentions : in other words, « change tempo at the « Doppio movimento », but begin the repeat of the exposition at the « Grave » »).

What conclusions follow from this initial foray into « errors » in printed editions of Chopin's music ? When we consider the errant readings from the standpoints of the likelihood of their being recognized as such and of the ease with which a reader might resolve them, then they fit into three categories : 1) errors that would have been easy to spot and easy to remedy ; 2) errors that some might have identified and some remedied ; and 3) errors that few, if any, would have identified and hence remedied. (Although I focused more on the latter two kinds of errors, I would not want yet to claim from my relatively small sample that they number proportionally more than the first category.) Clearly the last two groups of errors provoke the most reflection. What they together suggest is that the determination of details – sometimes significant details – within any given work fell to the owners or users of the printed editions. Thus if these users performed from the editions, they unknowingly produced sounding forms that contradicted Chopin's own conceptions or preferences. Yet in many instances, the errors survived unscathed precisely because of perceptions of the peculiarities and sheer difference of Chopin's musical style. Indeed, the errors often reinforced these perceptions. In some senses, then, the term « error » anachronistically preserves a composer-centered view of the « musical work ».

These conclusions in turn force us to rethink once again the idea of « the Chopin problem » – the question of how to deal with the raft of variants that emerges from the comparison of the manuscript and printed sources for any of his works¹⁴. For, quite clearly, « the Chopin problem » did not exist during his lifetime. Indeed it could not have : this « problem » presumes a model of philological thinking that the first consumers of Chopin's music could not have applied, since they were oblivious of the variants that lurked in editions sold in foreign countries. Instead, Chopin's contemporaries doubtless read his editions very much like they read those of other composers, though with allowances for the idiosyncrasies of his style. When they judged the accuracy of printed musical texts, they drew on commonly held notions of the grammar of music, on general ideas about Chopin's style (which may well have conflicted with standards of musical grammar), and on beliefs about the accuracy of his editions (the musical press contained few complaints about printed « errors » of the sort that are common in reviews of Schubert and John Field from the 1810s and 1820s). And they applied these standards internally to the edition at hand, on the basis of perceptions about con-

14 For a further challenge to the notion that « the Chopin problem » truly constitutes a « problem », see the last chapter of my book, *Chopin at the Boundaries : Sex, History, and Musical Genre* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1996), pp. 215-228.

textual appropriateness. Though the example dates from well after Chopin's death, we can witness Liszt applying just these sorts of logical processes when, in connection with his duties as an editor of the forthcoming Breitkopf & Härtel complete edition of Chopin's works, he irritably « corrected » the text of the second state of the French edition of the Prelude in C sharp minor op. 45¹⁵. Above the title of the work, he wrote « Voyez l'autre édition de Vienne, parue avant celle-ci, de Paris, et certainement beaucoup plus correcte » [« See the other edition from Vienna, appeared before this one from Paris, and certainly much more correct »] and, on page 4, and in bar 43 correcting the right hand *c* naturals to *c* flats, he wrote « Pour une édition prétendant à être « la seule authentique » de telles fautes me paraissent inconvenables » [« For an edition claiming to be « the only authentic » such errors appear unseemly to me »].

Liszt remained unaware of the many variants that would have emerged from a comparison of sources ; instead he corrected « obvious » misprints in the edition at hand. And back in Chopin's lifetime, we can draw further evidence for this procedure from the composer himself, who probably read proofs for the French first editions in precisely this « contextual » way, and not against any manuscript exemplar. « Reading for errors » in other words, would appear to have come naturally to composers, copy editors, and consumers in the 1830s and 1840s. In this way, then, an exploration of the historical construction of error in Chopin's music begins to suggest how the consideration of material conditions can help us situate printed music in an expanded historical context.

15 See the reproduction of two pages from this edition in Ernst Burger, *Frédéric Chopin : Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten* (Munich : Hirmer Verlag, 1990), p. 234.

Il passait pour perdu ...¹

Le texte de la seule lettre autographe que nous possédons aujourd'hui de Frédéric Chopin à Dominik Dziewanowski² n'a pas encore été publiée à ce jour, en Pologne ou à l'étranger. Ainsi l'édition de la correspondance de Chopin par Bronisław Edward Sydow affirme qu'« on ne sait ni si elle existe ni où elle se trouve actuellement »³. Pourtant l'autographe (non daté) de Chopin se trouve à la Bibliothèque Scientifique de l'Académie Savante et de l'Académie Polonaise des Sciences à Cracovie, et ce depuis environ soixante-dix ans, ou peut-être même plus. Avant d'arriver en bibliothèque, le document avait été conservé dans la collection du poète et sculpteur Teofil Aleksander Lenartowicz (1822-1893), surnommé le « chantré

- 1 Il s'agit d'une version revue et augmentée de notre article « Il passait pour perdu ... », *Ruch Muzyczny*, 5 (2003), pp. 32-26. Nous adressons nos remerciements aux personnes suivantes : Karolina Grodziska (Bibliothèque Scientifique, Polska Akademia Umiejętności [PAU] et Polska Akademia Nauk [PAN]) pour nous avoir donné l'autorisation de reproduire l'autographe de la lettre ainsi que deux dessins de l'album de Teofil Lenartowicz ; ainsi que Krystyna Szymurowa (Département des Fonds Spéciaux) qui nous a permis de consulter l'autographe de la lettre et dont nous publions ici le texte ; Elżbieta Górka (Bibliothèque Publique de Varsovie), pour nous avoir montré les originaux du testament de Teofil Lenartowicz ; Barbara Małacka-Contamin (Paris) qui a retrouvé dans *Le Moniteur Universel* la nécrologie de Louise de Lorraine-Vaudémont et qui nous a communiqué le texte de la page de titre de la *Fantaisie militaire* de Johann Peter Pixis.
- 2 Diplômé de la Faculté de Droit et d'Administration et de la Faculté de Philosophie à l'Université de Varsovie, Dominik Dziewanowski (1811-1881) était d'origine noble, fils de Juliusz Dziewanowski et de Wiktoria née Rafałowicz. A l'époque de ses études au Lycée de Varsovie, il avait été pensionnaire chez les parents de Frédéric Chopin (qui habitaient les communs dans l'aile gauche du Palais Casimir). Il participa notamment à l'insurrection de novembre. Après la chute de l'insurrection, il poursuivit ses études de droit à Berlin. Revenu en 1833 en Pologne, il s'établit dans la propriété de Działyn, district de Lipno. Il fut membre de plusieurs sociétés, dont, entre autres, la Société de Bienfaisance et la Société Agricole, et conseiller du Comité de la Société du Crédit Foncier. Dans les années 1861-1867, il participa activement à la vie politique. Marié avec Józefa, née Romocka, il eut une fille, Cecylia. Voir Rafał Gerber, *Studenci Uniwersytetu Warszawskiego 1808-1831. Słownik biograficzny* (Wrocław : [s. n.] 1971), p. 48.
- 3 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, éd. B. E. Sydow, 2 vols (Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955), vol. i, p. 527.

de Mazovie ». La lettre était placée au folio 295 de son album intitulé *Umarli i żywi* [Les morts et les vivants] (cote 2029), et qui réunit lettres, morceaux de poésie, photographies, aquarelles, dessins et esquisses, lithographies et gravures découpées dans des revues. On y trouve entre autres les autographes et dessins de Cyprian Kamil Norwid, Teofil Kwiatkowski, Józef Bohdan Zaleski, Lucjan Siemieński, la princesse Marcelline Czartoryska, Stanisław Moniuszko ainsi que deux dessins-portraits de Frédéric Chopin par Zofia Lenartowiczowa, née Szymanowska (1825-1870), élève d'Henry Scheffer (voir illustrations 1 et 2 en fin d'article).

Il est difficile de retracer aujourd'hui le chemin que la lettre de Chopin a parcouru depuis sa réception par son destinataire Dominik Dziewanowski jusqu'à Teofil Lenartowicz. A l'heure actuelle nous savons que celui-ci l'avait obtenue grâce au peintre exilé Teofil Kwiatkowski (1809-1891), un ami proche de Chopin et auteur de plus de quarante portraits du compositeur. C'est du moins ce dont nous informe Teofil Lenartowicz dans sa lettre à Ladislas Mickiewicz (Florence, le 10 juin 1874) : « Le soir j'ai montré à Monsieur Adam [Mickiewicz] la lettre de Chopin, dont j'ai l'original grâce à Teofil Kwiatkowski et dont je te fais une copie car il vaut qu'une telle chose soit publiée : Chopin a écrit cette lettre à son ami Domaszewski⁴ à Varsovie »⁵. L'entretien avec Adam Mickiewicz eut sans doute lieu entre 1852 et 1855. Séjournant alors à Paris, Lenartowicz avait lié connaissance avec le poète et lui rendit quelques visites.

Dans *Listy o Adamie Mickiewiczu*, le fragment cité est suivi d'une transcription du texte de la lettre de Chopin à Dominik, avec un commentaire de Mickiewicz rapporté par Lenartowicz :

Oh ! C'est lui ! » me dit [ton] père après avoir lu la lettre, « la figure la plus amusante que j'aie connue au monde ; le talent de Garrick, l'esprit varsovien et français à la fois, il n'y a qu'une chose qui me frappait désagréablement en lui : le fait d'amuser avec sa personne ces figures de salon, dont il se moquait et non sans raison. Quels romans n'écrit-on pas maintenant sur lui et quelles choses ne raconte-t-on pas ; si quelqu'un les lui avait lus de son vivant, il aurait fait de lui-même une caricature selon le dessin de ces mélomanes qui roulent des yeux mélancoliquement ! En lui, l'âme de sa mère polonaise jouait, chantait, pleurait, tandis que l'âme de son père français riait aux éclats, et tel fut Chopin⁶.

4 Il s'agit naturellement de Dominik Dziewanowski.

5 Teofil Lenartowicz, *Listy o Adamie Mickiewiczu* (Paris, 1875), p. 27. Cette publication, faite sur l'initiative de Ladislas Mickiewicz, contient treize lettres de Lenartowicz, écrites à Florence du 27 mai au 8 juillet 1874. Lenartowicz y parle de ses rencontres avec Adam Mickiewicz.

6 *Ibid.*, pp. 27-29.

Conservé dans les collections de Lenartowicz jusqu'en 1893, l'autographe de la lettre de Chopin fut légué par testament à Stanisław Leszczyński (1856-1914), le neveu de sa femme Zofia (« tout ce que tu trouveras dans ma maison t'appartient : manuscrits, sculptures en bronze et en terre cuite, etc., tableaux, bibliothèque, souvenirs, documents concernant ma biographie, cartons, albums, souvenirs en or »)⁷. Le 2 mars 1903, Leszczyński fit une copie manuscrite de la lettre de Chopin d'après l'original, aujourd'hui conservé dans les collections de la Bibliothèque Publique de Varsovie⁸. Cette copie est beaucoup plus fidèle à l'original que celle donnée dans *Listy o Adamie Mickiewiczu*, mais c'est sans doute Stanisław Leszczyński qui massacra l'autographe de Chopin en transformant le destinataire « Dominik Dziewanowski » en « Teofil Lenartowicz » et en changeant le début de la lettre « Domusiu » en « Teosiu ». Il est probable que l'album s'était ensuite trouvé entre les mains de Ignacy Chrzanowski (1866-1940), éminent historien de la littérature qui le donna ensuite à la Bibliothèque de l'Académie Savante (PAU) à Cracovie, encore avant 1932 (il est impossible d'en préciser la date exacte)⁹.

La première publication dans *Listy o Adamie Mickiewiczu* de la lettre de Chopin adressée à Dominik Dziewanowski, qui se trouvait alors à Berlin, fut faite à partir d'une copie que Teofil Lenartowicz avait transcrite sur l'original pour la joindre à sa lettre à Ladislas Mickiewicz. L'information donnée par Sydow dans la *Korespondencja Fryderyka Chopina* est erronée, puisqu'il avance que la lettre fut publiée pour la première fois par Maurycy Karasowski dans la deuxième édition allemande de sa monographie sur Chopin¹⁰ ; la source de la première publication avait déjà été men-

7 Cette citation vient de la troisième version du testament de Lenartowicz qui, comme les deux versions précédentes (du 17 août 1890 et du 2 décembre 1891), se trouve dans les collections de la Bibliothèque Publique de Varsovie (cote 32 IV, folios 17-32).

8 Cote 29 IV, folios 5-6. Puisque l'autographe est abîmé et certains mots difficiles à lire, nous avons consulté pour les besoins de cette publication des fragments de la copie de Stanisław Leszczyński.

9 D'après les informations données par Mme Ewa Danowska de la Bibliothèque Scientifique, Cracovie (PAU et PAN, Cracovie), Ignacy Chrzanowski avait transmis à la Bibliothèque une partie de ses dons déjà en 1932. Ces dons portent les cotes 2073-2104. Puisque l'album de Lenartowicz est coté 2029, nous pouvons supposer qu'il fut donné plus tôt.

10 Voir *Korespondencja Fryderyka Chopina*, p. 527 ; Moritz Karasowski, *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe* (Dresde : Ries, 1878), p. 238.

tionnée par Henryk Opieński dans son édition des lettres de Chopin que Sydow devait certainement connaître¹¹.

L'ouvrage de Karasowski a abrégé et transformé en bien des points le texte de la lettre. Les deux premiers paragraphes ayant été supprimés, cette version commence par ces mots : « Ich verkehre in den ersten Kreisen : mit Gesandten, Fürsten, Ministern »¹². Pour donner un exemple (parmi d'autres) de retouches opérées par Karasowski, citons la « traduction » du mot polonais « Baba » [la vieille] désignant la princesse Louise de Lorraine-Vaudémont désormais devenu *die alte gute Frau*. Tout comme dans la première publication de la lettre en 1875, Karasowski donne comme destinataire Domaszewski à la place de Dziewanowski. Il allait toutefois corriger cette erreur dans la version polonaise de son ouvrage en ajoutant en note : « L'original de cette lettre (sans date) est gardé par notre éminent poète Teofil Lenartowicz dans sa collection d'autographes – j'en ai reçu la copie grâce à l'aimable entremise du feu comte Władysław Tarnowski »¹³. Dans sa version polonaise, la lettre fut donnée sans grandes coupures, mais toujours avec de nombreuses déformations et retouches. Par la suite, la lettre fut publiée par Frederick Niecks d'après l'édition allemande de l'ouvrage de Karasowski, ainsi que par Bernard Scharlitt, Aleksander Guttry, Anna Goldenweiser¹⁴ (d'après la version polonaise de l'ouvrage de Karasowski), et par Henryk Opieński, d'abord en français, puis en polonais¹⁵.

Ni Lenartowicz, qui avait eu entre ses mains l'original de la lettre de Chopin, ni les autres éditeurs, y compris Opieński, n'ont lu avec précision certains mots du texte ; ils en ont omis quelques-uns, et même par-

11 *Listy Fryderyka Chopina*, éd. H. Opieński (Varsovie : [s.n.], 1937), lettre n° 74, p. 125 : « Ce texte est une copie de l'original faite par Teofil Lenartowicz (en 1874) et se trouve dans son *Listy o Adamie Mickiewicz*, p. 27-29.

12 Moritz Karasowski, *Friedrich Chopin*, p. 238.

13 Maurycy Karasowski, *Fryderyk Chopin. Życie – Listy – Dzieła* (Varsovie : Gebethner i Wolff, 1882), pp. 45-49.

14 Frederick Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, 2 vols (Londres-New York : Novello, 1888), vol. i, pp. 252-253 (la lettre est datée de la mi-janvier 1833) ; *Friedrich Chopins gesammelte Briefe zum erstenmal herausgegeben und getreu ins deutsche übertragen von ...*, éd. B. Scharlitt (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1911), pp. 155-157 ; *Chopin. Gesammelte Briefe*, éd. A. von Guttry (Munich : Georg Müller, 1928), pp. 184-186 ; *F. Szopen, Pis'ma*, éd. A. Goldenweiser (Moscou : [s.n.], 1929), pp. 158-159.

15 *Lettres de Chopin*, éd. H. Opieński, trad. fr. S. Danysz (Paris : Edgar Malfère, 1933), lettre n° 73 ; *Listy Fryderyka Chopina*, éd. H. Opieński, lettre n° 74. Dans l'ouvrage en français, Opieński nota dans la *Table chronologique des lettres* (p. 23) : « Ci-dev. Coll. T. Lenartowicz Paris », ce qui veut dire que vers 1933, il ne connaissait plus l'endroit où se trouvait l'autographe.

fois ont-ils remanié le contenu, en altérant le sens des propos du compositeur. Comme par exemple ce « bronię » [je défends] (Lenartowicz, Karasowski, Opieński) donné au lieu de l'original « brawuję » [je brave] ; ou encore au lieu de « posiadająca » [possédant] (à propos de la princesse de Lorraine-Vaudémont), « posiadaczka » [propriétaire] (chez Lenartowicz, Opieński, Sydow ; Karasowski a quant à lui entièrement altéré le texte). Dans toutes les éditions, il manque une phrase qui se trouve dans la partie finale de la lettre : « Widzę, że Alfons nic ode mnie nie odbierze dzisiaj, uściskaj go najserdeczniej » [Je vois qu'Alphonse n'aura rien de moi aujourd'hui, embrasse-le le plus cordialement].

Lettre de Frédéric Chopin à Dominik Dziewanowski à Berlin

[Paris, 12 ou 13 janvier 1833¹⁶]

Mon Cher¹⁷ Domusiu !¹⁸ Si j'avais un ami qui, il y a quelques années (un ami avec un nez gros, courbé, [car ici]¹⁹ on ne parle pas des autres) – qui donc, il y a quelques années à Szafarnia²⁰, se fut amusé avec moi à des riens – qui m'aimait toujours avec conviction – et qui aimait mon père²¹ et mes tantes²² avec reconnaissance, et si celui-ci, ayant quitté le pays, ne m'avait pas écrit un seul mot, j'aurais pensé les pires choses de lui, et même s'il me le demandait les larmes aux yeux et me suppliait, je ne lui pardonnerais pas. – Tandis que moi²³, Fryc, j'ai le front de braver ma négligence et je te fais signe après avoir gardé le silence longtemps tel un

16 Nous avons établi la date de cette lettre grâce à la nécrologie de Louise de Lorraine-Vaudémont (voir la note 26) et aux mots de Chopin : « la Vieille est morte il y a une semaine ».

17 Dans l'original il manque les deux premières lettres. Dans la copie de Stanisław Leszczyński on lit « kochany » [cher].

18 « Domusiu » transformé par Stanisław Leszczyński en « Teosiu ». Il s'agit de Teofil Lenartowicz.

19 Lacune dans le texte, dans la copie « bo tu » [car ici].

20 Szafarnia, en 1825, village et commune dans la terre de Dobrzyń (7 km de Golub-Dobrzyń, où, dans les années 1824-1825, Frédéric Chopin passait ses vacances chez la famille Dziewanowski.

21 Juliusz Dziewanowski (1779-1854).

22 Les sœurs de Juliusz Dziewanowski, mesdemoiselles Ludwika et Józefa.

23 Le début du mot illisible, dans la copie « Tymczasem » [Tandis que].

butor qui sort la tête de l'eau lorsque personne ne s'y attend. – Je ne m'efforcerai pas de chercher des explications ; je préfère avouer ma faute – qui peut-être paraît-elle plus grande vue de loin que vue de près – car je suis²⁴ demandé de toutes parts – je suis entré dans la meilleure société – je m'assied parmi les ambassadeurs, les princes, les ministres, et je ne sais même pas par quel miracle, car je n'ai point essayé de m'y faire pousser. C'est aujourd'hui la chose dont j'ai le plus grand besoin, car²⁵ c'est de là que vient soit-disant le bon goût, c'est de là que vient la mode – tu as aussitôt un talent plus grand si tu t'es fait entendre à l'Ambassade Anglaise ou Autrichienne – tu joues mieux, si tu as été protégé de la princesse Vaudémont²⁶ (je ne peux pas écrire [que] tu es protégé, car la Vieille est morte il y a une semaine) – et ce fut une dame comme la feue Zielonkowa – ou la Castel. Połoniecka²⁷, chez qui la cour venait – qui faisait beaucoup de bien, – elle a sauvé de nombreux aristocrates pendant la première révolution²⁸. – La première des dames qui après les journées²⁹ de Juillet a paru à la cour – la dernière de la branche aînée des Montmorency. – Possédant une multitude de petites chiennes³⁰ blanches et noires – des canaris, des perroquets – elle a été propriétaire d'un singe, le plus amusant dans le beau monde d'ici, qui [à]³¹ des soirées chez elle mordait les autres comtesses. – J'ai l'amitié et l'estime des artistes. Je ne t'aurai pas écrit cela

24 Le début du mot illisible, dans la copie « jestem » [je suis].

25 Mot illisible, dans la copie « bo » [car].

26 La princesse Louise de Lorraine-Vaudémont est morte le 5 (?) janvier 1833 à la suite d'une attaque d'apoplexie. Sa nécrologie a été publiée le 6 janvier 1833 dans *Le Moniteur Universel* (« Mme la princesse de Lorraine-Vaudémont, la dernière des Montmorency, de la branche aînée, établie en Flandre, vient de mourir à Paris [...] Elle a toujours eu le courage nécessaire pour secourir ses amis malheureux ; la part qu'elle a prise l'évasion de M. de Lavalette, sous la Restauration, et le zèle qu'elle avait mis à sauver M. de Vitriolles pendant les Cent-Jours, lui assurent une place à part dans l'histoire de notre temps, celle d'une femme qui n'emploie les ressources de son esprit et de son crédit qu'à servir ses amis sans penser à la couleur de leur drapeau »).

27 Maria, née princesse Sanguszko, *primo voto* Mokronowska, *secundo voto* Zielonkowa (1763-1827), épouse du colonel des Gardiens du Roi, et Marianna Lanckorońska, née Świdzińska (1737-1826), châtelaine de Połaniec, ont tenu des salons connus dans tout Varsovie où les coutumes traditionnelles étaient rigoureusement observées.

28 La Grande Révolution française, 1789-1799.

29 La première lettre manque, dans la copie « dniach » [journées]. Les « journées de juillet » font évidemment allusion aux Trois Glorieuses, 27-29 juillet 1830, soit la révolution de Juillet qui fit détrôner Charles X.

30 Le début du mot manque, dans la copie « suczek » [petites chiennes].

31 Le mot manque, dans la copie « na » [à].

avant d'y avoir passé au moins une année³². La preuve de l'estime c'est que les artistes qui jouissent d'une grande réputation les premiers me dédient leurs compositions, sans que j'en fasse autant – ainsi Pixis m'a dédié ses dernières *Variations* pour un orchestre militaire³³. – Deuxièmement, ils composent des Variations sur mes thèmes – Kalkbrenner³⁴ a mis en variations une de mes mazurkas³⁵. – Les élèves du Conservatoire – les élèves de Moszeles [sic]³⁶, de Herz³⁷, Kalkbrenner [sic] – en un mot des

32 D'après les recherches de Henryk Nowaczyk, Chopin pouvait arriver à Paris le plus tôt au début d'octobre 1831. Voir Henryk Nowaczyk, « Dylizanssem przez Marainville do Paryża », *Ruch Muzyczny*, 9 (1999), pp. 32-35.

33 Johann Peter Pixis (1788-1874), frère de Friedrich Wilhelm (1786-1842), pianiste, compositeur et pédagogue allemand. Chopin a fait connaissance de J. P. Pixis au plus tard vers le début de septembre 1831 à Stuttgart. Il le rencontrait aussi à Paris, comme en témoignent les lettres de Chopin et les journaux de Ignacy Moscheles et de Józef Brzowski. Chopin a pu connaître la musique de Pixis déjà en 1829. Voir la lettre à Tytus Woyciechowski, Varsovie, le 3 octobre 1829, *Correspondance de Frédéric Chopin*, éd. B. E. Sydow, 2 vols (Paris : Richard Masse, 1981), vol. i, p. 134. Le compositeur allemand a dédié à Chopin une fantaisie militaire pour piano et orchestre (page de titre : *Fantaisie militaire pour le piano avec accompagnement de Grand orchestre et Musique militaire ad libitum dédiée à son ami Frédéric Chopin par J. P. Pixis. [...] on peut jouer ce morceau pour le piano seul ou avec accompagnement de quatuor. Cette composition a été exécutée à l'Hôtel de ville par M. Liszt. Œuvre 121. A Paris chez Mlles Erard, Editeur de Musique, 13 rue de Mail*). A son tour, Chopin lui a dédié la Fantaisie en la majeur op. 13, éditée en 1834.

34 Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner (1785-1849), pianiste, compositeur et pédagogue français (professeur au Conservatoire de Paris). Malgré les propositions de la part de Kalkbrenner, Chopin ne s'était pas décidé à prendre des leçons régulières chez lui, mais il garda avec lui des relations amicales. En 1833, le compositeur polonais lui dédia son Concerto en mi mineur op. 11.

35 Il s'agit de la Mazurka en si bémol majeur op. 7 n° 1. Les variations sur le thème de cette Mazurka constituent le troisième mouvement (thème et cinq variations) des *Variations brillantes pour piano* op. 120, composées sans doute en 1832 mais publiées au plus tôt en 1836 (page de titre : *Variations brillantes pour le Piano forte seul sur une Mazourka de Chopin, composées et dédiées à Madame Camille Pleyel née Moke par Fréd. Kalkbrenner. Œuvre 120. [...] Leipzig, chez Fr. Kistner, Paris, chez Ign. Pleyel & C° Moscou chez C. Lehnhold. Nouvelle Edition. 1031*).

36 Ignacy Moscheles (1794-1870), pianiste, compositeur et pédagogue allemand. Chopin a fait sa connaissance en 1839. Les deux artistes ont plusieurs fois interprété à quatre mains la Sonate en mi bémol majeur de Moscheles dans les salons de Paris. Le 29 octobre 1839 ils se sont produits à Saint-Cloud devant la reine Amélie, épouse de Louis-Philippe. Dans les années 1839-1840, Chopin a composé trois études en fa mineur, en la dièse majeur et en ré dièse majeur pour la *Méthode des Méthodes* d'I. Moscheles et F. J. Fétis.

37 Il s'agit sans doute de Henri Herz (1803-1888), pianiste, compositeur et pédagogue d'origine allemande, établi à Paris comme son frère Jacques Herz. Chopin et Liszt ont participé au concert de H. Herz à Wauxhall le 3 avril 1833. Liszt, Thalberg, Pixis, Czerny, Chopin et Herz ont composé ensemble en 1837 les variations *Hexameron*,

virtuoses accomplis prennent des leçons chez moi. – Ils mettent mon nom avant celui de Field³⁸. En un mot, si j'avais été encore plus bête, j'aurais cru que je suis au sommet de ma carrière. – Tandis que je vois ce que j'ai encore à faire – je le vois d'autant plus que je suis très proche des premiers artistes et je sais ce qui manque à chacun. J'ai honte d'avoir écrit toutes ces balivernes – je me suis vanté comme un enfant, ou comme celui qui est sur ses gardes et se défend pour s'excuser. J'aurais tout effacé, mais je n'ai pas le temps d'écrire une autre feuille – d'ailleurs peut-être tu n'as pas encore oublié mon caractère [sic], et tu te rappelleras celui qui est aujourd'hui comme il était hier, avec cette seule différence qu'il n'a qu'une moitié de ses favoris, car l'autre ne veut point pousser, ne veut aucunement pousser. Je vois qu'Alphonse³⁹ n'aura rien de moi aujourd'hui, embrasse-le le plus cordialement. – J'ai cinq leçons à donner aujourd'hui. – Tu penses que je ferai fortune ! – Le cabriolet coûte à peine plus cher – et les gants blancs – sans lesquels tu n'aurais pas le bon ton. – J'aime les Carlistes⁴⁰, je déteste les Philippistes⁴¹, je suis, moi-même, révolutionnaire, je ne tiens donc pas à l'argent, mais à l'amitié, et pour cela je t'en supplie et te prie, et encore je t'embras[se]⁴².

FFCh

L'autographe de la lettre est sur une feuille de papier vert clair, format 115 x ca 205 mm, écrite recto-verso. Les bords gauche et droite de la feuille sont abîmés, c'est pourquoi pour quelques lignes il en manque le

interprétées à la demande de la princesse Christine de Belgiojoso-Trivulzio dans son salon.

38 John Field (1782-1837), pianiste, compositeur et pédagogue irlandais (il eut comme élèves entre autres Antoni Kątski et Maria Szymanowska). Chopin fit la connaissance de Field à Paris en 1832, mais il a connu ses compositions encore à Varsovie.

39 Alfons Jan Fryderyk Brandt (1812-1846), fils d'un médecin connu, Franciszek Antoni Brandt. Après avoir terminé ses études au Lycée de Varsovie, il a commencé en 1828 à étudier à la Faculté de Philosophie (les sciences naturelles). Deux ans plus tard, il se trouvait à la Faculté de Médecine. Après la défaite de l'Insurrection de 1830, il a continué ses études de médecine à Berlin où, en 1835, il a soutenu une thèse de docteur (*Nonnulla de anatomia membranarum mucosarum*). La même année, il est revenu à Varsovie (voir la lettre de Nicolas Chopin à son fils du 11 avril 1835, *Correspondance de Frédéric Chopin*, t. ii, p. 143). Brandt a publié plusieurs études sur la chirurgie dans *Pamiętnik Warszawski Towarzystwa Lekarskiego* et un article novateur sur *Les assurances en cas de maladie ou de la mort*, dans *Biblioteka Warszawska* (1846). Voir R. Gerber, p. 265-266.

40 Carlistes : nom désignant, après la révolution de 1830, les partisans de Charles X et de la ligne aînée des Bourbon.

41 Philippistes : partisans de Louis-Philippe et de sa dynastie.

42 Lacune, probablement « je t'embrasse ».

début ou la fin. Sur la première page, en diagonale, écrit de la main de Chopin : « Dominikowi Dziewanowskiemu » transformé par Stanisław Leszczyński en « Teofilowi Lenartowiczowi », ce qui explique que certains mots sont difficiles à lire. En bas de page, le chiffre « 295 » (numéro de la feuille de l'album) a été ajouté par une main inconnue. La lettre contient quelques ratures.

Le lieu et la date ont été établis pour la première fois par Maurycy Karasowski dans l'édition polonaise de son ouvrage qui la situe en 1832 sans autre explication. Après Karasowski, les autres éditeurs, dont Henryk Opieński, se sont fondés sur cette date, tandis que Sydow, suivant Niecks, a repoussé la date à la mi-janvier 1833.



Illustration 1 : Frédéric Chopin sur son lit de mort

Zofia Lenartowiczowa, née Szymanowska, d'après Teofil Kwiatkowski, dessin au crayon signé : *Zofia Lenart. podług K* [1861 ou plus tard]

Collection de la Bibliothèque Scientifique de la PAU et de la PAN à Cracovie, cote 2029 (folio 122)



Illustration 2 : Portrait de Frédéric Chopin

Zofia Szymanowska (?), d'après le tableau à l'huile d'Ary Scheffer de 1847 ; dessin au crayon, non signé et non daté (1850-1851, ou 1853-1854)

Collection de la Bibliothèque Scientifique de la PAU et de la PAN à Cracovie, cote 2029 (folio 140)

JOHN RINK

Chopin in Transition

Transition in Chopin

This essay, like much of the work that inspired it, broaches three key issues¹: how composers conceive their music; how performers create it anew; and how music proceeds in sound – from moment to moment, from beginning to end. One lesson to be drawn from the history of interpretation is that debates about these matters will never be exhausted, nor those about the meaning of music, which can be heard in infinitely different ways. An awareness of provisionality and a commitment to conjecture rather than the determination of fact remain as important for the musicologist as they do for the musician, even as they seek their elusive ideals in quite different ways.

In that light the uncompromising sense of conviction conveyed by certain authors – among them the theorist Heinrich Schenker – seems remarkable and worthy of attention. For instance in his 1926 essay « On Organicism in Sonata Form » Schenker makes the following arresting claims :

- « only creativity based on improvisation can vouchsafe the unity of the compositional process » ;
- « *the whole [form] must be created by improvisation*, if it is not to be a mere assemblage of individual parts and motives in accordance with a set of rules » ;

1 One of the main inspirations behind this essay is of course the research of Jean-Jacques Eigeldinger. It also draws upon my own previous work, having originally been conceived as my Professorial Inaugural Lecture (in fact, a lecture-recital) on 6 March 2003 at Royal Holloway, University of London, at which Professor Eigeldinger was present. On that occasion I performed the various music examples throughout the chapter, including the sketch transcriptions reproduced in Example 9. This essay is offered in gratitude to Professor Eigeldinger not only for his presence at that lecture but also for all of his invaluable contributions and support over the years.

- « unity cannot be explained except by the miracle of improvisation, which makes the whole into a single shape ! »²

The ostensible derivation of compositional unity from « improvisatory impulse » seems a contradiction in terms, even if one understands Schenker's notion of improvisation « not as composition on the spur of the moment, but rather in the sense of a piece being created according to internalized principles of musical structure as opposed to a series of < rules > », as one author has argued³. Though insightful, that explanation fails to account for Schenker's earlier claim that the works of the great masters are not « pieced together but rather, in the manner of the free fantasy, sketched out spontaneously and brought up from a concealed *Urgrund* »⁴. Schenker's last treatise – *Der freie Satz* from 1935 – similarly posits that « in very extended works, only the greatest composers have been able to envision the form as a totality », and that improvisation strengthened the « memory » of these masters in that regard⁵. The accent once again is on the moment of a holistic conception, in support of which Schenker cites C. P. E. Bach (« One must have a vision of the whole piece » – a comment, incidentally, referring not to composition but to extemporaneous variation in performance), Beethoven (« in my instrumental music I always have the whole before my eyes ») and Brahms (« More from the whole ! »), as well as a statement attributed to Mozart⁶.

One wonders what Chopin, if asked, might have said about the conception of his music and the extent to which he envisioned it as a totality. There is little trace of his innermost thoughts on the subject, given his reluctance and perhaps inability to express them, and his intensely private, circumscribed world view⁷. The most revealing accounts

- 2 Heinrich Schenker, « On Organicism in Sonata Form », *The Masterwork in Music : A Yearbook : Volume 2* (1926), trans. and ed. W. Drabkin (Cambridge : Cambridge University Press, [1926] 1996), pp. 23, 27 (italics in original).
- 3 William Drabkin, in *ibid.*, p. 23 n. 2.
- 4 Heinrich Schenker, « The Art of Improvisation », *The Masterwork in Music : A Yearbook : Volume 1* (1925), ed. W. Drabkin, trans. R. Kramer (Cambridge : Cambridge University Press, [1925] 1994), p. 19.
- 5 Heinrich Schenker, *Free Composition (Der freie Satz)*, trans. and ed. Ernst Oster (New York and London : Longman, [1935] 1979), p. 128.
- 6 Quoted from *ibid.*, pp. 128-129. Regarding C. P. E. Bach's statement see « Vom Vortrage », *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen*, 2 vols. (Berlin : C. P. E. Bach, 1753), Erster Teil, §31, p. 133.
- 7 See Jean-Jacques Eigeldinger, « Placing Chopin : Reflections on a Compositional Aesthetic », *Chopin Studies 2*, ed. J. Rink and J. Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), p. 139.

come from those around him – especially his companion George Sand, who wrote that Chopin's « creation was spontaneous and miraculous. He found it without seeking it, without foreseeing it. It came on his piano suddenly, complete, sublime, or it sang in his head during a walk, and he was impatient to play it to himself »⁸. This passage and others reveal that Chopin's compositions took shape at the piano, the music typically being worked out under his fingers before he put pen to paper. Lengthy sketches from late in his career do survive⁹, however, and these and the manifold sketch fragments from earlier compositions offer a notational legacy of ideas in passing. But what seems to have guided Chopin in composing at the keyboard was a sense, if not a conscious awareness, of form and other organisational properties to which he would notionally refer while creating the music¹⁰. Such a process would have been mastered during his apprenticeship in 1820s Warsaw under the tutelage of Józef Elsner, who instilled in his brilliant pupil a command of classical (Mozartian) form and phraseology, and who fostered or at least oversaw his assimilation of post-classical keyboard virtuosity, Polish folk traditions and operatic idioms, as well as the legacy of Johann Sebastian Bach¹¹.

Very little of the Warsaw-period repertoire is played by today's pianists, and comparison with Chopin's later masterpieces reveals why. But whatever its weaknesses one cannot deny its often astonishing originality and appeal. The Rondo in C minor was one of Chopin's first commercial publications, brought out in Warsaw in 1825 though designated « Op. 1 » only when published in Paris, Leipzig and London in 1836, long after he had established himself as a composer of significance¹². It consists of independent themes joined by transitional sections, whose contrived nature led Józef Chomiński to speculate that Chopin composed them after first

8 George Sand, *Histoire de ma vie*. In *Œuvres autobiographiques*, ed. G. Lubin, 2 vols (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971), vol. ii, p. 446.

9 Abundant sketch material exists for the *Polonaise-Fantaisie* op. 61 (discussed later) and the Cello Sonata op. 65 (see Ferdinand Gajewski, « The Worksheets to Chopin's Violoncello Sonata » [PhD diss., Harvard University, 1980]).

10 See Jim Samson, « The Composition-Draft of the Polonaise-Fantasy », *Chopin Studies*, ed. J. Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 1988), p. 58. See also John Rink, « The Evolution of Chopin's « Structural Style » and its Relation to Improvisation » (PhD diss., University of Cambridge, 1989) and John Rink, « Tonal Architecture in the Early Music », *The Cambridge Companion to Chopin*, ed. J. Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), pp. 78-97 and 305-308.

11 For discussion see Rink, « The Evolution of Chopin's « Structural Style » ».

12 See Christophe Grabowski and John Rink, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions* (Cambridge : Cambridge University Press, 2007).

working out the main themes¹³. Such an assessment challenges any attempt to view Chopin's early works as compositionally « unified » in the Schenkerian sense : indeed, op. 1 can readily be seen (paraphrasing Schenker) as an « assemblage of individual parts and motives » modelled on a rondo-form paradigm. Efforts to demonstrate unity in this music may be as misguided as futile – yet there is merit in focusing on the music's unique features as opposed to their largely formulaic disposition.

Not only is it worth questioning the musical viability of schemata such as « rondo form » which mask idiosyncratic manifestations of musical ideas, but certain descriptive terms like « transition », as in « transition section », also warrant reconsideration. Countless examples could be adduced from the literature where seminal passages are labelled at face value instead of being uniquely appreciated in context. Rarely adequate in itself, the term « transition » potentially confers inferior status on material of possible significance within the musical argument, thus thwarting deeper understanding of its role both within the piece and in broader contexts¹⁴. Superficial classification of this sort is particularly inappropriate in Chopin's case, for the so-called « transition section » increasingly became assimilated within and essential to his mature compositions just as his transitions in the more general sense – that is, the progression from idea to idea – gained the sense of freedom and spontaneity acclaimed by Schenker as deriving from « improvisatory impulse », irrespective of the music's actual genesis. The survey that follows will demonstrate these developments by tracing the transition of transition from op. 1 to op. 64.

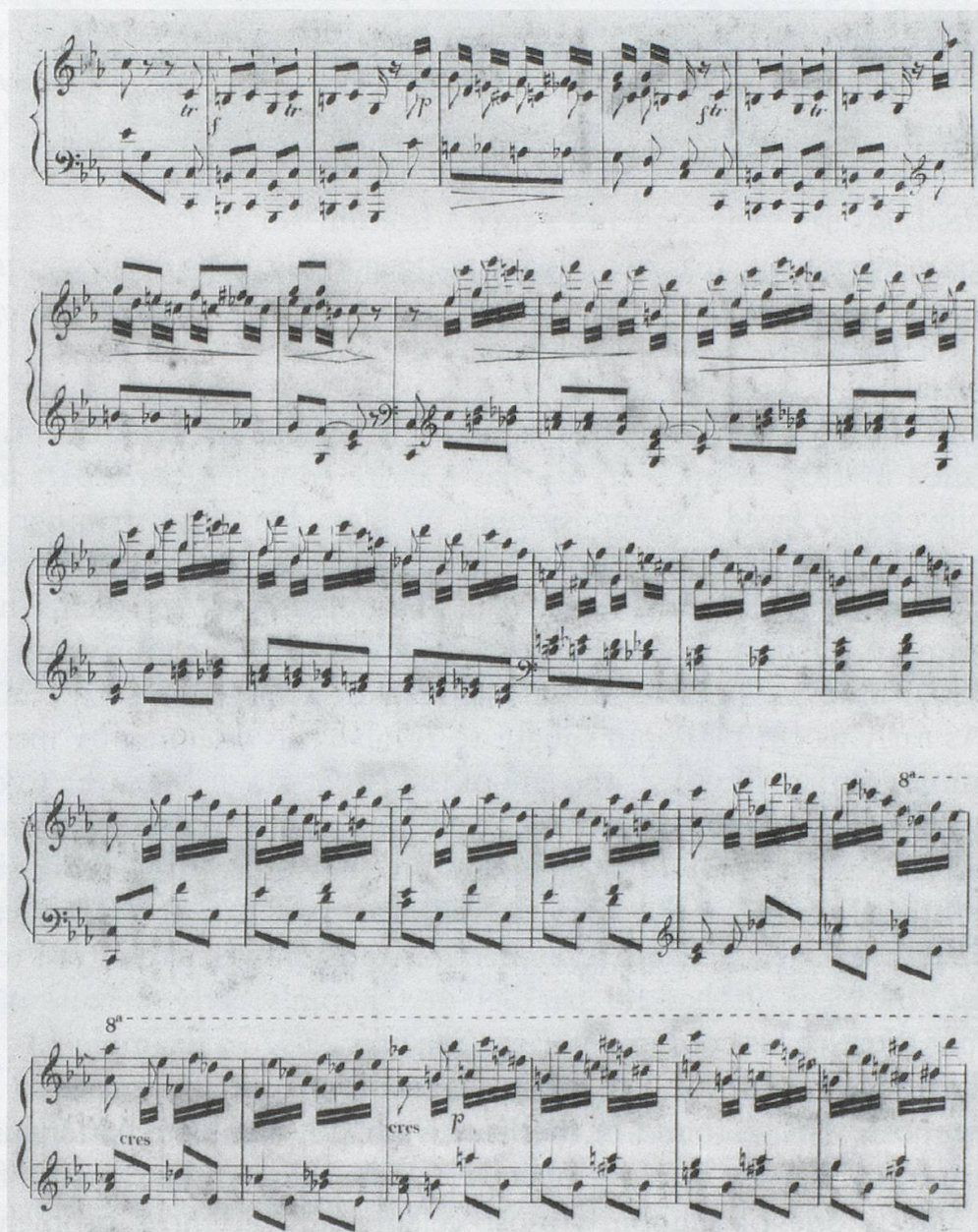
Now the transition sections in the C minor Rondo are precisely that, and Chomiński's judgement gains credibility upon examining even a brief excerpt. The first eighty bars contain an introduction, a first theme and a transition section modulating from C minor to a second theme in E major. Based on two simple patterns developed in succession, the transition (bars 29-65 – see Example 1)¹⁵ culminates in a final burst of activity

13 Józef Chomiński, *Fryderyk Chopin*, trans. B. Schweinitz (Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, 2nd ed.), p. 42.

14 The *New Grove Dictionary* defines a transition as « any passage in a piece or movement which, rather than having a particular thematic identity of its own, seems to lead from one well-defined section to another [...] [The term] is usually applied to passages in which a modulation from one key to another is systematically worked out [...] » James Webster, TRANSITION, *Grove Music Online*, ed. L. Macy (accessed 4 August 2004 ; < <http://www.grovemusic.com> >).

15 Examples 1-8, 11b and 11c, and 12-13 are taken from the Chopin Early Editions website < <http://chopin.lib.uchicago.edu> >, a resource of the University of Chicago Library, Special Collections Research Center. I am grateful to the University of

heralding the new theme – a delightful Weberian pastiche only loosely connected to what has preceded it. Its deliberate, self-conscious quality serves as a useful foil for the rest of the examples in this essay ; equally noteworthy is Chopin's technique of building and releasing musical tension even from rather humble musical materials, in part by means of developed, extended repetitions.



Chicago Library for granting permission to reproduce these images here. The codes given in the captions to these examples – e.g. « 1-1-Sm » in Example 1 – are drawn from Grabowski and Rink, *Annotated Catalogue*, where a full explanation of their meaning is provided. (In the case of « 1-1-Sm », the first number indicates op. 1 ; the second, the first impression of the first edition ; and « Sm » the publisher Maurice Schlesinger).



Example 1 : Chopin, Rondo op. 1, bars 28-70. French first edition, 1836 : Maurice Schlesinger, Paris, plate no. M. S. 1986 (1-1-Sm)
 [<http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/122> >]

A work from some five years later – the Mazurka in A-flat major, published in 1832 as op. 7 n° 4 – has a more compact, three-part form. Chopin clearly faced a compositional problem here and in other contemporary pieces inspired by the dance : namely, the manifold repetitions dictated by the form resulted in the opening section being heard verbatim up to six times, and other sections as many as four times. The result was both predictable and, at the level of form, somewhat stultifying. As early as 1830 Chopin sought to resolve this dilemma by introducing minor variants towards the end of the A-flat major Mazurka to close off what might otherwise have seemed yet another repeat within the formal succession¹⁶. Of further interest is the innovative, expressively subtle transition from the Trio to the return of the opening section, which at once offers a seamless connection and a powerful contrast to the rest of the piece. It has no parallel in Chopin's early mazurkas and possibly those of his contemporaries. (See bars 29-37 in Example 2.)

The greatest evidence of Chopin's transition from apprentice to master composer can be found in the Etudes op. 10, completed after his departure from Warsaw in November 1830. The third in the set dates from 1832 and is one of Chopin's most celebrated, yet most problematic

16 For discussion see Rink, « Tonal Architecture », p. 90. See also Jeffrey Kallberg, « The Problem of Repetition and Return in Chopin's Mazurkas », *Chopin Studies*, ed. J. Samson, pp. 1-23.

works¹⁷. For all its innocence, the opening theme paves the way for an eruption in the middle which seems almost uncontrollable, so great are its tensions, but these are gradually defused in a transitional passage leading to the opening theme's return in bar 62 (see Example 3). Jim Samson has observed that the second section of the ABA form is exactly twice as long as each outer section – 82 versus 41 beats – and that the central climax comes at a point proportionally equivalent to those in the two A sections, after 66 beats versus 33, with the transitional passage referred to above corresponding in length and to some extent function to section A's last four bars¹⁸. These intriguing relationships are not altogether typical of Chopin, who was no mathematician when it came to calculating the extent and effect of his musical forms ; but here they are the basis of a comprehensive musical conception whose performance implications will be gauged later.



Example 2 : Chopin, Mazurka op. 7 n° 4, bars 23-39. French first edition, 1833 : Maurice Schlesinger, Paris, plate no. M. S. 1342 (7-1-Sm)

[< <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/174> >]

17 See the extended discussion of this piece in John Rink, « Analyzing Rhythmic Shape in Chopin's 'E major Etude' », *Analytical Perspectives on the Music of Chopin*, ed. A. Szklener (Warsaw : Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2003), pp. 125-138.

18 Jim Samson, *The Music of Chopin* (London : Routledge and Kegan Paul, 1985), p. 65.



Example 3 : Chopin, Etude op. 10 n° 3, bars 54-65. German first edition, 1833 : Friedrich Kistner, Leipzig, plate no. 1018 (10-1-KI)
 [< <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/047> >]

It is difficult to understand the F-sharp major Impromptu op. 36 as similarly coherent. Chopin confessed to Julian Fontana in October 1839 that the newly composed Impromptu might be « mediocre » ; he had not yet decided¹⁹. Clearly his ambitions were radical : to capture within a composed piece the freedom of flow and temporal projection associated with improvisation, and to create listening expectations equally relevant to improvisation. Indeed the work may be closer to Chopin's own improvisations than any other piece²⁰ – an impression confirmed upon reading the young Elisa Fournier's description of an improvisation by Chopin one evening in July 1846 :

19 Letter from Nohant to Julian Fontana in Paris, [8 October 1839] : « [...] nie rachując 7-go Impromptu, które może kiepskie : jeszcze sam nie wiem, bo za świeże ». *Korespondencja Fryderyka Chopina*, ed. B. E. Sydow, 2 vols (Warsaw : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955), vol. i, p. 365.

20 The Prelude Op. 45 also has a remarkably improvisatory character. See Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin and « La Note Bleue » : An Interpretation of the Prelude Op. 45 », *Music & Letters*, 78 (1997), pp. 233-253, and John Rink, « The Legacy of Improvisation in Chopin », *Muzyka w kontekście kultury*, ed. M. Janicka-Słysz, T. Malecka and K. Sz wajgier (Cracow : Akademia Muzyczna, 2001), pp. 79-89.

he played to us a parody of a Bellini opera till we doubled up [...]; then a prayer of the Polish people in distress, which made us cry; then a rendition of a tolling bell, which gave us shivers; then a funeral march [...] grave, [...] sombre, [...] sad [...] Finally [...] a bourrée [...] [and] a *tour de force* the likes of which I could never have imagined. He imitated on the piano a little music box. His sparkling touch, finesse and dexterity [...] [were] without equal. Then suddenly a cadenza, endless and so faint one could hardly hear it [...]²¹

Though not all of these genres feature in the Impromptu op. 36, a « prayer », a march and a rapid passage requiring finesse and dexterity do appear in turn. The links between the successive, seemingly incompatible sections are of interest: one is quite unexpected, fundamentally altering the direction of the piece, while another could not be more blatant. In principle the opening might have proceeded to a conclusive tonic chord in bar 39, without the sudden change I have described, but of course the piece could not end so soon after beginning. What does happen is equally unlikely, however: instead of resolving predictably, the music launches into a march in stark contrast to the devotional passage just before, and it too ends unexpectedly, in a brief transition referred to by one author as a « tonal wrench », the « awkwardness » of this junction having « puzzled pianists and commentators alike ».²² It is my belief that the ostensibly awkward two-bar transition captures an essential feature of real-life improvisation: the fingers « play for time », as if in suspended animation, while a way forward is sought by the improviser. In this case the next step is a rather tentative thematic restatement which gradually gains in confidence, arising from an inner triplet that almost parodically echoes the triumphant left-hand figuration from before.

Another unforeseen shift in direction occurs towards the end of the Nocturne op. 32 n° 1 (composed in 1837), in which Chopin provides no hint of the unsettling surprise that lies in wait, apart perhaps from the darker shadows in the second section and its subsequent repeat²³. Both statements of that section as well as the more radiant first section end with a cadential idea heard four times in all, the final, extended statement of which seems poised to resolve to a benedictory coda recapturing the contained calm of the opening. But once again Chopin dashes expectations: just as a march interrupts the Impromptu's devotional music, re-

21 Letter from Elisa Fournier to her mother, 9-10 July 1846; my translation. Original in the Archives de la Charente-Maritime, Dossier 4J1509; cited in Georges Lubin, *George Sand en Berry* (Paris: Hachette, 1967), pp. 28-29.

22 Jim Samson, « Chopin's F sharp Impromptu – Notes on Genre, Style and Structure », *Chopin Studies*, 3 (1990), pp. 302, 303.

23 See especially bars 25-35 and 46-56.

peated notes in the bass puncture the mood like distant drumbeats (see Example 4). The enveloping warmth dissipates and a recitative-like passage marked by violent instrumental interjections commences, followed by one of Chopin's bleakest endings. It is hard to fathom this dramatic change of voice and its possible signification.



Example 4 : Chopin, Nocturne op. 32 n° 1, bars 57-66. Reprint of second German edition, [date unknown] : A. M. Schlesinger, Berlin, plate no. S. 2180 (1) (32/1-2b-Sam) [<http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/094> >]

Chopin had no interest in musical « story-telling », believing, as George Sand wrote, that music « should not attempt » to specify the causes of any thought or emotion it might convey ; its greatness lies in its very inability « to speak in prose », and any attempt to pin the music down through mere imitation was, for Chopin, mere « silliness ». Nevertheless, he believed that

« music is a human impression and human manifestation. It is a human mind that thinks, it is a human voice that expresses itself »²⁴. In listening to the Nocturne one inevitably tries to infer its putative message – a message we seek to understand in our own language of thought and feeling, communicating to us as if to no one else. Yet we can never succeed: its meaning remains elusive, incomprehensible, beyond grasp. That is possibly why Chopin's music retains its hold on listeners to this day: it has the capacity to speak to each of us uniquely, though indistinctly.



Example 5 : Chopin, Ballade op. 47, bars 134-145. German first edition, 1842 : Breitkopf & Härtel, Leipzig, plate no. 6652 (47-1-B&H)
[< <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/026> >]

I referred earlier to notated fragments that reveal Chopin's thoughts in passing, and two excerpts from the published music present themselves in that light. The first, from the Ballade op. 47, is a glorious outpouring whose ephemerality makes it all the more beguiling (see Example 5). The

24 George Sand, *Impressions et souvenirs*, quoted from Karol Berger, « Chopin's Ballade Op. 23 and the Revolution of the Intellectuals », *Chopin Studies* 2, ed. J. Rink and J. Samson, p. 76.

second excerpt also begins with a trill, found on the sole surviving sketch sheet for the Barcarolle op. 60²⁵. It follows an unexpected truncation of the most barcarolle-like theme, which gives rise to a modulatory transition towards the home key (see Example 6). Upon arriving at the harmonic goal, C-sharp major, Chopin could have proceeded directly to the recapitulation (or rather, the bars just before it)²⁶, but instead his imagination takes flight in an inspired improvisation – a brief hiatus in which the music draws breath or perhaps lets it out. Indeed the marking « *sfogato* » – an indication found nowhere else in Chopin – means to « give vent », to « release ». Thus a structurally important juncture gains in expressive depth and temporal presence even as the ongoing transition loses its hitherto functional character, becoming more than a linking device between one « well-defined section » and the next. Here the transition is part and parcel of the musical argument.



25 See the facsimile in Krystyna Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina. Katalog*, 2 vols (Cracow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne), vol. ii, p. 105.

26 In other words, the music could have proceeded from the end of bar 77 directly to bar 82, requiring only minor adjustments for it to flow smoothly.



Example 6 : Chopin, Barcarolle op. 60, bars 70-84. German first edition, 1846 : Breitkopf & Härtel, Leipzig, plate no. 7545 (60-1-B&H)
 [< <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/034> >]

Another late work – the *Polonaise-Fantaisie* op. 61 – also elevates transitional material to a higher plane, assigning it an integral as opposed to merely integrating function. In one sense the work's formal plan recalls the alternation between thematic material and transitional episodes in the C minor Rondo. But in op. 61 the « episodes » not only stretch to over a third of the piece but participate equally with the thematic passages in creating inner momentum. It is worth considering the long introduction with regard to the flow of ideas as much as the ideas themselves: the arresting chords and resonant arpeggios at the start (bars 1-8 *passim*; see Example 7), the first hints of the main theme emerging from the figurative penumbra (bars 14-21), and the repeated octaves announcing the theme's imminent arrival (bars 22-23). These events are best heard as if without knowledge of their ultimate goal, along the lines of an improvisation that unfolds as the pianist's fingers make their way forward.

Having begun with op. 1, this survey of transition in Chopin ends with his last published work for solo piano, the Waltz op. 64 n° 3 from 1847. Here a linking passage joins the first thematic section to the « Trio », though with an almost indiscernible beginning and seamless connection (see Example 8). One of Chopin's most integral transitions within the waltz genre, the passage leads to a central, contrasting section in which the characteristic waltz rhythm almost disappears, hovering in the background as the melody shifts to the left hand while the right hand follows its lead.

Example 7: Chopin, *Polonaise-Fantaisie* op. 61, bars 1-23. French first edition, 1846 : Brandus, Paris, plate no. B. et C^{ie} 4610 (61-1-BR)

[<http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/248> >]

The image displays a page of musical notation for Frédéric Chopin's Waltz in B-flat major, Op. 64, No. 3, specifically bars 55 through 76. The notation is arranged in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score includes various performance markings: 'Cres.' (Crescendo) in the first system, 'br' (brist) in the second, 'Ritenu.' (Ritardando) in the third, 'f' (forte) in the third, 'Ped.' (Pedal) in the fourth, and 'Sotto For.' (Sotto Forzando) in the fifth. The notation is in English, with some markings in Italian. The page is numbered 59 in the top right corner.

Example 8 : Chopin, Waltz op. 64 n° 3, bars 55-76. English first edition, 1848 : Wessel, London, plate no. W & C° N° 6323 (64/3-1-W)
 [< <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/314> >]

Chopin in flux

A less seamless juncture occurs here with a shift in focus away from « transition » in the music to changes in Chopin studies and musicology more generally. Thus far I have deliberately assumed an almost retrospective stance, referring to « works » as if they exist in one enduring state. That has in fact been musicology's take on music for generations – but the « work concept » and the presumed identity between score and music valorised during and since the nineteenth century have come under attack in recent years, not least by those working in the field of performance studies²⁷. A fundamental re-evaluation of the theories and histories of the past fifty to one hundred years is now required to reflect music's dependence upon performance and the fact that no one incarnation – in score or in sound – can exhaust all of its potentialities.

It is especially important to resist the work concept in Chopin's case, given his propensity to revise his music not to improve it but simply to realise its different possibilities, thus indulging a boundless creative genius. According to one contemporary listener, Alfred Hipkins, Chopin « *never* played his own compositions twice alike, but varied each according to the mood of the moment, a mood that charmed by its very waywardness »²⁸. That partly explains why his music survives in numerous versions – those embodied in the multiple first editions published in Paris, London and Leipzig more or less simultaneously²⁹, and those implicit within the copies of his students and associates, where he entered alternative pedallings, slurrings and other articulation as well as variant pitches and ornamental passages³⁰. Knowledge of these counters any understanding of the Chopin work as fixed and immutable.

Nor did the conception of his music remain constant throughout the compositional process : certainly the extensive sketches of the *Polonaise-*

27 For discussion see Nicholas Cook, « Music as Performance », *The Cultural Study of Music*, ed. M. Clayton et al. (New York : Routledge, 2003), pp. 204-214 ; see also *The Musical Work : Reality or Invention*, ed. Michael Talbot (Liverpool : Liverpool University Press, 2000).

28 Quoted from Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin : Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, Eng. trans. N. Shohet with K. Osostowicz and R. Howat, ed. R. Howat (Cambridge : Cambridge University Press, 1986), p. 55.

29 For discussion see Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries : Sex, History, and Musical Genre* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1996), pp. 161-214 ; see also Grabowski and Rink, *Annotated Catalogue*.

30 The copies of Chopin's students and associates are discussed in detail in Eigeldinger, *Chopin : Pianist and Teacher*.

Fantaisie reveal successive design changes, with a first attempt at the opening in C minor, another in F minor and ultimately (by implication) one in A-flat minor, and with the heart of the piece drafted a semitone higher than in the definitive version. Chopin had relatively little difficulty sketching the main thematic sections – initial polonaise theme, slower middle section, and apotheosis-like recapitulation – which were written in extended « continuity-drafts ». But the transitional sections between them caused major problems, so concerned was Chopin to effect the integral connection characteristic of his later style³¹.

The evolution of the first transitional episode has been traced through the sketches by Jeffrey Kallberg³². After a bit of experimentation, the passage initially proceeds more or less as in the published work but then heads towards C minor, presumably with the C major middle section as the eventual goal (see Example 9a). Chopin eventually changed tack altogether, staying in the home key (A-flat major) and inserting a developed version of the polonaise theme which he introduced first as in the finished piece, and then in a more chromatic version which he subsequently abandoned (Example 9b). The thematic transformation proceeds along the lines of its first appearance, though Chopin obviously was dissatisfied: it stops dead at the end of the page, suspended in mid-air (« continuation a » in Example 9c). Much later Chopin found a solution similar to the published version (« continuation b » in Example 9c), the sudden interruption of the theme retrospectively conferring on it a certain transitional status as the episode unexpectedly continues with radically new material that challenges the sense of continuity in no less « awkward » a way than the transition in the F-sharp major Impromptu – and perhaps with a similarly improvisatory effect in mind.

31 For discussion see Kallberg, *Chopin at the Boundaries*, pp. 98-117; Samson, « The Composition-Draft »; and John Rink, « Schenker and Improvisation », *Journal of Music Theory*, 37 (1993), pp. 26-41.

32 See Kallberg, *Chopin at the Boundaries*, pp. 98-117.

Example 9 : Chopin, *Polonaise-Fantaisie* op. 61 : transcriptions of sketch material from Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries* (reproduced with permission of Harvard University Press)

9a) bars 101-[108] (from Kallberg's Example 4.5)

9b) bars [105]-108 (from Kallberg's Example 4.6)

The image displays a musical score for Chopin's Mazurka in A-flat major, Op. 41, No. 2. It shows two versions of the continuation of the piece, labeled 'continuation a' and 'continuation b'. The score is written in 3/4 time and features a mix of treble and bass staves. Version 'a' is marked 'continuation a' and version 'b' is marked 'continuation b'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations include '[To staves 7-8]', '[st. 7-8]', '[p. 7, st. 1-2]', '[st. 3]', and '[Version b continues]'.

9c) bars 114-[118] (from Kallberg's Example 4.6)

Major conceptual changes occurred during the genesis of other pieces as well ; they include Chopin's late addition of the devotional passage when sketching the F-sharp major Impromptu³³, and a coda to the A-flat major Mazurka which Chopin eventually abandoned in favour of the simpler published version. Languishing in a manuscript now held by the Biblioteka Jagiellońska in Cracow, the rejected coda rounds off the piece more effectively than the variants within the published version, thanks in part to the different overall proportions that result. (See Example 10).

33 In the earliest surviving version it appeared neither before the march (i.e. in bars 31-38) nor at the end of the piece (bars 101-109) ; for discussion see Samson, « Chopin's F sharp Impromptu », pp. 303-304.



Example 10 : Chopin, autograph manuscript of Mazurka op. 7 n° 4 (Biblioteka Jagiellońska, Cracow : 1961:16 ; reproduced with permission)

I implied earlier that the three first editions released simultaneously in France, Germany and England (largely to maximise copyright protection) differed from one another as a result of Chopin's ongoing compositional revisions, as well as the discrepancies introduced by copyists preparing multiple engravers' manuscripts. Further differences arose from the interventions of house editors in successive impressions which until recently have been assumed to be identical – an error of judgement undermining Chopin scholarship to date³⁴. One particularly interesting example of the successive alterations concerns the E major Etude. In the middle section, Chopin changed his mind several times about four bars arranged in two pairs. In his working manuscript from August 1832, bar

34 A systematic investigation of the Chopin first editions held by some fifty European and American libraries was conducted from 1998 to 2001 with funding provided by the Leverhulme Trust ; the c. 5,000 copies that were inventoried are detailed in Grabowski and Rink, *Annotated Catalogue*. See « <http://www.cfeo.org.uk> » concerning another research project, Chopin's First Editions Online (CFEO), which will create a complete virtual collection of the first impressions of these editions.

31 is an exact repeat of bar 30, just as bar 35 repeats bar 34³⁵. Chopin then made changes which also appear in the intended *Stichvorlage* for the French first edition (see Example 11a) and thus in that edition as well as the English first edition, which was based on French proofsheets: namely, the third right-hand chord in bar 31 contains an F-natural, while the corresponding chords in bars 34 and 35 contain G-sharp and G-natural respectively, thus producing a similar « major-minor » progression (although the key of the first pair of bars remains A major, and the second pair B minor). However, in a second impression of the French first edition published after 1833, the first bar of the second pair has been altered, with a G-natural in the third right-hand chord here as in bar 34, although its counterpart bar 30 does not change (Example 11b). Chopin pencilled a further change into the later impression of the French first edition used by his student Camille Dubois, such that bar 31 introduces A minor (he adds a natural sign to the c² on the downbeat but not to the c¹ in the following chord, though clearly intended it)³⁶. Meanwhile, the German first edition, published in August 1833, contains a significant difference almost certainly attributable to a house editor acting without Chopin's authority, such that the first bar of the second pair is in B *major*, a key found in none of the surviving sources close to Chopin (Example 11c). And that served as the basis for a change made in the late 1870s once copyright had expired, applying the pattern from the second pair to the first – so, A major–A minor, B major–B minor (Example 11d). This is the version played by most pianists, yet it is not Chopin's as far as we know.

35 Chopin uses his habitual « repeat » sign – a diagonal stroke with (or sometimes without) dots on other side. See the transcriptions in the Source Commentary of the Wydanie Narodowe (*Etudy*, ed. Jan Ekier and Paweł Kamiński (Warsaw, 2000), pp. 9-10), which offers a somewhat different interpretation of the sources from the one advanced here.

36 Note the radical cuts and resultant simplification in the copy used by Chopin's pupil Jane Stirling, who clearly found the middle section too difficult. See Jean-Jacques Eigeldinger and Jean-Michel Nectoux, *Frédéric Chopin : Œuvres pour piano. Fac-similé de l'exemplaire de Jane W. Stirling avec annotations et corrections de l'auteur* (Paris : Bibliothèque nationale, 1982), pp. 33-36.



Example 11 : Chopin, Etude op. 10 n° 3, bars 30–31 and 34–35 : variant readings
 11a) intended *Stichvorlage* (Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warsaw : M/192 ; reproduced with permission)



11b) corrected reprint of French first edition, c. 1833 ? : Maurice Schlesinger, Paris, plate no. M. S. 1399 (10–1a-Sm)
 [<http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/048>]



11c) German first edition, 1833 : Friedrich Kistner, Leipzig, plate no. 1018 (10–1-KI)
 [<http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/047>]



11d) version found in most modern editions

Nor can we attribute to him the innumerable other changes found in later editions. Indeed, the music's content evolved almost beyond recognition in the hands of successive editors – which is not to deny their editorial prerogatives, just their right to say the result is Chopin. That even applies to some Urtext editions, which claim fidelity to the original sources though they inevitably reflect the decisions of their editors. Furthermore, they typically present a version of the music permissively drawn from a range of sources to produce a conflated text that Chopin again might not have authorised. Or, conversely, they may produce a version close to one notionally « best source » while failing to present all of the variant readings emanating from Chopin himself, which may well not fit onto the printed page. The result, once more, is an ossification at odds with the composer's ongoing creativity, and that is one reason why no conventional edition of Chopin could ever be fully adequate³⁷. Another is the impossible dilemma faced by the Chopin editor : whether to impose one's view on often incomprehensible original notation but risk distorting its intended meaning, or alternatively to present the notation precisely as in the original but produce a version pianists cannot understand. Whatever edition is used, the decision-making ultimately lies with the performer on any given occasion – and nowhere is the Chopin work more in flux than in performance.



Example 12 : Chopin, Etude Op. 10 n° 3, bars 1-4. Corrected reprint of French first edition, c. 1833 ? : Maurice Schlesinger, Paris, plate no. M. S. 1399 (10-1a-Sm)
[< <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/048> >]

37 These problems may be mitigated by a research project funded by the Andrew W. Mellon Foundation which will create an Online Chopin Variorum Edition (OCVE) – the first of its kind for any composer. For discussion see John Rink, « The Final Score ? », *BBC Music Magazine* (May 2004), pp. 30-33 ; see also « <http://www.ocve.org.uk> ».

It is to performance issues that I turn in a final discussion of the E major Etude. Note first of all how the opening bars are constructed – with a melody in the top line, a murmuring middle part, a slow foundation outlining the harmony, and another left-hand part which runs virtually throughout the first section, energising the music through syncopation. (See Example 12.) Chopin marks the syncopated notes – in each case a quaver lasting twice as long as the semiquavers on either side – with an accent sign, telling the pianist to favour them slightly. Chopin's accents vary considerably in meaning according to context³⁸, and here he uses the sign to highlight one of the most important elements in the A section: the very syncopations I have referred to. Indeed, I see this third Etude as a study not in *legato* melody (as some have suggested³⁹) but in controlling syncopation from the level of detail to the level of form. What I mean is that the piece as a whole is a massive expansion of the very properties contained within the first three notes of the left-hand part. Not only does each outer section last precisely half as long as the middle one, just as each semiquaver in the first left-hand beat lasts half as long as the accented quaver in the middle (in both cases in a 1 : 2 : 1 ratio), but the eruptive middle section is itself a massive syncopation at the level of form, proportionally corresponding in rhythmic and expressive function to the accented, syncopated quaver in beat 1 of the piece. The same pattern of surge and retraction also operates *within* the constituent sections – A, B and A' – meaning that syncopation shapes several levels all at once: as it were, foreground, middleground and background.

It is my belief that this remarkable parallelism offers the basis of a performance conception in addition to manifesting the inner coherence extolled by Schenker. Grasping the syncopated pattern as a fundamental source of energy at these three levels also allows the pianist to make sense of two potentially problematic features: the climax in the middle and the transition that follows. Though marked *con bravura* (see bar 46 in Example 13), the climax is usually played so virtuosically – which is to say loud and driven – that it practically comes unhinged, losing its *raison d'être* within a musical argument that must somehow reconcile it with the lyrical melody at the opening. By way of comparison, consider how absurd it would sound if a pianist pounded the accented second note in each left-hand group at the beginning, that is, in a manner disproportionate to its contextual function. Now imagine the same degree of excess at the level of form. When the climactic section is as loud and driven

38 See John Rink, « Les Concertos de Chopin et la notation de l'exécution », *Frédéric Chopin, interprétations*, ed. J.-J. Eigeldinger (Geneva: Droz, 2005), pp. 69-88.

39 For example see Samson, *The Music of Chopin*, p. 63.

8..... loco. *ff* *con forza.* 8..... loco. *Ped.*

con fuoco. *f con bravura.*

cres. *stretto.* *ritenuto.* *cres.*

legatissimo. *p* *sempre. p*

1018 V. 8.

Example 13 : Chopin, Etude op. 10 n° 3, bars 41-57. German first edition, 1833 : Friedrich Kistner, Leipzig, plate no. 1018 (10-1-KI)
 [< <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/047> >]

as in many performances, the delicate balance that Chopin creates *or that Chopin allows the pianist to create* is similarly destroyed. And when that happens, the transition that follows is relegated to the status of *mere* transition – a functional device to link two seemingly independent sections, the climax and the recapitulation. If however the climax is kept in proportion, the transition can grow out of it, its own rhythmic play sounding like an extension of what has just been heard and a harbinger of the opening melody's eventual return. In that way the transition is part and parcel of the musical argument – integral, rather than simply integrating.

A further key to coherent performance may lie in understanding what Chopin's *forte* at the start of the climactic passage sounded like on his piano in 1832, and also the temporal implications of the *forte* dynamic. (See again Example 13). My own approach is strictly to observe Chopin's rhythmic notation at the start of the climactic passage, rather than lengthening the first chord in the manner one typically hears. Not only does that create rhythmic problems at the end of the phrase: it tends to drive the descent and, ironically, to *overstabilise* it, particularly if the structural chords are heavily accented. It is better to treat the rhythm of the first chord literally as a semiquaver, and then play the first chord in each pair not as accented « downbeats » but with the stress arising through syncopation, which destabilises at the foreground level but allows for stability, or at least balance, at a further remove. Everything falls into place when one retains the underlying pulse in the back of one's mind, no matter how distant it becomes on the surface, all the while keeping a lid on the energy, particularly in terms of dynamics.

What this interpretation points to, then, is the need for a higher-order logic, a control encompassing small- and large-scale gestures all at once – a « vision of the whole piece » as described by C. P. E. Bach specifically with regard to performance, manifested, perhaps, in the form of a « basic plan » devised over time but realised spontaneously, *uniquely*, in the act of performance, by means of the « improvisatory impulse » acclaimed by Schenker. Such an ideal may seem distant from the real concerns of real performers, yet it is precisely what many performers do aim for: an ideal – not « the » ideal (a notion too wedded to the work concept and all its associated problems), but *an* ideal, however individual performers may successively define it for themselves. That is why this essay is entitled « Chopin in Transition » as opposed, say, to « Chopin in Flux ».

Each and every instantiation of the work in performance has the potential to be the performer's most inspired and fulfilling with regard to the music as he or she understands it at that time. All that one has experienced until that point – the years of practice, of study and con-

templation, of experiment and decision, of development and discovery – lies behind each performance act, culminating in the music's recreation on that one occasion as if everything else has led to it in a state of transition. Of course a definitive ideal will never be reached, in that the next performance might be even better. But that does not stop one from *believing* that a given interpretation might be definitive even if it is bound to be provisional at one and the same time. Aiming at new ideals, whether or not one attains them, is, for the performer and the musicologist alike, a fact of life, a matter of uncompromising conviction – a conviction which guides and enables from moment to moment, from beginning to end.

1. Le Nocturne ou l'ambiguïté d'un genre

Si le nocturne est chez Chopin « une musique de nuit », de quelle nuit s'agit-il ? Nuit remplie du chant du rossignol, nuit qui nous effraie par le grondement d'un hibou ou d'un chatuant ? Nuit d'amour ou nuit vécue dans une solitude douloureuse ? Nuit marquée par une aura de balade, de fable, ou par la vérité de la vie et de l'histoire ?

Il n'est sans doute pas de genre plus romantique par excellence que le nocturne musical ; et celui-ci a charmé depuis son point de perfection chopinien un discours lourdement connoté par la « poésie » que ce genre est censé émettre. Et à dire vrai, depuis les débuts de l'histoire de la réception des nocturnes de Chopin, soit il y a déjà plus de cent cinquante ans, non seulement sommes-nous à leur écoute attentive en tant que purs objets musicaux, mais aussi en tant qu'objets poétiques favorisant d'innombrables tentatives d'interprétation, qui ont essayé de décrypter ce qu'ils ont à nous *dire*, à nous *raconter*, par leurs sons et leurs formes. Comme si l'écoute de chacun de ces nocturnes semblait – inévitablement nous *révéler* quelque chose, bien au-delà des mots, et qui va bien au-delà de leur beauté du son *par* *en*. Certes, un Stravinsky aurait violemment rejeté une idée aussi puérile. Il y a pourtant tout un univers extramusical qui s'est développé dans le sillage de la réception chopinienne, révélateur d'un irrépressible besoin d'aller au-delà de leur simple enveloppe sonore : chose pour le moins paradoxale lorsqu'on tient compte de la personnalité de Chopin et de ses conceptions musicales, mais phénomène historique.

Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin

Pour Chopin – comme pour la plupart des romantiques – la musique est un langage. Par le moyen spécifique de sons organisés entre eux, elle a pour but d'exprimer un monde de pensées, de sentiments, de sensations.

J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*

1. Le Nocturne ou l'ambiguïté d'un genre

Si le nocturne est chez Chopin « une musique de nuit », de quelle nuit s'agit-il ? Nuit remplie du chant du rossignol, nuit qui nous effraye par le grondement d'un hibou ou d'un chat huant ? Nuit d'amour ou nuit vécue dans une solitude douloureuse ? Nuit marquée par une aura de ballade, de fable, ou par la vérité de la vie et de l'histoire ?

Il n'est sans doute pas de genre plus romantique par excellence que le nocturne musical ; et celui-ci a charrié depuis son point de perfection chopénien un discours lourdement connoté par la « poétique » que ce genre est censé charrier. Et à dire vrai, depuis les débuts de l'histoire de la réception des nocturnes de Chopin, soit il y déjà plus de cent cinquante ans, non seulement sommes-nous à leur écoute attentive en tant que purs objets musicaux, mais aussi en tant qu'objets poétiques favorisant d'innombrables tentatives d'interprétation, qui ont essayé de décrypter ce qu'ils ont à nous *dire*, à nous *transmettre*, par leurs sons et leurs formes. Comme si l'écoute de chacun de ces nocturnes semblait inévitablement nous *signifier* quelque chose, bien au-delà des mots, et qui va bien au-delà de leur beauté du son *pour soi*. Certes, un Stravinsky aurait violemment rejeté une idée aussi puérile. Il y a pourtant tout un univers extramusical qui s'est développé dans le sillage de la réception chopénienne, révélateur d'un irrépressible besoin d'aller au-delà de leur simple enveloppe sonore : chose pour le moins paradoxale lorsqu'on tient compte de la personnalité de Chopin et de ses conceptions musicales, mais phénomène historique-

ment inévitable, et qui aujourd'hui régit beaucoup de nos opinions et idées (plus ou moins reçues) sur ces « musiques de nuit ».

Bien que publiés à des moments les plus divers de sa carrière, sous forme isolée ou en recueil, les dix-huit nocturnes publiés du vivant de Chopin restent malgré tout d'une cohérence exceptionnelle, ne serait-ce que par le fait que ce corpus est l'expression d'un genre que Chopin n'a certes pas inventé, mais pour le moins magnifié de telle manière qu'il en est devenu une sorte de mètre-étalon du piano romantique. Certes, le corpus des dix-huit nocturnes comporte encore des ramifications moins évidentes, mais indéniables : ainsi des nocturnes qui ne portent pas le nom de nocturne, comme les deux *romances* des Concertos, quelques Préludes de l'op. 28 (n° 15 et n° 17), et même le Prélude en ut dièse mineur op. 45. C'est d'ailleurs dans ce sens que va le magnifique commentaire de Jean-Jacques Eigeldinger dans son essai sur « la note bleue »¹. Il en ressort que l'univers chopénien du nocturne est extrêmement diversifié, tant sur le plan de l'écriture, de la forme et du caractère des éléments musicaux particuliers, que pour ce qui est des *genres* qu'il sollicite.

La richesse générique propre aux nocturnes de Chopin a notamment attiré l'attention de Lew Mazel, qui a énuméré les genres « hôtes » de manière détaillée : du récitatif au choral, de la romance à la marche et à la danse². Vladimir Jankélévitch, dans son célèbre essai sur les nocturnes de Chopin et d'autres compositeurs, a vu parmi ceux-ci « les genres interchangeables de la musique du soir »³ : berceuse, barcarolle, marche funèbre et nocturne. Déjà Hugo Leichtentritt, dans l'analyse d'un des nocturnes (op. 48 n° 2 en fa dièse min.) avait aperçu des éléments provenant de la romance, de la ballade et de la rhapsodie⁴. Dans sa recherche sur les aspects de la métrique des nocturnes Yuriy Kholopov n'a pu que conclure à la « grande diversité des plans et des formes »⁵. Cette diversification des formes est bien entendu la caractéristique essentielle des nocturnes de Chopin (et cela même si par exemple la forme ternaire prédomine). En des termes poétiques, Michael Stegemann a décrit cette diversité formelle, comme « la mise côte à côte du plaisir et de la douleur,

1 Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et la note bleue », *L'Univers musical de Chopin* (Paris : Fayard, 2000), pp. 169-188.

2 Lew Mazel, *Studia o Chopinie* [Etudes sur Chopin] (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965), p. 227.

3 Vladimir Jankélévitch, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit. Satie et le matin* (Paris : A. Michel, 1957), p. 36.

4 Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, 2 vols (Berlin : Hesse, 1921-1922), vol. i, pp. 39-42.

5 « Grosse Vielfalt der individuellen Vorhaben und Formen » : Yuriy Kholopov, « Aufzeichnungen über Chopins Metrik », *Chopin Studies*, 5 (1995), pp. 245-261 ; p. 258.

de l'amour et de la mort, de la plus haute extase et du doute le plus profond, du rêve et du cauchemar »⁶. Avec son langage fleuri, Georges Mathias avait déjà exprimé une pensée similaire dans la Préface des *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin* de I. Philipp :

Accents d'infinie douleur ; quelques mesures qui nous découvrent des abîmes, qui nous plongent dans l'immensité ; puissance de sentiment à faire éclater la fibre humaine ; désespoir affreux, terrible accablement voisin de la mort ; extases entrecoupées de sanglots, caresses délicieuses ; et que c'est sincère : comme on sent que c'est un cœur qui saigne, que c'est une âme inondée de tendresse !⁷

2. Une rêverie polonaise : *dumanie*

Dans son essai déjà mentionné sur le Prélude en ut dièse mineur op. 45 et son apparentement au genre du nocturne, Jean-Jacques Eigeldinger a rappelé ces quelques phrases de Chopin au sujet de l'*adagio* du Concerto en mi mineur : « c'est plutôt une *romance calme et mélancolique*. [...] C'est comme une *rêverie* par un beau temps printanier, mais *au clair de lune* »⁸. Chopin a utilisé ici deux mots fort significatifs : « romance » et « rêverie ». Au sujet de cette dernière, il est nécessaire de rappeler la signification polonaise originale de ce mot, à savoir « dumanie » : quelque chose signifiant la méditation, la songerie, l'abandon à la rêverie. Ce mot s'apparente à « duma », un genre de chanson élégiaque polonaise et slave (avant tout ukrainienne)⁹, populaire à l'époque de Chopin. Selon le poète, historien et théoricien des temps de Chopin, Kazimierz Brodziński (dont Chopin fréquentait les cours en 1826), « duma » était l'équivalent polonais de l'élégie antique¹⁰. Selon Brodziński, la « duma » était l'expression « de

6 « Das Nebeneinander von Lust und Schmerz, Liebe und Tod, höchste Ekstase und tiefster Verzweiflung, Traum und Alptraum » : Michael Stegemann, « Die beiden Gesichter der Nacht. Nocturne und Scherzo in der französischen Musik und Literatur von 1830 bis 1850 », *Chopin Studies*, 5 (1995), pp. 158-164 ; p. 162.

7 Isidore Philipp, *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin* (Paris : Hamelle, 1897) ; cité in Michael Stegemann, « Die beiden Gesichter der Nacht ... », p. 161.

8 Lettre de Chopin à Tytus Woyciechowski, Varsovie, 15 mai 1830 ; c'est moi qui souligne ; citée in Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et la note bleue », p. 181.

9 Les chansons élégiaques miniatures, souvent de provenance folklorique, étaient appelées « dumka ».

10 Voir le traité de Kazimierz Brodziński, *O elegii* [De l'élégie] (Varsovie : Towarzystwo Królewskie Warszawskie Przyjaciół Nauk, 1822), ainsi que le texte de Ludwika

sentiments adoucis, d'une gaieté disparue, rendue absente, une tristesse déjà apaisée ». Cette « expression poétique d'une douleur douce » était en règle générale « éveillée par un souvenir ou par la nostalgie »¹¹.

On peut dénombrer trois grandes catégories de chansons élégiaques : l'érotique, l'historique ou patriotique, la philosophique ou tournée vers la contemplation. Du temps de la jeunesse de Chopin, les Polonais chantaient volontiers des chansons élégiaques ou des romances, écrites par Karol Kurpiński et Józef Elsner¹². Mais le recueil le plus populaire était celui des trente – deux *Śpiewy historyczne* [Chants historiques] (1816), chansons élégiaques patriotiques composées par treize compositeurs sur des paroles de Julian Ursyn Niemcewicz – et mentionnons au passage que Chopin avait improvisé au sujet de ces *Śpiewy historyczne* à Varsovie, ainsi qu'à Paris, et ce en présence du poète Niemcewicz¹³.

D'autres chansons élégiaques polonaise [*dumy*] avaient été écrites dans leur jeunesse par les poètes polonais Stefan Witwicki et Bohdan Zaleski (de l'école dite « ukrainienne »), eux-mêmes proches amis de Chopin dans ses années parisiennes¹⁴. Un des poèmes de Zaleski, intitulé *Nie ma czego trzeba* [Il nous manque ce dont on a besoin] a inspiré Chopin pour deux chants : une chansonnette élégiaque (1849, *Dumka*, WN58a), et un chant représentant le genre de la *duma*, de la chanson élégiaque lyrique de réflexion (1845, *Mélancolie*, WN58b).

Le genre lyrique appelé *romance* découle quant à lui d'une tradition différente. En Pologne, il a pris racine au XVIII^e siècle sous l'influence de la culture française, laquelle trouva en Pologne un terrain particulièrement favorable avec la vogue du rococo au temps du roi Stanislas Auguste puis avec le sentimentalisme pré-romantique. Du temps de sa jeunesse, Chopin avait pu connaître deux types de romances : la romance de style élevé, composée sur des paroles françaises par des compositeurs cultivés (comme par exemple Michał Kleofas Ogiński et Maria Szyma-

Szczerbicka-Ślęk, *Duma staropolska* [Chanson élégiaque dans l'ancienne Pologne] (Wrocław : Ossolineum, 1964).

11 Kazimierz Brodziński, « O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej », *Pamiętnik Warszawski*, vol. x, 1818, p. 356-381.

12 Voir par exemple chez Karol Kurpiński, *Elfyda*, *Czarna*, *Dumka* (« Gdy słowik zanuci » [Quand le rossignol chantera]), et Józef Elsner, *Duma jednej Litewki*, *Duma Luidgardy* [Chanson élégiaque d'une Lithuanienne, Chanson élégiaque de Luidgarda].

13 Voir à ce sujet Mieczysław Tomaszewski, « Chopin < engagiert >. Romantische Generation und < Nationalgesänge > », *Chopin Studies*, 4 (1994), pp. 132-138.

14 Czesław Zgorzelski, *Duma – poprzedniczka ballady* [La chanson élégiaque, un prédécesseur de la ballade] (Toruń : Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1949).

nowska)¹⁵, et qui était destinée à des personnes « bien nées » et appartenant aux hautes sphères sociales. L'autre type était celui de la romance populaire, le plus souvent anonyme, composée sur des textes en polonais, et qui faisaient partie du répertoire des manoirs et autres gentilhommières, en ville ou à la campagne. C'est d'ailleurs ce second type de romance que Chopin a essentiellement connu dès son enfance : rappelons notamment la valeur hautement symbolique de la romance sur les deux amoureux Laura et Filon que lui chantait sa mère¹⁶. Et l'on peut bien considérer la tardive Berceuse op. 57 comme un écho nostalgique de cette romance.

La tradition de la romance vocale de provenance française a introduit dans le style des compositeurs du premier romantisme un ton sentimental. C'est d'ailleurs avec peine que les artistes allaient se libérer de ce ton parfois franchement mièvre. Pour faire écho à la proposition d'Anton Ehrenzweig, le sentimentalisme de la romance peut être défini comme une œuvre née de ce qu'il a défini comme un « esprit superficiel »¹⁷. Une telle conception permet d'opposer à la création de cet « esprit superficiel » celle de « l'esprit profond » qui correspond au caractère émotionnel de la chanson élégiaque. Cette dernière a pour marque expressive la songerie, c'est-à-dire, selon Brodziński, la « méditation/rêverie liée à l'attendrissement »¹⁸.

C'est entre ces deux traditions différentes qu'a grandi le jeune Chopin. Et bien que différentes, leur influences réciproques, leurs développements parallèles ont certainement constitué une des fondations pour le nouveau genre du « nocturne » qu'allait développer Chopin. Genre « inventé » par John Field, le nocturne pianistique se fondait sur la tradition de la romance vocale. En suivant le développement de ce genre, David Rowland a démontré clairement à quel point ces deux genres, soit le nocturne instrumental et la romance instrumentale, allaient se développer parallèlement, comme en témoigne d'ailleurs l'interchangeabilité de leurs noms¹⁹.

15 Janina Cybulska, *Romans wokalny w Polsce w latach 1800-1830* [La romance vocale en Pologne dans les années 1800-1830], *Z dziejów polskiej pieśni solowej* [De l'histoire du chant solo polonais] (Varsovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960), pp. 253-383.

16 Mieczysław Tomaszewski, « Chopin's Inspiration from Polish « Common Song » », *Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, éd. A. Szklener (Varsovie : Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2002), pp. 43-54, p. 46.

17 Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination* (Londres : Weidenfeld, 1993) ; pp. 25-28, 95 sq.

18 Kazimierz Brodziński, *O elegii ...* ; voir également Mieczysław Tomaszewski, BRODZIŃSKI, *Encyklopedia Muzyczna PWM*, 5 vols parus, éd. E. Dziębowska (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979), vol. i, p. 425.

19 David Rowland, « The nocturne : development of a new style », *The Cambridge Companion to Chopin*, éd. J. Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), pp. 32-49 ;

3. Les types fondamentaux des Nocturnes de Chopin

En prenant en considération la double provenance du genre, une écoute attentive du corpus des nocturnes de Chopin permet de distinguer différents types, que nous pouvons appeler *types* particuliers d'un genre. Dans chacun d'eux entre en jeu un autre type d'idiome, dominé par une catégorie expressive spécifique.

Parmi les cinq types de nocturnes que je souhaite évoquer, deux en particulier possèdent un caractère des plus marqués : le nocturne *onirique* qui découle de la romance, et le nocturne *élégiaque* prenant racine dans la chanson élégiaque [*duma*]. Il est un type intermédiaire, que je désignerai ici comme type *contemplatif*, qui permet d'unir dans un ensemble homogène les caractères hérités tant de la chanson élégiaque et de la romance. On pourrait encore parler de deux autres types se situant à la limite du genre, avec le nocturne *idyllique* ancré dans la pastorale, et le nocturne *pathétique*, au travers duquel transparaît le genre de la marche funèbre.

Dans chaque type de nocturne, on retrouve deux autres pôles de différenciation : un pôle féminin et un pôle masculin. Le premier correspond plus précisément au caractère de la romance, le second à l'élément héroïque. A cela s'ajoute encore des différenciations de type structurel : tonalité, rythme et mètre, forme. Dans certains nocturnes la mélodie évolue librement comme une cantilène ; dans d'autres, elle s'apparente plus à une marche progressive.

L'événement principal peut parfois prendre place au centre même du nocturne, parfois au contraire le déroulement narratif trouve son point culminant dans la partie finale. Aussi il est difficile et même impossible d'inscrire le type du nocturne chopinien au sein d'un système qui en fixerait les normes *in abstracto* : chaque nocturne ne ressemble qu'à lui-même, et il est pourtant bien un « nocturne ». En effet les similitudes et affinités que dictent leur identité générique commune restent bien visibles, et il serait difficile de ne pas les prendre en considération.

(1.) Le nocturne de type *onirique*, provenant de la romance sentimentale, apparaît pour la première fois dans la production chopinienne avec le Nocturne en mi bémol majeur op. 9 n° 2 : nocturne dont les contempo-

voir également Barbara Chmara, *Do genezy nokturnu instrumentalnego przed Chopinem* [La genèse du nocturne instrumental avant Chopin], éd. Z. Lissa (Varsovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1960), pp. 211-235.

rains appréciaient tout particulièrement « le charme et la douceur »²⁰. Le renouement avec le modèle de Field est évident, même si sur le plan de l'invention mélodique et de l'harmonie, l'œuvre se distancie déjà de son modèle. L'apogée du nocturne onirique n'est cependant présente que dans le Nocturne en ré bémol majeur op. 27 n° 2, lequel constitue l'objet d'une admiration constante des commentateurs²¹. Quant à Robert Schumann, il y voyait l'« idéal du genre »²². Plus récemment Jim Samson a considéré ce Nocturne comme le modèle général du nouveau genre tel que formé par Chopin à partir du modèle de Field. Samson définit la transformation par Chopin de l'ancien modèle en tant que passage de la virtuosité à un « lyrisme expressif et réflexif »²³. J.-J. Eigeldinger parle quant à lui de « la plénitude lyrique » de ce Nocturne²⁴.

La nouvelle forme de la variante onirique a été introduite par le Nocturne en sol majeur op. 37 n° 2, lequel constitue tout autant que le précédent un objet perpétuel de louanges²⁵. Déjà Leichtentritt en 1921 classe le Nocturne en sol majeur dans le même groupe que celui des nocturnes en mi bémol majeur op. 9 n° 2 et en ré bémol majeur op. 27 n° 2. On trouve ces mêmes critères d'appartenance à ce groupe dans le tardif Nocturne en mi bémol majeur opus 55 n° 2 (et l'on pourrait également considérer comme appartenant à cette catégorie du nocturne onirique le premier Nocturne publié de Chopin, l'op. 9 n° 1). Par ailleurs il faut observer que tous les nocturnes oniriques utilisent la mesure 6/8 (parfois 12/8), fortement liée au genre de la romance vocale d'une part, et d'autre part aux genres de la berceuse et de la barcarolle. De là le fait que ces deux

20 Zdzisław Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości* [Chopin. Esquisse d'une vie et d'une œuvre] (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957), p. 170.

21 Leichtentritt a décrit la « beauté touchante » de sa cantilène (« berückende Schönheit »). Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, vol. i, p. 23 ; Raoul Koczalski évoque quant à lui une « mélodie d'un charme ineffable ». Raoul Koczalski, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation*. Introduction par J.-J. Eigeldinger (Paris : Buchet-Chastel, 1998), p. 99.

22 « Ideale Gattung », qu'il voyait dans le Nocturne en ut dièse mineur op. 27 n° 1 de Chopin et les nocturnes de Field. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, 2 vols (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1971), vol. i, p. 187.

23 Jim Samson, *The music of Chopin* (Londres : Routledge & Kegan Paul, 1985), pp. 86-87.

24 Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et la note bleue », p. 184.

25 Ainsi de Ferdynand Hoesick qui évoque sa « beauté et son charme inégalable et inexprimable ». Ferdynand Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość* [Chopin. La vie et l'œuvre], 4 vols (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968), vol. iv, p. 184. M. Karasowski a considéré sa cantilène comme étant « la plus belle mélodie sans doute jamais écrite par Chopin ». Maurycy Karasowski, *F. Chopin. Życie, listy, dzieła* [F. Chopin. La vie, la correspondance, l'œuvre], 2 vols (Varsovie : Gebethner & Wolff, 1882), vol. ii, p. 257.

dernières œuvres sont souvent rattachées au groupe de nocturnes. Ainsi Arthur Hedley a appelé la *Barcarolle* « le plus beau de tous les nocturnes »²⁶. Leichtentritt retrouve le « type de barcarolle » dans les Nocturnes op. 9 n° 2, op. 27 n° 2, op. 37 n° 2 et op. 55 n° 2. Wojciech Nowik regroupe quant à lui dans la catégorie commune de ces « musiques de nuit » les Nocturnes op. 9 n° 2 et op. 27 n° 2 ainsi que la *Berceuse*²⁷. Cette catégorie commune concerne également le mode tonal, puisque toutes ces œuvres sont en majeur. Par ailleurs, et c'est sans doute le point le plus important, toutes ces compositions font appel au traitement mélodique du *bel canto*. Enfin, la réception de ces œuvres montre à quel point leur contenu expressif est lié à l'élément érotique, traduit à la manière d'un état de rêverie. Chopin crée le caractère onirique par divers éléments musicaux, mais en particulier par le biais d'une écriture pianistique de l'accompagnement qui littéralement « tient compagnie » à une mélodie ornementée, laquelle s'écoule dans un *rubato* à la fois écrit et non écrit. Il y a là comme une sorte de pulvérisation sonore répandue dans un vaste espace et qui retombe de manière uniforme avec l'*ostinato* joué à la main gauche.

La sphère des renvois sémantiques et de leur connotation expressive pour les nocturnes est essentiellement située dans l'univers des sentiments amoureux et d'une polarisation entre éléments féminin et masculin. Dans « The Harmony of the Tea Table », Jeffrey Kallberg a traité des implications sociales et psychologiques que colporte le genre chopinien du nocturne, tentant de montrer comment le nocturne pouvait être perçu comme « le miroir de l'âme féminine »²⁸.

Selon Antal Molnár, « l'érotique est le point de passage central [de Chopin] [...] Sa vie amoureuse et ses aspirations, telles qu'exprimées en formes autonomes, sont les nocturnes »²⁹. Sur le Nocturne op. 27 n° 2, T. A. Zieliński en a conclu qu'il ne s'agissait pas « ici de drame – plutôt

26 *Chopin* (Łódź : S. Jamiołkowski & T.J. Evert, 1949), p. 190.

27 Wojciech Nowik, « F. Chopin's Op. 57. From « Variantes » to « Berceuse » », *Chopin Studies*, éd. J. Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 1988), p. 40.

28 « But if a nocturne in one sense represented to nineteenth-century minds a kind of love poem sung by a man to a woman, how could it also be perceived [...] as a mirror of the feminine spirit ? » Jeffrey Kallberg, « The Harmony of the Tea Table : Gender and Ideology in the Nocturne », *Chopin at the Boundaries. Sex, History and Musical Genre* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1996), p. 47.

29 « Erotik ist sein zentrales Fahrwasser. [...] Sein Liebesleben und Sehnen in selbstständig tönende Formen aufgelöst – heißen Nocturnes ». Antal Molnár, « Die Persönlichkeit Chopins », *The Book of the First International Musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin* éd. Z. Lissa (Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963), p. 703.

une rêverie amoureuse, mais non pas simple, naïve et spontanée comme le serait une amourette de jeunesse, mais empreinte d'une méditation philosophique et d'une fantaisie subjective, une songerie profonde voisine d'un rêve »³⁰. Aussi différenciés soient-ils, ces trois propos montrent que l'onirique est bien la caractéristique principale de ces nocturnes de Chopin.

(2.) Le nocturne de type *élégiaque* est celui qui dérive du chant élégiaque polonais, appelé chanson élégiaque [*duma*]. Ce type a trouvé son expression dans le Nocturne en sol mineur op. 37 n° 1 et celui en fa mineur op. 55 n° 1. Il ne s'agit plus ici d'une « rêverie amoureuse » mais d'une méditation sur soi-même et sur le monde, sur le caractère éphémère du temps et des événements, nourri de souvenirs ressurgis de la mémoire. Il y a une tendance à montrer dans les parties centrales de ces nocturnes (de forme ternaire) ces événements comme à travers un brouillard, ou comme s'ils étaient vus de loin. Les dernières mesures nous ramènent à cet état de songerie, comme un au-delà du souvenir.

Il y a quelques points communs dans ces deux nocturnes : leur appartenance au mode mineur, une conception mélodique comme détournée du style belcantiste des nocturnes oniriques, où la mélodie se développe par paliers jusqu'à atteindre un moment d'extase. Ici au contraire la mélodie procède pas à pas, exactement comme elle le ferait d'ailleurs dans une *duma*. Au même titre que cette dernière, le nocturne de type élégiaque privilégie le mètre binaire. Il est presque toujours « doublé » par un rythme de marche lente en 4/4. Déjà plusieurs commentateurs ont fait le lien avec certains genres lyriques slaves caractérisés par l'intonation d'une songerie élégiaque. Hugo Leichtentritt a entendu dans le Nocturne en sol mineur op. 37 n° 1 une « pièce élégiaque, à la manière des mélancoliques *dumki* russes, presque folklorique »³¹. Et dans le « mélancolique » Nocturne en fa mineur op. 55 n° 1, il y a vu une « proche parenté » avec l'op. 37 n° 1. L'*ostinato* de la basse est ici concentré, au contraire des nocturnes de type onirique ; la mélodie fait des retours constants et obstinés sur une seule et même phrase, ici un motif retombant par intervalles de seconde. J. Kleczyński a appelé le Nocturne en sol mineur op. 37 n° 1 une « élégie mélancolique »³² ; F. Hoesick y a entendu une « ambiance triste et plain-

30 Tadeusz A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza* [Chopin. La vie et la voie créative] (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993), p. 358.

31 « Elegisches Stück nach Art der schwermütigen, kleinrussischen Dumki (!) fast volksliedartig ». Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, vol. i, p. 31.

32 Jan Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina* [De l'interprétation des œuvres de Chopin] (Varsovie : J. Sikorski, 1879), p. 19.

tive »³³. Et Stefania Pawliszyn a retrouvé dans le phrasé mélancoliquement élégiaque de deux nocturnes de nombreuses similitudes avec les intonations des chansons élégiaques folkloriques et des chansonnettes élégiaques ukrainiennes³⁴. Intonations que T. A. Zieliński a rapproché des chants polonais populaires chantés dans les villes et à la campagne³⁵.

Les deux derniers Nocturnes de Chopin, en si majeur op. 62 n° 1 et en mi majeur op. 62 n° 2, constituent une version tardive du genre élégiaque. Leichtentritt y a décelé « une voyante parenté » avec les deux précédents³⁶. En effet, il est possible de retrouver dans les mélodies principales de ces deux nocturnes, comme exprimant l'état d'une « songerie ou rêverie élégiaque », certaines phrases et intonations communes pour tout le groupe ; seuls le mode majeur et l'expression (*sostenuto*) y introduisent une certaine distance hautaine – on a serré la bride à la mélancolie, et l'expression du regret pour ce qui a été est comme empreint d'un élément masculin.

(3.) Parmi les dix-huit nocturnes, certains constituent le fruit de deux traditions : celle qui découle de la *romance* et celle qui découle de la *duma*, ou chanson élégiaque. Or ces deux genres possèdent des mesures bien caractéristiques : 6/8 ou mesures apparentées pour la *romance*, binaire pour la *duma*. Précisément, on trouve dans quelques nocturnes la liaison entre ces deux mesures contraires, où d'une part l'*ostinato* de l'accompagnement se fait en 6/8, et la narration mélodique se déroule en 4/4, avec parfois pour cette dernière des « colorations » d'un rythme de marche. Trois nocturnes fonctionnent sur cette double appartenance générique : l'op. 27 n° 1 en ut dièse mineur, l'op. 32 n° 2 en la bémol majeur et l'op. 48 n° 2 en fa dièse mineur. Tous les trois proposent un même état de concentration, presque de recueillement, fort différent tant de la « rêverie »³⁷ qui caractérise les nocturnes oniriques que de la « songerie » ou encore l'état contemplatif propre aux nocturnes élégiaques. Aussi peut-on désigner cette troisième catégorie comme étant celle du nocturne *contemplatif*. Dans celle-ci, la narration musicale s'ancre au départ dans cet état de recueillement, transcription sonore d'un état comme

33 Ferdynand Hoesick, *Chopin*, vol. iv, p. 182.

34 Stefania Pawliszyn, *Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopin* [Eléments de la mélodie ukrainienne dans l'œuvre de Chopin], *The Book of the First International Musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin*, pp. 358-359.

35 Tadeusz A. Zieliński, *Chopin*, p. 528.

36 Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, vol. i, p. 51.

37 Voir Władysław Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie* [Concentration et rêverie] (Cracovie : M. Kot, 1951).

fermé sur soi-même, puis passe par un état intermédiaire qui fait office d'acte de transgression, pour s'en revenir à l'état du début : le même, sans être tout à fait le même. Pour chacun des trois nocturnes, la transgression centrale revêt des atours différents, même si elle se caractérise dans les trois cas par une *mutatio* expressive, créant un changement radical pour ce qui est du tempo (*più mosso*, *più lento*) et de la mesure (3/4, 12/8). Sont aussi soumis à ce processus de transformation la tonalité, la texture et la dynamique, où tout semble se mettre en place de manière à faire atteindre à l'expression une qualité paroxystique, sans pourtant aller jusqu'au bout. Après cette section centrale, la reprise du début montre des écarts marquants, comme contaminée par l'escalade expressive qui a eu lieu : l'apaisement après la transgression n'apparaît pas tout de suite (comme par exemple dans l'*appassionato* qui commence la reprise du Nocturne op. 32 n° 2) ; il connaît même parfois un soubresaut avant la coda (ainsi de la série de trilles dans le Nocturne op. 48 n° 2). Dans le Nocturne op. 27 n° 1 le retour à l'état contemplatif du début se fait même dans la douleur : *con duolo* (mes. 93).

Ce Nocturne op. 27 n° 1, chef-d'œuvre de la variante contemplative du genre, a fait l'objet d'une admiration constante, et ce depuis Robert Schumann. Entre les moments de contemplation du début et de la fin, un espace de cinquante-cinq mesures nous fait assister à un drame *in nuce*, sans pour autant que la cohérence formelle de l'œuvre ne soit rompue. Bien au contraire : les moments de contemplation extrêmes agissent ici à la manière d'un cadre régulateur.

*

Il serait évidemment fort réducteur que de vouloir tracer ici des frontières marquées entre les différentes catégories de nocturnes. Les qualités principales d'expression propres à chaque catégorie peuvent être retrouvées presque dans chacun des nocturnes, et il arrive même qu'elles coexistent parfaitement. Reste que dans certains de ces nocturnes, l'une de ces qualités devient prédominante. Ainsi on peut encore distinguer deux autres types de nocturnes : idyllique et pathétique, où parfois on retrouve des traits spécifiques propres aux trois premières catégories.

(4.) Le nocturne de la variante *idyllique* remonte à la tradition de la lyrique pastorale. Dans son esquisse de l'histoire du nocturne, David Rowland a documenté la présence parmi les « origines du genre » d'œuvres ayant ce caractère d'idylle, et souvent portant des titres comme *pastorale* (Field), *pastorello* (Couperin), *églogue* (Tomašek), sans compter les très nombreuses

berceuses et autres *siciliennes*³⁸. Il s'agit d'un groupe hétérogène de genres qui s'interpénètrent, ce dont témoigne d'ailleurs le flou terminologique de leurs titres³⁹. Tous, y compris la romance pastorale, ont été formés par la tradition poétique bucolique, qui a connu un regain de popularité avec la vogue du rococo puis du sentimentalisme, pour ce qui est d'exprimer ou de représenter l'état d'une particulière « béatitude » au sein d'un espace arcadien dans lequel la quiétude de la vie se déroule sur un rythme légèrement dansant. Tout au plus une nuit d'été où résonne le chant du rossignol et la sérénité du clair de lune peuvent être interrompus et perturbés un court instant par l'orage, mais encore de tels moments sont-ils tout au plus traités à la manière de *divertissements* surprenants mais toujours dans la norme de l'agréable.

Le Nocturne en si majeur op. 9 n° 3 semble présenter une variante de ce genre idyllique. La narration mélodique s'installe sur un rythme de sicilienne avec son 6/8 caractéristique. Richement ornée, la mélodie glisse *leggerissimo* et *dolcissimo*, avec une grâce rococo. L'atmosphère sereine est soulignée aussi bien par le choix du tempo, *allegretto*, que Chopin n'applique nulle part ailleurs dans les nocturnes, que par le caractère de l'expression (*scherzando*). La section *agitato* (si mineur), qui disparaîtra ensuite dans la partie centrale de l'œuvre, a toutes les caractéristiques de cet « orage » charmant propre à la convention du genre idyllique, traité à la manière d'un *divertissement*, mais rien de plus.

C'est avec cependant un peu moins de conviction que l'on peut désigner comme nocturnes idylliques deux autres pièces de la même période précoce de la création artistique de Chopin : le Nocturne en fa majeur op. 15 n° 1 et celui en fa dièse majeur op. 15 n° 2. Tous deux proposent un cadre (soit leurs parties principales) d'un caractère plutôt serein. Le premier nocturne s'écoule de manière *cantabile*, *semplice e tranquillo*, et dans le ton éminemment pastoral de fa majeur⁴⁰. Dans le second, c'est un climat *leggero* et *dolcissimo* qui prend le dessus, dicté par les fioritures de l'ornementation. Quant aux parties centrales respectives de ces deux nocturnes, elles font apparaître, au même titre que le Nocturne en si majeur op. 9 n° 3, une sorte de *mutatio* conventionnelle permettant de diversifier l'œuvre par le contraste. Là aussi, cette mutation apparaît comme elle disparaît, de manière soudaine et sans rien laisser sur son sillage. C'est d'ailleurs de cette manière que ces deux nocturnes sont le plus souvent

38 David Rowland, « The nocturne ... », pp. 33-34.

39 Rowland parle à cet égard de « flexibility of terminology » ; voir « The nocturne ... », p. 36.

40 Christian Daniel Friedrich Schubart, *Ideen zur einer Ästhetik der Tonkunst* (Vienne, 1806 ; R Ildesheim-Zurich : G. Olms, 1990), p. 284.

joués. Dans le Nocturne en fa dièse majeur, Raoul Koczalski y a entendu « une gracieuse simplicité », et l'a considéré comme une « composition à la douceur infinie d'une enivrante nuit d'été ». Quant à la partie *doppio movimento*, elle est désignée chez lui comme étant un *trio* dans lequel s'expriment des « accents d'une passion [...] qui d'abord se déchaîne puis se tait brusquement »⁴¹.

(5.) On ne saurait guère ramener le dernier groupe de nocturnes à un « dénominateur commun », tant les différences prévalent sur les similitudes. Chacun des trois nocturnes suivants possède une forme et une expression unique : celui en en sol mineur op. 15 n° 3, en si majeur op. 32 n° 1 et en ut mineur op. 48 n° 1. Ce qui les lie, c'est justement ce qui les éloigne du genre du nocturne (et ce de manière différente dans chacun des cas), notamment tel que perçu par Chopin lui-même⁴².

L'une des caractéristiques narratives des nocturnes de Chopin est son aspiration à un *lieto fine*. On observe deux manières de réaliser cette caractéristique. D'une part, comme dans le Nocturne en ré bémol majeur op. 27 n° 2, il peut s'agir d'une gradation ultime atteinte après la culmination finale. La seconde, comme on peut l'observer dans le nocturne en ut dièse mineur op. 27 n° 1, consiste en un retour au point de départ, après un épisode central. Dans les trois nocturnes ici évoqués et qui relèvent de la catégorie du *pathétique*, jamais ne s'observe ce *lieto fine*. Leurs phases terminales n'est pas dans l'apaisement, mais encore dans le pathos, voire le tragique. L'envoi du Nocturne hybride en sol mineur op. 15 n° 3 a été lu par Jeffrey Kallberg comme messianique⁴³. Le chant élégiaque qui s'écoule au rythme d'une lente mazurka, et constamment arrêté dans ses aspirations, fait ensuite place à un choral, dont le caractère a été défini *expressis verbis* par le mot *religioso*. Cependant, ce *religioso* ne nous ramène pas, comme l'on s'y attendrait, vers la conclusion marquée par le retour de la mazurka : celle-ci résonne de manière d'autant plus énigmatique qu'elle ne revient point. Et malgré le sol majeur final, le but n'est pas atteint : avec cette sorte de fin ouverte, ce nocturne reste un sphinx, chargé de plusieurs interprétations comme autant d'exégèses à un « programme ». Et rappelons à ce propos que selon une tradition orale non confirmée et décrite par les premiers commentateurs du

41 Raoul Koczalski, *Frédéric Chopin*, p. 154.

42 « Dumanie ... o księżycu » [Songerie ... sur la lune].

43 Jeffrey Kallberg, « The Rhetoric of Genre : Chopin's Nocturne in G minor », *Chopin at the Boundaries. Sex, History and Musical Genre*, pp. 3-29.

compositeur⁴⁴, ce Nocturne aurait été composé sous l'impulsion d'une représentation de *Hamlet*, et plus particulièrement comme écho musical de la scène au cimetière⁴⁵.

C'est à une « catastrophe » que nous amène la narration du Nocturne en si majeur op. 32 n° 1, pour reprendre l'expression de Paolo Emilio Carapezza⁴⁶ : pas de fin sereine, ni même l'espoir d'une telle fin (comme on peut en trouver dans les nocturnes écrits dans une tonalité mineure et terminés par l'embellie majeure d'une tierce picarde). En cela la lecture de Carapezza s'inscrit dans une tradition bien éprouvée. Déjà M. A. Szulc avait vu dans la partie finale de ce nocturne « une dissonance, un grincement inattendu et funeste qui dévoile un abîme menaçant et une souffrance pénétrante »⁴⁷. Et pour James Hunecker, cette coda « agit comme un coup de tambour dans une tragédie »⁴⁸. Quant à Ferdynand Hoesick, tout dans cette coda « défie les règles »⁴⁹, tandis que Leichtentritt se demande comment une œuvre aussi « romanesque [romanzartiges] et douce » peut se terminer sur un final aussi éprouvant qui entoure de tragique ce poème sonore lyrique⁵⁰. Des remarques similaires essaient les commentaires relatifs au Nocturne en ut mineur, op. 48 n° 1, le troisième dans cette catégorie des nocturnes « pathétiques ». Relevons notamment celui de A. Hedley, qui s'étonne même que Chopin ait pu le considérer comme appartenant au genre du nocturne : « La dignité, le pathos, une droiture noble, dépassent le cadre de la composition du nocturne »⁵¹. On dégage du commentaire de Hedley certains *topoi* au sujet de ce nocturne, et qui se retrouveront régulièrement cités dans des analyses ultérieures : les idées de grandeur, de gravité, le pathos noble et la majesté, le tragique et la sobriété de l'expression (*a priori* deux qualités contradictoires), mais aussi le caractère masculin et donc héroïque. Sans lâcher

44 Marcelli Antoni Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne* [Frédéric Chopin et ses œuvres musicales] (Poznań : J.K. Żupański, 1873 ; R Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966), p. 179.

45 Voir Winfried Kirsch, « Languido, religioso. Zu Chopins Nocturne in g-moll », *Chopin Studies*, 5 (1995), pp. 105-119. Constantin Floros, « Poetisches bei Chopin. Die Nocturne nach Hamlet », *Muzyka w kontekście kultury*, éd. M. Janicka-Słysz, T. Malecka et al. (Cracovie : Akademia Muzyczna, 2001), pp. 45-54.

46 Paolo Emilio Carapezza, « Chopin's Nocturne Opus 32, n° 1 – The Source of Mahler's Sixth Symphony », *Chopin Studies*, 5 (1995), pp. 126-144.

47 Marcelli Antoni Szulc, *Fryderyk Chopin ...*, p. 179.

48 James Hunecker, *Chopin. The man and his music* (New York : Scribner, 1900), trad. pol. *Chopin. Człowiek i artysta* [Chopin. L'homme et l'artiste] (Lwów-Poznań : Wydawnictwo Polskie 1922), p. 204.

49 Ferdynand Hoesick, *Chopin*, vol. iv, p. 182.

50 Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, vol. i, p. 26.

51 Arthur Hedley, *Chopin* (Londres : J. M. Dent, 1947), p. 129.

l'épithète de « beethovénien », Leichtentritt se risque même à appeler ce nocturne « Eroica », tout en le comparant avec les deux Etudes op. 10 n° 12 et op. 25 n° 12 également en ut mineur. Le dense réseau de connotations qu'évoque cette tonalité et le topos de l'héroïque a amené bien des commentateurs à désigner les genres de l'hymne et du choral (ceux-ci particulièrement mis en évidence dans la section centrale du Nocturne, mais aussi dans la polyphonie en trompe-l'œil de l'étude op. 25 n° 12), mais avant tout celui de la marche. Wilhelm von Lenz avait vu dans l'op. 25 n° 12 une « imposante marche triomphale », et Leichtentritt avait souligné l'allure de marche [Marschartigkeit] du début du nocturne. Et de « marche » à « marche funèbre », le pas ne pouvait qu'être aisément franchi : Lew Mazel a dépeint le Nocturne comme une « marche funèbre avec une nuance lyrique », soulignant tout particulièrement le « lien entre la marche funèbre et le choral » comme un geste caractéristique du langage chopinien⁵². Poussant son interprétation à la limite de l'excès, Vladimir Jankélévitch l'a ni plus ni moins baptisé « nocturne de la mort »⁵³, dans la logique de sa conception générale des nocturnes en mineur (ceux que précisément nous situons dans la catégorie de la chanson élégiaque) comme œuvres dominées par la présence de Thanatos :

Toute l'octave de la tristesse est représentée dans les dix-neuf musiques nocturnes de Chopin : d'abord et surtout la majesté funèbre du grandiose treizième Nocturne, drapé en sa longue robe noire et argent d'ut mineur [op. 48 n° 1] ; cette marche pathétique [...] contraste avec la poignante mélancolie du quinzième, qui est bien aussi une marche triste, mais qui est l'angoisse en fa mineur [op. 55 n° 1], moins royale et plus obsédante ; quant au dix-huitième, en mi majeur [op. 62 n° 2], il représente une des formes du « spleen majeur » [...]⁵⁴

Il y a pourtant quelque chose de juste dans l'exégèse outrée de Jankélévitch (par ailleurs bien caractéristique de son style). Le tempo, le rythme et le mètre, la tonalité : tous ces éléments charrient des connotations, des *topoi* bien présents au XVIII^e siècle. Déjà les *Elementi teorico-pratici di musica* (1791-1796) de Francesco Galeazzi expliquent comment la mesure à 6/8 véhicule l'idée d'un caractère « serein, ludique, pastoral, dansant et agréable » ; tandis que la mesure à 4/4 évoque quant à elle « la grandeur,

52 Lew Mazel, *Fantazja f-moll Chopina. Opyt analizy* (Moscou : Muzgig, 1937), *Fantazja f-moll Chopina* [La Fantaisie en fa mineur de Chopin], *Studia Chopinowskie* (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965), pp. 69 et 148.

53 Vladimir Jankélévitch, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit. Satie et le matin*, p. 104.

54 *Ibid.*, pp. 65-66.

la solennité, la majesté »⁵⁵. Et toute la musique du XIX^e siècle résonne encore de ces connotations fermement établies au siècle précédent.

Pour conclure, rappelons l'interprétation déjà commentée de Chopin au sujet de la romance de son Concerto en mi mineur :

L'*adagio* du nouveau Concerto est en mi majeur. Je n'y ai pas recherché la force. C'est plutôt une romance calme et mélancolique. Il doit faire l'impression d'un doux regard tourné vers un lieu évoquant mille charmants souvenirs. C'est comme une rêverie par un beau temps printanier, mais *au clair de lune*⁵⁶.

Cette romance devait non seulement être une belle musique *per se*, mais également cette « dumanie w piękny czas wiosnowy, o księżycu ... », une « rêverie, songerie en cette période belle de printemps, au clair de la lune ... » Et en effet, est-il, comme se l'est demandé Jean-Jacques Eigeldinger, « meilleure définition du genre du Nocturne (encore baptisé Romance dans l'opus 11) que cette paraphrase verbale ? »⁵⁷

Traduit du polonais par Maria Poniatowska-Bylina

55 Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, 2 vols (Rome : 1791-1796), vol. ii, p. 295, cité in Wye J. Allanbrook, « Metric Gesture as a Topic in Le Nozze di Figaro and Don Giovanni », *The Musical Quarterly*, 1 (1981), pp. 94-112.

56 Lettre de Chopin à Tytus Woyciechowski, Varsovie, 15 mai 1830 ; c'est moi qui souligne.

57 Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et la note bleue », p. 181.

Musiques distantes La réception de Chopin par Hugo Wolf

*Um Chopin zu spielen, muss man ein Poet sein, sonst ist
mit der grössten Virtuosität und Kraft nichts erreicht.*

Hugo Wolf¹

Des univers opposés

Les études sur la réception de l'œuvre de Chopin ne manquent pas². Des contemporains du compositeur à l'époque actuelle, partitions et documents ont été minutieusement interrogés sous ce rapport dans un vaste champ géographique. Et l'on constate que l'œuvre de Chopin a compté à un titre ou un autre pour un très grand nombre de compositeurs. Parmi ceux-ci, Hugo Wolf. Sa correspondance, ses critiques de concert, et surtout un certain nombre de ses lieder, témoignent de manière éloquente de son admiration. Et si celle-ci n'a guère été perçue du côté de la littérature chopénienne³, c'est que tout semble séparer Wolf de Chopin.

Du point de vue des genres musicaux, les deux compositeurs entrent dans une relation quasi complémentaire. Alors que Chopin a consacré l'essentiel de son génie au piano, Wolf ne s'y est attardé que le temps de

1 Critique du 21 novembre 1886, in *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*, éd. L. Spitzer, I. Sommer, 2 vols (Vienne : Musikwissenschaftlicher Verlag, 2002), vol. i, p. 167.

2 On en trouvera une liste très détaillée dans la monographie de Mieczysław Tomaszewski, *Chopin und seine Zeit*, trad. du polonais par M. Kosłowska et A. Buchner (Laaber : Laaber-Verlag, 1999), p. 344.

3 En 1960, Maria Ottich consacrait cependant un bref passage de huit lignes à la question dans son étude intitulée « Chopin und die Komponisten der nachfolgenden Generationen », *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, éd. Z. Lissa (Varsovie : PWN, 1960), p. 352. Du côté des études sur Wolf, les allusions à Chopin dans « Mein Liebchen, wir sassen beisammen » (Heine) et dans « Mein Liebster singt » (Heyse) ont en revanche été relevées à plusieurs reprises, sans pour autant faire l'objet d'une interprétation.

quelques essais juvéniles⁴. A l'inverse, le lied qui a occupé ce dernier toute sa vie est demeuré, malgré quelques grandes réussites, un genre périphérique pour le premier. Cette complémentarité se retrouve jusque dans le genre de la musique de chambre, où le piano, omniprésent chez Chopin, est absent chez Wolf, du moins dans ses œuvres achevées⁵. La dissemblance des formations se double d'une différence plus essentielle qui se situe au niveau des conceptions esthétiques, Chopin restant fidèle aux formes de la musique pure – sonate, variation ou danse – tandis que Wolf leur confère une dimension programmatique par l'ajout d'un *motto* ou le choix de titres évocateurs. Avec *Penthesilea* (1883-85), cette prédilection pour la musique à programme prend la forme idéale du poème symphonique, totalement étrangère à l'univers de Chopin. Il en va de même pour les musiques de scène, les chœurs ainsi que l'opéra qui figurent au catalogue de Wolf et que l'on cherchera évidemment en vain dans celui de Chopin.

Cette distance entre le Polonais et l'Autrichien peut en quelque sorte se résumer à une relation diamétralement opposée au verbe. Modèle implicite mais abstrait d'éloquence pour le premier, la poésie dans sa présence réelle est pour le second le ferment indispensable de l'imagination créatrice. Dégager toute la musique latente d'un poème, telle était l'ambition la plus haute de Wolf, alors que le « poète du piano », comme on aimait à qualifier Chopin⁶, était en vérité opposé à tout rapprochement avec le travail des poètes⁷.

Aussi nombreuses et essentielles soient-elles, ces différences n'ont pas empêché Wolf d'aimer Chopin et de le défendre contre l'avis de certains de ses amis wagnériens à Vienne qui le considéraient comme un « Salonmusiker » étranger à la grande tradition germanique⁸, et surtout de lui rendre hommage dans ses propres compositions. Paradoxalement, ce

4 Wolf n'a publié aucune de ces neuf pièces pour piano, composées entre 1875 et 1882. Pour une étude sur leur genèse, voir la préface de Hans Jancik au volume xviii des œuvres complètes éditées par la Internationale Hugo Wolf-Gesellschaft, Vienne : Hugo Wolf, *Sämtliche Werke, Klavierkompositionen*, éd. H. Jancik (Vienne : Musikwissenschaftlicher Verlag, 1974).

5 Les trois partitions achevées – le Quatuor en ré mineur (1878-84), l'*Intermezzo* (1886) et la *Sérénade italienne* (1887) – sont pour quatuor à cordes.

6 Voir à ce propos Jim Samson, « Chopin reception : theory, history, analysis », *Chopin Studies* 2, éd. J. Rink et J. Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), p. 3. Voir aussi la remarque de Wolf citée en exergue de notre texte.

7 Jean-Jacques Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin* (Paris : Fayard, 2000), p. 148 et p. 317, note 35.

8 Frank Walker, *Hugo Wolf. A Biography* (Londres : J. M. Dent, 1968 [1951]), p. 151. Sur la réception de Chopin en tant que « membre honoraire de la tradition germanique », voir J. Samson, « Chopin reception : theory, history, analysis », p. 6.

n'est pas dans ses pages pour piano⁹, pourtant composées à un âge où les modèles sont influents, que Wolf s'est souvenu de Chopin, mais bien dans ses œuvres vocales. Il me semble en percevoir des échos distincts dans les trois lieder suivants :

- 1878 (juin) : « Mein Liebchen wir sassen beisammen » (*Liederstrauss*, n° 6, Heine) ;
- 1888 (28 septembre) : « Das Ständchen » (Eichendorff, n° 4) ;
- 1891 (12 décembre) : « Mein Liebster singt » (*Italienisches Liederbuch*, n° 20).

De plus, le souvenir si ce n'est de Chopin, du moins du piano romantique, se perçoit dans « Rückkehr », composé le 12 janvier 1883 sur un poème d'Eichendorff. Avant de considérer de plus près en quoi elle consiste musicalement, on peut se demander si la référence à Chopin dans des œuvres aussi disparates a été motivée par des considérations poétiques. Une lecture consécutive des poèmes donnés en annexe fait en effet apparaître un thème commun : l'évocation d'une musique nocturne et distante. Si les « aimables sons » qui s'échappent de « l'île des esprits » imaginée par Heine peuvent à la rigueur apparaître comme une harmonie originelle de la nature, il s'agit dans les autres poèmes d'une véritable *Kunstmusik*. Wolf a manifestement été séduit par cette thématique. Non pas pour le simple plaisir de chanter les pouvoirs de son art à la manière du Schubert de *An die Musik*, ou pour les mettre en scène dans la tradition des sérénades, berceuses ou chants à la harpe – certes très présente dans son œuvre¹⁰. Ce qui en l'occurrence fascinait Wolf était la possibilité de dissocier le discours musical en deux niveaux autonomes. Selon cette « dramaturgie », la voix du chanteur n'est plus accompagnée par la partie de piano, elle en est le témoin.

Wolf n'était assurément pas le premier à exploiter pareille polyphonie. Schubert dans son « Leiermann » (*Winterreise*) ou encore Schumann dans « Es ist ein Geigen und Flöten » (*Dichterliebe*) font figure d'illustres antécédents, pour ne mentionner que deux exemples que Wolf connais-

9 L'*Humoreske* pour piano de septembre 1877 présente un enchaînement harmonique (mes. 5-6) fréquent chez Chopin, mais qui n'est pas suffisamment spécifique pour permettre un rapprochement. Le jeune Wolf jouait cependant les œuvres de Chopin. Le 22 août de la même année 1877, il interprétait dans un concert privé à Windischgraz le Prélude en ré bémol dans un programme comprenant des sonates et pièces pour piano de Mozart, Beethoven et Schumann, des lieder de Schubert et Schumann ainsi que des extraits de Wagner en transcription. Voir Frank Walker, *Hugo Wolf*, p. 50.

10 Pensons aux chants tirés du *Wilhelm Meister* de Goethe, au « Rattenfänger », aux divers *Wiegenlieder* etc.

sait bien. Mais sans doute a-t-il poussé plus loin que d'autres avant lui la dissociation entre les données sonores du réel et leur réfraction psychologique dans l'esprit du sujet lyrique. Et c'est, me semble-t-il, pour réaliser cette idée si riche d'avenir consistant à « représenter, dans la voix et l'accompagnement, deux émotions conflictuelles »¹¹ qu'il a, à certaines occasions, convoqué le souvenir de Chopin. Cela apparaît de manière paradigmatique dans le *Italienisches Liederbuch*. Aussi, plutôt que de suivre la chronologie des compositions, commencerons-nous par la fin.

Pastiche : une mazurka sous le ciel toscan

Le poème de Paul Heyse met en scène une jeune femme en pleurs qui, de sa chambre où elle semble retenue par sa mère, entend la sérénade de son amant sous ses fenêtres¹². Et nous l'entendons nous-mêmes distinctement dans la partie de piano. Mais contre toute attente, cette sérénade italienne emprunte la forme très polonaise d'une mazurka. Seuls quelques accords arpégés esquissent les gestes de la guitare. Pour le reste, bien des traits stylistiques renvoient aux pages pianistiques de Chopin. Les tournures chromatiques, le ductus rythmique et l'ornementation semblent établir une forme de synthèse entre les 3^e et 4^e Mazurkas de l'op. 67 (exemple 1), tandis que la tonalité de sol mineur renvoie à la seconde Mazurka du même recueil, qui porte l'indication *cantabile*.



Exemple 1 :

1a) Hugo Wolf, « Mein Liebster singt », *Italienisches Liederbuch*, n° 20, mes. 1-2 (partie de piano, m.d.)

11 « The depiction, in voice and accompaniment, of two conflicting emotions » : Frank Walker, *Hugo Wolf*, p. 138.

12 Le sens du *rispetto* toscan que Paul Heyse a traduit est différent dans la mesure où le chant de l'amant n'est pas explicitement destiné à la femme. Celle-ci pourrait bien se lamenter sur son infidélité. En voici les deux premiers vers : « Amor, che passi la notte cantando / Ed io meschina son nel letto e sento ! »

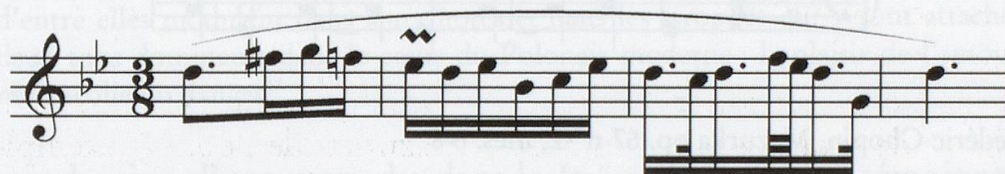


1b) Frédéric Chopin, Mazurka op. 67 n° 3, mes. 1-2



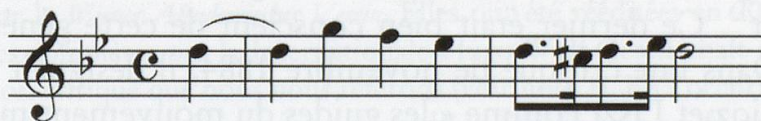
1c) Frédéric Chopin, Mazurka op. 67 n° 4, mes. 1-2

Si l'allure générale de la sérénade est clairement celle d'une mazurka, son contour mélodique paraît calqué sur celui du Nocturne op. 55 n° 1 en fa mineur, peut-être par association (plus ou moins consciente) avec le clair de lune (« im Mondenscheine ») évoqué dans le poème d'Eichendorff (exemple 2, où le thème de Chopin est transposé).



Exemple 2 :

2a) Hugo Wolf, « Mein Liebster singt », *Italienisches Liederbuch*, n° 20, mes. 1-4 (partie de piano, m.d.)



2b) Frédéric Chopin, Nocturne op. 55 n° 1, mes. 1-2

Par ailleurs, Wolf a pris soin d'introduire dans son pastiche quelques éléments caractéristiques des Mazurkas de Chopin – altération lydienne du 4^e degré (mes. 35), triolets (déplacés du premier au second temps), ou encore quintes à vide répétées qui évoquent le bourdon folklorique. Ce dernier aspect invite à nouveau à un rapprochement avec la Mazurka op. 67 n° 2 qui présente une parenté diastématique (exemple 3).



Exemple 3 :

3a) Hugo Wolf, « Mein Liebster singt », *Italienisches Liederbuch*, n° 20, mes. 7-9



3b) Frédéric Chopin, Mazurka op. 67 n° 2, mes. 6-8

Le lied est si convaincant que l'on ne s'étonne même pas de l'incongruité de cette mazurka sous le ciel toscan. Nous pouvons y voir plusieurs raisons. Cela tient pour une part à l'affinité entre le langage harmonique de Chopin et celui de Wolf. La filiation était sans doute indirecte : Chopin fait figure de précurseur du chromatisme wagnérien dont Wolf fut à son tour l'héritier¹³. Ce dernier était bien conscient de cette généalogie de la modernité. Dans une critique de novembre 1884, il désignait Schumann, Chopin, Berlioz et Liszt comme « les guides du mouvement musical révolutionnaire » et Wagner comme « l'égal de Napoléon » qui, « porté sur les vagues de la Révolution, mena celle-ci vers de nouveaux chemins »¹⁴.

13 Ernst Decsey, premier biographe de Wolf en 1903-1906, relevait cette filiation dans son second livre : « Aber Wolf setzt Wagner nur voraus, wie dieser im Orchester Berlioz, im Halbton Chopin, und entwickelt das Übernommene ins Eigenartige weiter ». Voir Ernst Decsey, *Hugo Wolf, Das Leben und das Lied* (Berlin : Schuster & Loeffler, 1921), p. 134.

14 Rappelons que Wolf a été critique au *Wiener Salonblatt* entre janvier 1884 et avril 1887. Ses critiques ont été réunies en un volume édité en 1911 chez Breitkopf & Härtel à

Wolf apparaît ainsi comme le descendant indirect des hardiesses harmoniques de Chopin dont les exemples les plus admirables se trouvent précisément dans les Mazurkas¹⁵.

On relèvera d'autre part la parfaite adéquation du *cantabile* chopinien à la fonction qu'il remplit dans le lied – donner l'illusion que s'élève une voix humaine dans la partie instrumentale. C'était en quelque sorte déjà le propos de Chopin qui, tout en se souvenant des origines nationales de la mazurka, en faisait des « *Lieder* de Heinrich Heine au piano », selon une expression de Wilhelm von Lenz que le compositeur avait approuvée¹⁶. Si rien n'indique que Wolf avait connaissance du texte de Lenz, on sait en revanche qu'il avait lu attentivement la monographie de Liszt sur Chopin (nous le verrons, il en avait recopié de larges extraits dans l'une de ses critiques de concert). Et dans le chapitre consacré aux « mazoures », où il est certes davantage question de la femme polonaise que de musique, Wolf aura pu lire ces considérations qui ne sont pas sans rapport avec le *rispetto* toscan traduit par Heyse :

En Pologne, la mazouze devient souvent le lieu où le sort de toute une vie se décide, où les cœurs se pèsent, où les éternels dévouements se promettent, où la patrie recrute ses martyrs et ses héroïnes. [...] Aussi, n'y a-t-il rien de surprenant à ce que la plupart d'entre elles modulent dans leurs notes et dans les strophes qui y sont attachées, les deux tons dominants dans le cœur du Polonais moderne : le plaisir de l'amour et la mélancolie du danger¹⁷.

L'introduction d'une mazurka dans le *Italienisches Liederbuch* témoigne ainsi d'une certaine justesse psychologique. Et dans la mesure où le *cantabile* de Chopin s'orientait, même dans certaines pièces d'inspiration folklorique, sur le modèle du *bel canto* bellinien¹⁸, le choix de Wolf est moins contraire

Leipzig par le *Wiener Akademischer Verein*. Elles ont été rééditées en 2002 dans le cadre des œuvres complètes par la Internationale Hugo Wolf-Gesellschaft in Wien. C'est à cette édition critique que nous nous référons (voir note 1). En l'occurrence, notre citation est tirée d'une critique dévastatrice de la Symphonie en fa majeur op. 90 de Brahms, datée du 30 novembre 1884 (vol. i, p. 66).

15 De manière significative, c'est par des exemples tirés de la dernière Mazurka (op. 68 n° 4) que Paul Badura-Skoda montrait que « the whole *Tristan* harmony [...] is already to be found in Chopin ». Voir Paul Badura-Skoda, « Chopin's Influence » *Frédéric Chopin. Profiles of the Man and the Musician*, éd. A. Walker (Londres : Barrie and Rockliff, 1966), p. 273.

16 Wilhelm von Lenz, *Les grands virtuoses du piano*. Traduit et présenté par J.-J. Eigeldinger (Paris : Flammarion, 1995), p. 74. C'est en se fondant sur ce caractère lyrique que Pauline Viardot-Garcia avait transcrit certaines de ces Mazurkas pour voix et piano.

17 Franz Liszt, *F. Chopin* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1923 [Paris, 1852]), pp. 58-59.

18 Jean-Jacques Eigeldinger, *L'Univers musical de Chopin*, pp. 104-105.

aux exigences géographiques de la couleur locale qu'il n'y paraît au premier abord. Il est à cet égard frappant de constater que la couleur locale que Wolf avait encore introduite par petites touches caractéristiques dans le *Spanisches Liederbuch* est singulièrement absente du *Italienisches Liederbuch*. Contrairement à Brahms, Wolf n'était guère sensible aux charmes du *Volkslied*. En l'occurrence, les tournures modales et archaïques de la Mazurka suffisent à introduire l'illusion d'un ton populaire dont la fonction première est moins de planter un décor authentique que de créer une distance stylistique¹⁹.

C'est bien là, me semble-t-il, la justification première de ce pastiche chopénien : établir une claire distinction entre le style du *cantabile* instrumental et celui du poème chanté. Parler de « pastiche » semble ici parfaitement indiqué dans la mesure où Wolf établit une synthèse entre certains des éléments stylistiques de Chopin qui ont fait le plus souvent l'objet d'imitations – rythme de mazurka et allure populaire, caractère lyrique de nocturne et ton nostalgique – sans chercher à faire oublier la distance au modèle²⁰. Une médiation s'établit cependant au travers du caractère déclamatoire commun au *melos* instrumental et au traitement de la voix : tandis que le piano est éloquent au sens chopénien d'une articulation orientée sur un modèle discursif²¹, la voix épouse fidèlement les inflexions naturelles de la prosodie conformément à l'idéal de Wolf. Le sentiment d'unité tient également au parallélisme des courbes dynamiques, les accents les plus pathétiques de la plainte étant toujours soutenus par une intensification du côté de la sérénade. Comme l'a fait remarquer Susan Youens, « au fur et à mesure que le sujet lyrique réagit à la musique, il se l'approprie, se la fait sienne, au point que les gestes tonals, rythmiques, mélodiques et harmoniques de ce qui avait commencé comme une musique de fond reflètent le monde intérieur du chanteur plus que le contexte extérieur »²².

19 Sur cette question plus générale de l'intégration du ton populaire, voir Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber : Laaber Verlag, ²1989 [1980]), p. 257.

20 Pour une typologie systématique de la « présence de la musique de Chopin dans l'œuvre de ses contemporains et successeurs », voir M. Tomaszewski, *Chopin und seine Zeit*, chapitre vii, p. 258-288.

21 Voir Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel : La Baconnière, ³1988), p. 69-74 (« prosodie et déclamation musicales ; phrasé ; legato et cantabile »).

22 Susan Youens voit le même processus à l'œuvre dans ce lied ainsi que dans « Rückkehr » et « Das Ständchen ». « As the poetic persona reacts to the music, he appropriates it, makes it his own, so that the tonal, rhythmic, melodic and harmonic gestures of what began as background music reflect the singer's inner world more than the outward context » : Susan Youens, *Hugo Wolf. The Vocal Music* (Princeton : Princeton University Press, 1992), p. 30.

Allusions et souvenirs : *Barcarolle* et *cantabile* instrumental

Les choses se passent cependant différemment dans « Das Ständchen », composé trois ans auparavant sur un poème d'Eichendorff. Il s'agit là à nouveau d'une scène à trois, mais où le sujet lyrique n'est ni le donneur de sérénade ni son destinataire, mais un témoin. Lui aussi avait joué pareil rôle au même endroit ; mais entre temps la femme aimée est décédée. Tout l'intérêt du dispositif triangulaire réside ainsi dans le contraste qui s'établit entre la gaieté de la musique nocturne et la nostalgie des souvenirs qu'elle évoque. Après un prélude pianistique qui mime l'accord d'un instrument à cordes – les quintes à vide renvoyant cependant au violon et non à une guitare ou un luth – un motif obstiné résonne à la main gauche tout au long de la sérénade. Celui-ci apparaît comme une version écourtée de la basse initiale de la *Barcarolle* op. 60 de Chopin (exemple 4).



Exemple 4 :

4a) Hugo Wolf, « Das Ständchen », mes. 7-8 (partie de piano, m.g.)



4b) Frédéric Chopin, *Barcarolle* op. 60, mes. 1-2 (m.g.)

Nous n'avons plus ici affaire à un pastiche. La référence à Chopin est assurément trop mince. D'autant plus qu'aucun des éléments typiquement vénitiens qui confèrent à la *Barcarolle* son caractère spécifique – balancement à 6/8 et chaînes de tierces ou de sixtes – n'ont été retenus par Wolf. Seul reste le contour simplifié de la basse *pianissimo*. Ce n'est donc là qu'une allusion, peut-être même involontaire. A la manière d'un signe mnémonique, elle n'en agit pas moins profondément sur notre conscience. Dès le prélude pianistique, un climat nocturne si proche de celui de la *Barcarolle* qu'elle nous prédispose, presque à notre insu, à enten-

dre le *cantabile* de Chopin²³. Et c'est bien du chant pianistique qui se déploie sur cette basse, comme l'indique le signe de *portato* fréquent chez Chopin²⁴. Cependant l'harmonisation et la courbe dynamique renvoient à un autre modèle de *cantabile* instrumental, le *cantando espressivo* (mes. 153 sq.) de la Sonate en si mineur de Liszt (exemple 5). Ainsi se trouvent réunis deux des maîtres du piano romantique (il faudrait y ajouter Schumann) que Wolf admirait tout particulièrement.



Exemple 5 :

5a) Hugo Wolf, « Das Ständchen », mes. 9-13 (piano)



5b) Franz Liszt, Sonate en si mineur, mes. 153-155

L'intérêt du lied, on l'a vu, réside cependant dans la relation au texte. Dans une mise en musique conventionnelle, la quatrième strophe aurait donné lieu à un changement de caractère – modulation, articulation et dynamique, etc. – impliquant également l'accompagnement. Rien de tel chez Wolf qui, dans le contexte d'une forme strophique variée, reprend à ce moment la première partie dans la tonalité originale, après avoir par-

23 L'indication *cantabile* figure à l'entrée de la main droite dans la *Barcarolle* op. 60.

24 Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, p. 77.

couru, selon une logique coloristique qui n'est pas étrangère à Chopin, les tons de la médiate (fa dièse majeur²⁵) et de la submédiate bémolisée (sib majeur). Conformément aux conceptions « réalistes » desquelles Wolf s'est réclamé plus d'une fois, la sérénade amoureuse suit son cours, indifférente au malheur du spectateur²⁶. Elle n'est ainsi pas soumise au processus d'intériorisation que nous avons observé dans « Mein Liebster singt ».

Ce thème de l'indifférence se trouve également au cœur de « Rückkehr ». Eichendorff y expose l'image, si fréquente dans sa poésie, du retour au pays. Le temps a passé et le voyageur, en l'occurrence un musicien ambulant, est devenu un inconnu. Tandis qu'une joyeuse musique de bal résonne, le musicien veut reprendre sa route, mais il tombe inanimé. Le lied commence par un prélude au piano qui en expose le motif principal. C'est l'image même de l'harmonie, d'un instrument « qui a rendu de beaux accents » (« Saitenspiele, das schön geklungen hat »). Cependant, Wolf n'a pas cherché à imiter – comme il l'a par ailleurs si souvent fait – les cordes pincées de la guitare ou les quintes à vide du violon. La texture est pianistique, et elle le reste même lorsqu'il s'agit d'imiter la musique de bal (« geigen, pfeifen »).

Manifestement, Wolf a préféré ici dépasser un réalisme naïf pour atteindre à une forme plus intériorisée de symbolisme. La joie de vivre du vieux musicien rentré au pays doit donc s'exprimer par une cantilène de tierces et sixtes alternées comme en présentent bien des pages de piano romantique. Si l'écriture est trop commune pour que l'on puisse désigner Chopin comme un modèle avéré, on ne peut s'empêcher de penser à la texture de telle Etude (op. 10 n^{os} 3 et 7) ou à la cantilène de tel Concerto (*Larghetto* du Concerto op. 21 mes. 15 sq.) présentant une courbe mélodique et une harmonisation apparentées (exemple 6, où le thème de Chopin, originalement en la bémol majeur, est transposé).

25 Il n'est sans doute pas fortuit que Wolf, très sensible au caractère des tonalités, atteigne celle de la *Barcarolle* de Chopin (fa dièse majeur) dès la seconde strophe où il est question de la permanence des beautés passées (« wie in alter schöner Zeit »).

26 Sur le mode humoristique, on retrouve cette distanciation réaliste dans des lieder du *Italienisches Liederbuch* tels que « Wie lange schon war immer mein Verlangen » (n^o 11) ou « Schweig einmal still » (n^o 43).

Chopin, Concerto op. 21, *Larghetto*

The image shows a musical score comparison. The top staff is Chopin's Concerto op. 21, *Larghetto*, in D major, showing a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is Hugo Wolf's « Rückkehr », also in D major, showing a piano accompaniment with triplets and a melody. Vertical dashed lines connect the notes of the two pieces, highlighting their structural similarities. The piano part in Wolf's piece is marked with a *p* (piano) dynamic.

Exemple 6 : Hugo Wolf, « Rückkehr », mes. 1-2, comparé avec le thème du *Larghetto* du Concerto op. 21 de F. Chopin

Quoi qu'il en soit, on relèvera que le motif initial parcourt tout le lied sauf durant deux mesures : à l'instant où le sujet lyrique est submergé par la souffrance, l'harmonie diatonique cède momentanément la place à des progressions chromatiques très wagnériennes, avant de s'imposer définitivement pour signifier la permanence de la fête. Aussi brève soit-elle, cette rupture place soudain le motif principal dans une nouvelle perspective qui est celle de la distance sentimentale. Selon cette dramaturgie (fondée sur une forme de dualité stylistique héritée de Schubert), l'image du bonheur prend une forme musicale qui semble se souvenir de Chopin. On pourrait croire que la main de Wolf retrouve sur le clavier des gestes appris dans les partitions de Chopin. Cette interprétation semble confirmée par le lied sur un poème de Heine intitulé « Mein Liebchen wir sassen beisammen » (1878). Un couple en barque y découvre, sans pouvoir y accoster, une mystérieuse « île des esprits » d'où s'échappe une gracieuse musique nocturne. Ces vers ont inspiré à Wolf un accompagnement pianistique aux tournures pentatoniques qui évoquent certes l'archaïsme d'un *Naturbild* aquatique, mais aussi et surtout le troisième Prélude op. 28 de Chopin, auquel il reprend même, non sans la germaniser, l'indication d'interprétation – *leggieramente* devenant *leicht und zart* (exemple 7). Au-dessus de l'arabesque pianistique, la partie vocale emprunte des accents où l'on reconnaît sans peine le grand modèle du *Liederstrass* d'après Heine, Robert Schumann.

On relèvera combien est par ailleurs présente dans le recueil l'image poétique de musiques distantes contrastant avec un état subjectif de disharmonie. Le *Liederstrass* s'ouvre sur « Sie haben heut' Abend Gesell-

schaft » qui se réfère si ouvertement à la *Dichterliebe* (« Das ist ein Flöten und Geigen ») que l'on peut y voir un hommage au grand aîné. La partie de piano y remplit la fonction de ce que l'on appellerait à l'opéra une musique de scène.



Exemple 7 : Hugo Wolf, « Mein Liebchen wir sassen beisammen », mes. 1-2 (piano)

L'émancipation de l'accompagnement se manifeste également dans le quatrième lied, « Aus meinen grossen Schmerzen »²⁷, où elle mime l'émancipation des « kleinen Lieder ».

Aus meinen grossen Schmerzen (H. Heine)

Aus meinen grossen Schmerzen
Mach ich die kleinen Lieder ;
Die heben ihr klingend Gefieder
Und flattern nach ihrem Herzen.

Sie fanden den Weg zur Trauten,
Doch kommen sie wieder und klagen,
Und klagen und wollen nicht sagen,
Was sie im Herzen schauten.

Avec mes grandes peines

Avec mes grandes peines
Je fais ces petits chants ;
Ils élèvent leurs ailes de musique
Et volent vers son cœur.

Ils ont trouvé le chemin de l'aimée
Mais sont revenus et se lamentent,
Ils pleurent et ne veulent pas dire
Ce qu'ils ont vu dans son cœur.

Comme l'a fait remarquer Susan Youens, « Heine crée deux entités ou voix distinctes – celle du poète et celle des petits chants. Selon la conception de Wolf, les petits chants ont leur identité propre [...] Le résultat est une musique de salon pour piano, ses frémissements tenus tout au long à distance du sujet lyrique incarné par la ligne vocale »²⁸. Comme dans

27 Le plus ancien manuscrit de ce lied est daté du 5 juin 1878. Voir Susan Youens, *Hugo Wolf. The Vocal Music*, p. 325, note 45.

28 « Heine creates two distinct personas or voices – the poet's and that of the small songs. In Wolf's conception, the small songs have their own musical identity [...] The

« Rückkehr », la partie de piano s'apparente en effet aux pages romantiques pour piano des années 1830-1840 sans que l'on puisse la rapprocher d'une œuvre particulière. Elle ne compte ainsi pas véritablement au nombre des documents de la réception de Chopin. Mais elle n'en annonce pas moins certains éléments des partitions que nous avons examinées plus haut. Tandis que la succession descendante des doubles croches liées par deux préfigure « Das Ständchen », la tonalité de sol mineur et la tessiture seront celles de « Mein Liebster singt ».

Liszt et l'éloge de la petite forme

Wolf n'a pas subi l'influence de Chopin. Il lui a consciemment rendu hommage, en accord avec les images poétiques de la distance. Et cette distance *physique* lui a suggéré des références stylistiques qui procédaient à leur tour d'une distance *critique*. Or la réflexion de Wolf s'est nourrie non seulement à la lecture attentive des partitions, mais aussi, on l'a vu, au contact de la grande monographie de Franz Liszt sur Chopin. Liszt, on le sait, comptait au nombre des compositeurs les plus admirés de Wolf. Il n'y a pas lieu de s'étonner que celui-ci se soit intéressé à ses écrits. En l'occurrence, il ne s'est pas contenté de lire attentivement la monographie sur Chopin dans la traduction allemande de La Mara²⁹ : il en a cité deux larges extraits en décembre 1885 dans un compte rendu d'un récital d'Anton Rubinstein entièrement dédié à Chopin³⁰. Or ces citations sont extrêmement significatives. Dans la première, qui est tirée du chapitre initial intitulé « Caractère général des œuvres de Chopin », Liszt se pré-

result is salon music for the piano, its palpitations set apart at all times from the poetic persona in the vocal line » : *ibid.*, p. 39.

29 Franz Liszt, *Friedrich Chopin. Frei in's Deutsche übertragen von La Mara* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1880).

30 Le compte rendu de Wolf a été publié le 13 décembre 1885 dans le *Wiener Salonblatt*. Quant à l'imposant programme de Rubinstein, il a été reconstitué par Leopold Spitzer (voir *Hugo Wolfs Kritiken*, vol. ii, p. 83). L'omission occasionnelle des numéros d'opus ne va cependant pas sans quelques confusions : Fantaisie en fa mineur. Préludes en mi mineur, la majeur, la bémol majeur, si bémol mineur, ré bémol majeur, ré mineur. Mazurkas en si mineur, fa dièse mineur, do majeur, si bémol mineur. Ballade en sol mineur, fa majeur, la bémol majeur. Impromptus en fa dièse majeur, sol bémol majeur. Nocturnes en ré bémol majeur, sol majeur, do mineur. Valses en la bémol majeur op. 64, la mineur, la bémol majeur op. 42. *Barcarolle*. *Scherzo* en si mineur. Sonate en si bémol mineur. *Berceuse*. Polonaises en do mineur et en la bémol majeur.

sente en prophète et en historien : la gloire de Chopin était déjà grande mais « superficielle » à sa mort ; elle ne cessera de croître par la suite, et l'on saura lui attribuer sa véritable place dans l'histoire de la musique. A trente-cinq ans de distance, Wolf est en mesure de confirmer cette prédiction :

On peut mesurer la valeur d'un virtuose du piano à l'aune de ce qu'il est capable ou incapable de réaliser dans l'exécution des œuvres de Chopin. Un virtuose du piano qui ne sait rendre pleinement justice à Chopin est considéré par les pianistes comme un paria. Ce n'est pas exagéré. On pardonnera à l'interprète une exécution sans imagination et imparfaite des sonates de Beethoven ; mais un Chopin joué de manière sèche et académique est inexcusable³¹.

Quant à la question de savoir comment rendre un « Chopin authentique » (« ein echter Chopin »), Wolf s'en remet à nouveau au texte de Liszt, témoin privilégié du jeu de Chopin lui-même. Et si les réflexions de Liszt semblent ici indispensables, c'est qu'elles portent sur un aspect de l'interprétation à la fois essentiel mais impossible à noter dans la partition : l'art du *rubato*. Dans des lignes célèbres de sa monographie³², Liszt évoque l'effet produit sur l'auditeur par le *rubato* de Chopin. Relevons que si ces comparaisons poétiques sont d'abord de l'ordre du visuel – la « mesure souple, abrupte et languissante à la fois » étant « vacillante comme la flamme sous le souffle qui l'agite, comme les épis d'un champ ondulés, par les molles pressions d'un air chaud, comme le sommet des arbres inclinés de ci et de là par les versatilités d'une brise piquante » – elles s'orientent finalement sur le modèle vocal qui constitue l'origine de cet art du « temps dérobé »³³. Liszt parle en effet d'une « sorte de balancement accentué et prosodié ». Wolf devait ressentir une affinité élective en recopiant ces termes³⁴ si essentiels à son propre style.

31 *Hugo Wolfs Kritiken*, vol. i, p. 129.

32 Elles se trouvent dans le quatrième chapitre intitulé « virtuosité de Chopin ».

33 Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, pp. 77-84.

34 Dans la traduction allemande : « in dieser schwebenden, eigenthümlich betonten und prosodischen Weise ». *Hugo Wolfs Kritiken*, vol. i, p. 129. Le passage complet cité par Wolf est le suivant dans l'original français : « Dans son jeu, le grand artiste rendait ravissamment cette sorte de trépidation émue, timide ou haletante, qui vient au cœur quand on se croit dans le voisinage des êtres surnaturels, en présence de ceux qu'on ne sait ni comment deviner, ni comment saisir, ni comment embrasser, ni comment enchanter. Il faisait toujours onduler la mélodie, comme un esquif porté sur le sein de la vague puissante ; ou bien, il la faisait mouvoir indécise, comme une apparition aérienne, surgie à l'improviste en ce monde tangible et palpable. Dans ses écrits, il indiqua d'abord cette manière, qui donnait un cachet si particulier à sa virtuosité, par le mot de *Tempo rubato* ; temps dérobé, entrecoupé, mesure souple, abrupte et languissante

D'autre part, constater non sans raison l'impossibilité de noter le *rubato* revenait à valoriser une tradition orale d'interprétation dont Liszt se présentait comme l'un des dépositaires les plus authentiques. Wolf en arrive ainsi, sans l'exprimer ouvertement, à suggérer le syllogisme suivant : un bon pianiste doit savoir interpréter Chopin ; un « Chopin authentique » s'apprend chez Liszt ; donc un bon pianiste doit avoir été l'élève de Liszt. Syllogisme dont la fragilité est d'emblée révélée par l'erreur de Wolf. Contrairement à ce que pensait ce dernier, Anton Rubinstein, qui cependant joue Chopin « comme Chopin lui-même, mais avec une plus grande perfection technique »³⁵, n'a en réalité pas été l'élève de Liszt³⁶.

Le compte rendu admiratif du récital de Rubinstein est ainsi l'occasion d'un double hommage à Chopin et Liszt. A une lecture attentive, l'éloge de Chopin apparaît également comme une défense *pro domo*. En effet, la première citation tirée de la monographie de Liszt prédit une reconnaissance de la position historique de Chopin en dépit du fait qu'il a préféré l'intimité du piano aux grands genres symphoniques et lyriques. Ne peut-on pas en dire autant du *Liederkomponist* Hugo Wolf ?

Quelle que soit donc la popularité déjà acquise à une partie des productions du maître dont nous voulons parler, de celui que les souffrances avaient brisé longtemps avant sa fin, il est à présumer que dans vingt-cinq ou trente ans d'ici, on aura pour ses ouvrages une estime moins superficielle et moins légère que celle qui leur est accordée maintenant. Ceux qui dans la suite s'occuperont de l'histoire de la musique, feront sa part, elle sera grande, à celui qui marqua par un si rare génie mélodique, par de si merveilleuses inspirations rythmiques, par de si remarquables agrandissements du tissu harmonique, que ses conquêtes seront préférées avec raison à mainte œuvre de surface plus étendue, jouée et rejouée par de grands orchestres, chantée et rechantée par une quantité de *prime donne*³⁷.

à la fois, vacillante comme la flamme sous le souffle qui l'agite, comme les épis d'un champ ondulés, par les molles pressions d'un air chaud, comme le sommet des arbres inclinés de ci et de là par les versatilité d'une brise piquante. Mais le mot qui n'apprenait rien à qui savait, ne disant rien à qui ne savait pas, ne comprenait pas, ne sentait 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. Aussi, toutes ses compositions doivent-elles être jouées avec cette sorte de balancement accentué et prosodié, cette *morbidezza* dont il était difficile de saisir le secret quand on ne l'avait pas souvent entendu lui-même ». Franz Liszt, *F. Chopin* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1923), p. 115.

35 *Hugo Wolffs Kritiken*, vol. i, p. 129.

36 Anton Rubinstein a cependant joué une unique fois devant Liszt à Paris en 1841.

37 Franz Liszt, *F. Chopin*, pp. 8-9. Liszt avait déjà fait l'éloge des « petits chefs-d'œuvre » de Chopin en des termes semblables plus de dix ans auparavant dans son compte rendu du concert de Chopin chez Pleyel, le 26 avril 1841 : « Que dire des mazurkes,

A l'époque où il recopiait ces lignes, les ambitions de Wolf ne se limitaient certes pas au lied. Il voyait au contraire dans l'opéra le but ultime de ses efforts, et rêvait de faire jouer son poème symphonique *Penthesilea* qui l'avait occupé depuis 1883. Jusqu'à la fin de sa vie, la reconnaissance exclusive de ses accomplissements dans le genre du lied lui semblera limitative. Il n'en était pas moins conscient que c'est dans ce genre qu'il avait pu donner toute la mesure de son originalité. Il faisait en ce sens preuve « d'une des qualités les plus précieuses », comme il pouvait le lire au verso de la page qu'il avait recopiée dans la monographie de Liszt :

En se renfermant dans le cadre exclusif du piano, Chopin fit preuve d'une des qualités les plus précieuses dans un grand écrivain et certainement les plus rares dans un écrivain ordinaire : la juste appréciation de la forme dans laquelle il lui est donné d'exceller. [...] Nous sommes certains de voir bientôt disparaître les préjugés qui disputent encore à l'artiste, n'ayant produit que des Lieder pareils à ceux de Franz Schubert ou de Robert Franz, sa supériorité d'écrivain sur tel autre qui aura partitionné les plates mélodies de bien des opéras que nous ne citerons pas !³⁸

Le portrait de Chopin par Liszt révélait ainsi une affinité. Wolf l'avait peut-être perçue de manière latente auparavant, mais le détour argumentatif par le lied schubertien lui conférait une pertinence troublante. Le portrait comportait une part de miroir, où Wolf pouvait se reconnaître sans peine.

« Un bon paratonnerre contre les éclairs de l'Olympe wagnérien »

A la lumière de l'éloge lisztien des petites formes, le pastiche de Mazurka – qui avec les Préludes comptent au nombre des pièces brèves de Chopin – acquiert une légitimation supplémentaire. Ne prend-il pas place très logiquement dans un cycle à la tête duquel Wolf avait placé le lied « Auch kleine Dinge können uns entzücken » (Les petites choses peuvent aussi nous enchanter) ? En attendant le livret du *Corregidor*, Wolf pouvait continuer à cultiver un genre considéré comme mineur sans craindre de

ces petits chefs-d'œuvre si capricieux et si achevés pourtant ? [...] Pour nous, du moins, beaucoup d'entre eux valent de très longs opéras ». Franz Liszt, « Concert de Chopin », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 2 mai 1841, p. 245-146. Cité in Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, p. 258.

38 Franz Liszt, *F. Chopin*, pp. 10-13.

passer aux oubliettes de l'Histoire. En ce sens, Chopin offrait un contrepoids bienvenu à l'exemple écrasant de Wagner, ou parfois même un « paratonnerre » contre ses « éclairs », pour reprendre les termes de Wolf. Dans une lettre de condoléances adressée à Henriette Lang le 19 octobre 1882, Wolf évoque la personnalité de l'oncle défunt, peintre amateur avec lequel il parlait parfois de musique :

Le méchant Richard Wagner jetait assez souvent des ombres moroses sur son esprit ensoleillé, mais je me console à l'idée que j'avais trouvé en Löwe, Schumann et Chopin de bons paratonnerres contre les éclairs de l'Olympe wagnérien – Lundi, lorsque Paula Goldschmiedt m'a appris la triste nouvelle, j'étudiais avec elle quelques-unes des compositions favorites du défunt : « Die Elfenkönigin » de Löwe, de Chopin « Zwei Leichen » et « Polens Grabgesang » – ah, cela en était trop³⁹.

Pareillement admirés par Anton Lang et Wolf, Chopin (de même que Löwe et Schumann) représentait un « paratonnerre » en cela qu'il offrait un terrain d'entente à l'abri de toute polémique au sujet de Wagner. Mais la métaphore n'était pas innocente sous la plume d'un compositeur qui, à l'instar de bien d'autres de sa génération, ressentait les accomplissements du maître de Bayreuth comme un feu stérilisant et qui parlait des « éclairs exterminateurs » que lançait le « feu sacré » de Liszt⁴⁰ contre la médiocrité. La valeur protectrice de Chopin tenait paradoxalement à tout ce qui le distinguait de Wolf. Etranger à la tradition du lied allemand, il n'invitait pas à la comparaison. Loin de la grandeur tétralogique et des éclats symphoniques, sa pensée révolutionnaire avait trouvé à s'exprimer dans l'univers intime du piano. On comprend que Wolf ait plus d'une fois perçu sa voix distante comme un réconfort⁴¹.

39 Hugo Wolf, *Briefe an Henriette Lang*, éd. H. Werner (Ratisbonne : Gustav Bosse, 1923), p. 48 : « Der böse Richard Wagner warf oft genug grämliche Schatten auf sein sonniges Gemüt, doch tröstet es mich, dass ich an Löwe, Schumann und Chopin gute Blitzableiter für das Wagnersche olympische Wetterleuchte hatte. – Am Montag, als mir Paula Goldschmiedt die traurige Nachricht mitteilte, studierte ich mit ihr einige von des Seligen Lieblingskomponisten ein : « Die Elfenkönigin » von Löwe, von Chopin « Zwei Leichen », « Polens Grabgesang » – ach ! es war zu viel ». Wolf utilisait évidemment l'édition allemande des mélodies de Chopin.

40 Texte publié le 8 août 1886 dans le *Wiener Salonblatt* à l'occasion de la mort de Liszt, in *Hugo Wolfs Kritiken*, vol. I, p. 160 : « Ein Stern ist erblichen [...], dessen heiliges Feuer, vernichtende Blitze sprühend, die Altäre der Götzendiener zerschmettete [...] »

41 Entre la rédaction et la publication du présent article, un choix de critiques de Wolf est paru en traduction française : *Hugo Wolf. Chroniques musicales 1894-1897*. Choiesies et présentées par G. Starobinski, trad. C. Guillermet, avec la collaboration de M. Reichler (Genève : Contrechamps, 2004).

Annexe

Mein Liebchen wir sassen beisammen (H. Heine)

Mein Liebchen wir sassen beisammen
 Traulich im leichten Kahn.
 Die Nacht war still und wir schwammen
 Auf weiter Wasserbahn.

Die Geisterinsel, die Schöne
 Lag dämmrig im Mondenglanz ;
 Dort klangen liebe Töne
 Und wogte der Nebeltanz.

Dort klang es lieb und lieber
 Und wogt es hin und her ;
 Wir aber schwammen vorüber
 Trostlos auf weitem Meer.

Rückkehr (J. F. von Eichendorff)

Mit meinem Saitenspiele,
 Das schön geklungen hat,
 Komm' ich durch Länder viele
 Zurück in diese Stadt.

Ich ziehe durch die Gassen,
 So finster ist die Nacht
 Und alles so verlassen,
 Hatt' 's anders mir gedacht.

Am Brunnen steh' ich lange,
 Der rauscht fort, wie vorher,
 Kommt mancher wohl gegangen,
 Es kennt mich keiner mehr.

Da hört ich geigen, pfeifen
 Die Fenster glänzten weit,
 Dazwischen drehn und schleifen
 Viel' fremde, fröhliche Leut'.

Und Herz und Sinn mir brannten,
 Mich trieb's in die weite Welt,
 Es spielten die Musikanten,

Mon aimée, nous étions côte à côte

Mon aimée, nous étions côte à côte
 Dans l'intimité d'une barque légère.
 La nuit était silencieuse et nous voguions
 Par les vastes voies de l'eau.

L'île des esprits, la belle,
 S'élevait dans un crépuscule lunaire ;
 D'aimables sons y résonnaient
 Et berçaient la danse des brumes.

Cela résonnait gentiment, gracieusement
 Cela berçait de-ci et de-là.
 Nous ne fîmes que passer
 Inconsolables, vers la vaste mer.

Retour

En faisant résonner mes cordes
 Qui ont rendu de beaux accents,
 Au travers de bien des pays
 Je rentre dans cette ville.

Je vais par les ruelles,
 La nuit est si sombre
 Et tout si abandonné,
 Je me l'étais imaginé différemment.

Je m'attarde auprès de la fontaine,
 Qui jase comme autrefois,
 Des passants me croisent,
 Plus personne ne me connaît.

J'entendis soudain jouer du violon et siffler,
 Et par les fenêtres illuminées,
 On voyait tourner et glisser
 Une foule de joyeux inconnus.

Mon cœur, tous mes sens brûlaient,
 Il fallait partir au loin,
 Les musiciens jouaient,

Da fiel ich hin im Feld.
Das Ständchen (J. F. von Eichendorff)

Auf die Dächer zwischen blassen
 Wolken schaut der Mond herfür,
 Ein Student dort auf der Gassen
 Singt vor seiner Liebsten Tür.

Und die Brunnen rauschen wieder
 Durch die stille Einsamkeit
 Und der Wald vom Berge nieder
 Wie in alter schöner Zeit.

So in meinen jungen Tagen
 Hab' ich manche Sommernacht
 Auch die Laute hier geschlagen
 Und manch lust'ges Lied erdacht.

Aber von der stillen Schwelle,
 Trugen sie mein Lieb' zur Ruh –
 Und du fröhlicher Geselle,
 Singe, sing' nur immer zu !

Tandis que je m'évanouis au bord du chemin.
La sérénade

Au-dessus des toits entre les pâles
 Nuages guigne la lune,
 Un étudiant dans cette ruelle
 Chante à la porte de son aimée.

Et dans la solitude silencieuse
 Frémissent à nouveau les fontaines
 Et les bois sur la montagne
 Comme aux jours heureux d'autrefois.

Dans mes jeunes années,
 J'ai moi aussi passé plus d'une nuit d'été
 A jouer ici du luth,
 A improviser de joyeux chants.

Mais à travers le seuil silencieux,
 Ils ont porté mon aimée à son dernier repos –
 Et toi, joyeux compagnon,
 Chante, chante seulement sans arrêt !

Mein Liebster singt am Haus im Mondenscheine

Mein Liebster singt am Haus im Mondenscheine
 Und ich muss lauschend hier im Bette liegen.
 Weg von der Mutter wend' ich mich und weine,
 Blut sind die Tränen, die mir nicht versiegen.
 Den breiten Strom am Bett hab ich geweint,
 Weiss nicht vor Tränen, ob der Morgen scheint.
 Den breiten Strom am Bett weint' ich vor Sehnen ;
 Blind haben moch gemacht die blut'gen Tränen.

Mon bien-aimé chante devant la maison au claire de lune
 et je dois l'écouter ici de mon lit.
 Je me détourne de ma mère et pleure.
 Larmes de sang qui ne tarissent pas.
 Un large torrent s'écoule de mon lit : ce sont les larmes que j'ai pleurées,
 et qui m'empêchent de voir si l'aube paraît
 ce large torrent, ce sont mes larmes de désir,
 larmes de sang qui m'ont rendue aveugle.

Chopin's Last Heir : Carl Mikuli as seen through the eyes of Polish Reviewers

Very few of Chopin's pupils engaged professionally in musical life, and even fewer became concert pianists. This point has been discussed quite extensively by commentators, and it is well-known that many of Chopin's students, being aristocrats by birth, simply could not become professional musicians. On the other hand, Carl Filtsch, who came from a lower social class and was one of Chopin's most talented pupils, died at the age of fifteen¹. Thus, the number of public performances given by Chopin's students is relatively low, and written accounts of their achievements remains very limited. Jean-Jacques Eigeldinger's marvellous work provides the most extensive information on Chopin's didactic methods and his students². Yet we are still lacking a comprehensive study of their individual musical achievements, and in particular of their individual styles of playing. Hence we have no real documentary evidence of the extent and effect of Chopin's influence on the musical development of his students.

Carl Mikuli was one of Chopin's few pupils whose musical involvement had been professionally intensive. Having completed his musical education with Chopin and given concert tours of Eastern Europe for several years, he settled in Lvov in 1858, where he spent the next thirty years as the director of the Music Society³. From this time on there are regular commentaries on his career and musical output in the Polish press. Mikuli had by then abandoned his concert tours, however, he still performed regularly in the concert series of the Musical Society. These concerts, frequently organised by himself, could be described as mixed musical *soirées*: orchestra, chamber music ensemble, soloists all thrown together. It was Mikuli's habit to wear three hats on these occasions,

1 Filtsch died after having given a string of brilliant concerts in Vienna, Paris, and London ; see Jean-Jacques Eigeldinger : « Carl Filtsch, miroir de Chopin. En marge d'une publication apocryphe », *L'Univers musical de Chopin* (Paris : Fayard, 2000), pp. 265-284.

2 Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel : La Baconnière, ³1988).

3 During the second half of the nineteenth century, Lvov was the second most important Polish cultural centre, second only to Warsaw.

switching from orchestra conductor to chamber musician to solo pianist. Critics usually praised him as a conductor and a chamber musician, although their reviews essentially provided a general survey and did not allow enough room for conclusions on the style of his interpretation. A review of a concert given on the 29 June 1869 only evokes « a triumph of true artistry »⁴. Another concert, which featured « Bach's Symphony in D Major » (probably C. P. E. Bach, or J. C. Bach, as the review does not indicate more than this), Beethoven's *Ruins of Athens*, and the « Hallelujah » from Haendel's *Messiah*, was simply described as « brilliant »⁵. Since such comments were to be found in journals from different aesthetic views, we may conclude that Mikuli was generally valued as a conductor and chamber musician alike. Equally high praise was showered on his concert repertoire, always programmed by Mikuli himself. Unfortunately, it is difficult to determine precisely the content of his programmes, as sources are neither sufficient nor accurate. Most of the time only the composer's name is given, and rarely the title of the work ; it is an exception for the reader to be able to identify the piece from precise information. The most precise reviews are those of programmes including works by such « great » composers as Chopin, Beethoven, Haendel, Mozart, Schumann, Schubert, and Mendelssohn ; Brahms was among the youngest composers played⁶. Works by less renowned or well established composers were only sporadically performed (with the exception of Mikuli's own works). Works by composers of the New German School were practically not played at all. Liszt's late piano works and Wagner's compositions appeared very rarely, and usually then in choral transcriptions⁷.

Such choice of works provide indisputable evidence of Mikuli's aesthetic preferences, well-rooted in classical aesthetics : and this is precisely where Mikuli's and Chopin's paths cross. If Chopin's musical modernism is unquestionable, his education and general conception of music were also, as Jim Samson put it, « as firmly rooted in 18th century aesthetics as in 18th century theories »⁸. One therefore wonders to what extent Mikuli's aesthetic views were indebted to Chopin. Moreover, could it be possible that their convergent views may have resulted from close contact

4 *Dziennik Literacki*, 27 (1869), p. 435.

5 *Tygodnik Ilustrowany*, 4 (1876), p. 60.

6 See for example *Ruch Literacki*, 17 (1875), p. 275 ; in describing the works performed at the Music Society concerts, the author of the review lists all the composers' names.

7 For example a choir fragment from Wagner's *Der fliegende Holländer* was performed on 29 June 1869 ; see *Dziennik Literacki*, 27 (1869), p. 435.

8 Jim Samson, « Chopin's Musical Education », *Chopin Studies*, 6 (1999), pp. 28-37.

and a mutual understanding? However, could other factors have come into play? Mikuli's immediate environment may well have been one of these factors. At that time, a general resistance to new music, in particular as embodied by the New German School, prevailed in Poland. This is evidenced clearly in Polish musical writings, and in a general survey of Polish concert programmes. Performances of Liszt's and Wagner's works were marginal, and most of the time these were followed by unfavourable reactions echoed in reviews. Only towards the end of the century did attitudes begin to change. And tellingly enough, the first posthumous criticisms on Mikuli also date from the same period, as with this 1897 review published in *Echo Muzyczne*: « of all modern composers [Mikuli] only tolerated Brahms »⁹. However there was a notable difference between the concert programmes of the Mikuli's Music Society and those of other institutions in Lvov and in other Polish musical centres. Mikuli displayed an extreme fastidiousness in designing his programmes, centred around a few prominent works, with pieces by less-renowned composers still relatively rare and rather marginal to Mikuli's repertoire. The exact opposite could be observed in the concert programmes of other Polish institutions, favouring works by popular and fashionable, albeit lesser, composers. With the sole exception of Chopin's music, prominent works of the canonic repertoire were almost excluded.

During his lifetime critics appreciated Mikuli's programmes, for they invariably displayed a « sophisticated taste »¹⁰, or an « exquisite taste in concert programming »¹¹; « concerts organised by Mr Mikuli are marvelously programmed »¹², and so on. However critics kept accusing Mikuli of neglecting Polish composers when planning his concerts, apart from Chopin and some works by Moniuszko. Reporting on Lvov's musical life, a journalist from Warsaw wrote that although concerts organised by Mikuli were brilliant, the availability of Polish music was insufficient. Hence the Lvov audience was largely ignorant of Polish composers (Chopin excepted): « being used to foreign music, the audience fail to duly appreciate its own »¹³, and similar comments can be found in many other journals¹⁴. In a review published after Mikuli's death, he was even

9 M. M. Biernacki, « Wspomnienie pośmiertne » [Posthumous Memoir], *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 713 (1897), p. 254.

10 *Ruch Literacki*, 17 (1875), p. 275.

11 *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 22 (1884), p. 232.

12 *Kłosa*, 615 (1877), p. 239; see also *Dziennik Literacki*, 11 (1865), p. 88; 42 (1877), p. 238.

13 *Kłosa*, 615 (1877), p. 239.

14 *Ibid.*, p. 247; *Kronika Rodzinna*, 6 (1874), pp. 94-95; *Ruch Literacki*, 17 (1875), p. 275.

accused of having « despised Polish music »¹⁵. However, one should not conclude that Mikuli's concerts gave no room for Polish composers, although it cannot be denied that these were played much less frequently than would have been expected, as was the case with pieces by foreign and less-renowned composers. This conformed to Mikuli's attitude, since he strongly believed that supreme artistic quality of musical works was of paramount importance for the design of his programmes, and this may reveal a similarity between Mikuli and Chopin, since the latter only acknowledged works of the highest artistic value. The sole fundamental difference between the master and his pupil concerns their own attitude toward the « canonic » repertoire. By including the most valuable works in his concert performances, Mikuli unquestionably offered an essential contribution to the Polish culture of his time. The accusations he faced can well be understood. In the context of Poland losing her independence, art was perceived as a fundamental means of consolidating national identity. The function of art went far beyond aesthetics, and its social role was even more crucial. The criteria of a national art became a leading issue, and this gave birth to recurring claims about the development of a national art that are to be found in most of the musical writings of this time. This was a more general trend of the era, but it took on a particular significance in Poland, elevating it to the rank of patriotic duty. Hence any work deemed worthy of national value had to be performed and popularised. In this context, Mikuli's reluctance to promote the Polish repertoire was viewed as a form of betrayal. Mikuli's solo piano repertoire slightly differed from the programmes of the Musical Society. Chopin's works were of course prevailing, but he also played Hummel, Schumann¹⁶ and Thalberg, as well as Liszt's piano transcriptions¹⁷. It is worth noting that most of these works were virtuoso works, and therefore departed from the Chopin repertoire commonly assigned by Mikuli. Furthermore it seems that Mikuli did not include works from the Classical period – this repertoire being fairly well represented in the Music Society concerts. However, perhaps we should not rely excessively on the record of Mikuli's repertoire found in contemporary reviews, as these were not always accurate ; we should not dismiss the possibility that Mikuli also performed works of the Classical period – a point perhaps neglected by commentators.

Nevertheless Chopin was still the dominant composer in Mikuli's piano repertoire. Among Mikuli's favorite works were the Concerto

15 M. M. Biernacki, « Wspomnienie pośmiertne », p. 254.

16 See *Ruch Muzyczny*, 13 (1858), p. 104.

17 See *Ruch Muzyczny*, 26 (1857), p. 27 ; 4 (1859), p. 44 ; 17 (1859), p. 147.

op. 21¹⁸, the *Rondo* in c major for two pianos op. 73a, the *Krakowiak* op. 14¹⁹, several Nocturnes, including the op. 48 n° 2²⁰ and the op. 15 n° 2²¹, as well as Mazurkas (notably the op. 6 n° 1), etudes, the Scherzo in b flat minor, the Impromptu in c sharp major and the « Funeral March » from the Sonata op. 35²². Mikuli's repertoire seems to have favoured Chopin's early works, since reviews do not mention any of his late works. However Chopin's late works may simply have been omitted in the reviews. According to a journalist writing for *Ruch Muzyczny*, on a concert in Lvov, « Carl Mikuli [is] the unrivalled performer of works by his master, Chopin. It was probably the first time that such a plethora of Chopin's mazurkas, waltzes, nocturnes, etudes, and other works could have been heard »²³. Mikuli's possible predilection for Chopin's early works could have stemmed from his own personal preferences, but also from a wish to play Chopin's works that pleased his audience most. After all, Chopin's early works were still enjoying a favourable reception by audiences and critics both in Poland and throughout Europe, as it was widely documented in the contemporary press. As I have shown elsewhere, Chopin's later works were not appreciated or accepted until many years later²⁴.

With regard to his piano playing, Mikuli was highly valued primarily for having been Chopin's pupil. Commentators have maintained the idea that his pianistic style was very close to Chopin's – if not identical. Such a view can be found in a posthumous memoir by the composer Stanisław Niewiadomski :

By no means was he one of those stage giants capturing every audience by storm. A self-confident, triumphant virtuoso performance, that would exist and resound for its own sake only, had never been Mikuli's manner – as it had never been Chopin's. Mikuli's playing was highly poetic and refined ; his style, however, was rather the language of aristocrats than the one commonly grasped by masses. He usually performed for a chosen few that would not be impressed by technique, force, memory, or physical endurance ; moreover, such an audience, limited in its number, did not intimidate him, or deprive him of his inner calm [...]²⁵

18 *Dziennik Literacki*, 51 (1864), p. 759.

19 *Ruch Muzyczny*, 1 (1860), column 6.

20 *Dziennik Literacki*, 11 (1866), p. 176.

21 *Ruch Muzyczny*, 1 (1860), column 6.

22 *Ibid.*

23 *Ruch Muzyczny*, 26 (1857), p. 207.

24 See Zofia Chechlińska, « Chopin Reception in Nineteenth-Century Poland », *The Cambridge Companion to Chopin*, ed. J. Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), pp. 206-221.

25 Stanisław Niewiadomski, « Karol Mikuli », *Dziennik Polski*, 15 (1897), pp. 1-2.

Aleksander Michałowski, an eminent concert pianist, also recalled Mikuli's performance after many years :

I visited Mikuli after one of my first concerts. I pleaded with him to play Chopin's second nocturne (e flat major) ; he consented. And I felt myself to be the witness of a truly unique, extraordinary moment [...] The pianist's tone, melodious and delicate, resembled something immaterial ; the way his music seemed to sing has stayed with me for years [...] I had the luck to listen to Chopin's pupil playing while he was visited by his master's spirit [...]²⁶

Similar features were emphasised by other contemporary reviews of Mikuli's concerts. In the aftermath of a concert given in 1854, an anonymous critic highlighted the « unrivalled lightness and melodiousness » of Mikuli's performance.

It seemed as if Mr Mikuli had not once touched his keys. The most difficult passages imaginable mingled with occasional chords, subtle as summer zephyrs. One hardly believes that he was actually touching the piano keys [...] never before have we heard such a melody in a piano performance. Not only the flageolet tones Liszt excels in, but the bass as well – all was seeped with melody, through and through. Were one to avert one's eyes from the performer, one could imagine the piano had disappeared, leaving behind a caressing violin or cello strings. Chopin shone in depriving the grand piano of such precise flaws that the instrument inherently carries. He transformed piano sounds into music sung by a flute or a violin. Mikuli's performance shows identical features²⁷.

Such opinions recurred throughout the plethora of reviews. Critics were unanimous in their praise of the absolute lack of noisiness in Mikuli's playing (« his performance is more about subtlety of shade and refined, elegant detail, than about force or bravado »²⁸), the melodiousness of sound, the lightness of touch (« his occasional poorer condition notwithstanding, Mikuli is invariably capable of capturing the audience – with his unrivalled touch, the purity of his phrasing, and the subtlety in all tones and shades of the piece he played »²⁹), as well as the delicate expression of all the sonic shades. According to the reviews, Mikuli's playing was absolutely devoid of any

noise carried by the pompous strike other virtuosos use to impress their audiences. His fingers brought soft, elegiac song to life, wistful and full of feeling [...] His touch

26 Aleksander Michałowski, « Moje najgłębsze wzruszenie muzyczne » [My Deepest Musical Thrill], *Muzyka*, 1938, p. 11.

27 *Nowiny*, 4 (1854), pp. 29-30.

28 [Anon.], « Karol Mikuli », *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 185 (1887), p. 195.

29 *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 4 (1883), p. 46.

on the keys cannot even correctly be called a strike – it is like the wind soughing amongst new leaves in an oak grove, a soft caress strumming the most sensitive strings of the soul³⁰.

Such were the features of Mikuli's manner of performing, also apparent when he was playing works by others composers than Chopin.

Furthermore, Mr Mikuli exposed us to an ingenious work by Robert Schumann [...], giving a masterful performance of his *Introduction and Allegro Appassionato* with orchestral accompaniment. The performance of Mr Mikuli as Chopin's student is melodious, soft in strike, albeit expressive and graceful in sound ; his tempo is unsurpassed, and therefore he renders the most difficult passages lightly and freely, with all the expression and grace planned afore by the author³¹.

However reviews also emphasised Mikuli's « pealing tones », « magnificent *legatos* », and « nearly mathematical exactitude of scales and trills »³². Such features attributed to Mikuli's playing were practically identical to those praised in Chopin's own playing. Significantly, similar qualities were identified in duchess Marcelina Czartoryska's playing³³, another of Chopin's pupils who gave occasional charity recitals in Poland.

If Chopin had numerous followers among composers, these were « second-class » composers who merely replicated external gestures integral to Chopin's own style. What about pianists ? Mikuli and Czartoryska seemed to have maintained in their playing a few characteristic features than can be truly described as integral to Chopin's own playing. However not all Chopin's pupils performed in his style. Quoting Moscheles, Niecks claimed that Adolf Gutmann, for example, had a forceful strike, which definitely formed no part of Chopin's playing, albeit – as testified by recordings – Gutmann's tone was also « soft and noble ». However, many of Chopin's former pupils tried to perpetuate Chopin's style of piano playing among their own pupils³⁴. Mikuli's most accomplished pupil, Raul Koczalski, is certainly the most telling proof

30 *Dziennik Literacki*, 15 (1858), p. 120 ; see also *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 22 (1897), pp. 253-255.

31 *Ruch Muzyczny*, 6 (1859), p. 46.

32 *Dziennik Literacki*, 27 (1869), p. 435 ; such were features of performing emphasised by Chopin in his work with pupils, as proven in their own accounts ; see Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*.

33 « Sublime phrasing and tone shading, down to the most intricate detail ; a wondrously soft and subtle strike, marvellous performance of all details ». *Echo Muzyczne*, 20 (1881), p. 159.

34 See Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*.

we have of this perpetuation³⁵. Unquestionably, the so-called « Chopin school of piano performance » – if any – had certainly not got the *renommée* of Liszt's, the latter having taught many concert pianists whose inheritance is still perceptible today. Of course, this also explains why the Lisztian style of playing became much more common and increasingly dominant from the end of the nineteenth century, not to mention the tendency to escalate sound in music that was going to have an overall impact on the musical repertoire. Writing the obituary of Marcelina Czartoryska in 1894, Jan Kleczyński, one of the greatest Polish music critics of his time, could sadly, although rightly, claim that with her death, Chopin's playing « had become nearly extinct »³⁶.

English translation by Aleksandra Sobczak and Nicole Grimes

35 See Raoul Koczalski, *Jak grał i uczył Karol Mikuli* [How Carl Mikuli played and taught]. *Muzyka*, 78 (1937), pp. 216-218 ; I had the opportunity of listening to Koczalski's live performance, and it fully matched all categories attributable to the performance of Chopin and Mikuli alike.

36 *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 558 (1894), p. 278.

« Vivre, sentir, agir *in tempo rubato* » :

Ignacy Jan Paderewski au piano

L'œuvre de Paderewski a souvent été examinée et jugée comme éclectique. Sur les plans de l'esthétique musicale, du style, de la poétique et des moyens d'expression artistique, Paderewski est considéré comme un épigone du romantisme. Mais à l'ère du postmodernisme, après une revalorisation tant de la problématique de la continuité que de la périodisation de l'histoire musicale, il faudrait tout simplement parler de l'esthétique qu'a professée Paderewski. On sait son rejet pour l'avant-garde et son langage novateur : ainsi Paderewski considérait Richard Strauss comme étant le dernier grand compositeur allemand, et ses goûts musicaux penchaient plutôt vers l'impressionnisme français. Les compositions pour piano de Karol Szymanowski étaient à son avis « trop cérébrales » (bien qu'il ait toujours loué les mélodies de ce compositeur) ; et même si certaines des pièces pour piano de son compatriote faisaient partie de son répertoire, il clamait ne pas savoir comment leur donner une interprétation juste. « Le vrai art, écrit Paderewski, doit être comme un ruisseau d'eau fraîche, assouvissant les désirs des hommes »¹. Dans la conception de Paderewski, l'art doit toujours servir l'homme. « Même le jeu du piano constitue une espèce de servitude »².

Paderewski faisait donc partie d'une génération artistique tournée vers le passé, descendante de la conception dix-neuviémiste de l'artiste-concertiste. Mais est-ce uniquement les traits novateurs qui doivent compter dans la hiérarchie de valeurs esthétiques et culturelles ? Cette hiérarchie est remise en question, dès lors que l'on offre plus de place pour ce qui relève d'une culture nationale : dans le cas de Paderewski, le contexte historique polonais révèle une situation politique encline au renouement avec la tradition. Contexte qui non seulement aura influencé son œuvre en tant que compositeur, mais aussi sa personnalité artistique et même ses activités extra-musicales. Le présent essai a l'intention de revisiter l'œuvre

1 Ignacy Jan Paderewski, « Myśli, uwagi, refleksje » [Pensées, remarques, réflexions], *Muzyka*, 2 (1934), p. 49.

2 *Ibid.*, p. 50.

musical et l'art pianistique de Paderewski dans le contexte historique et le système de valeurs culturelles propre à la Pologne de son temps.

C'est un truisme de dire que la musique pour piano de Paderewski est intimement liée à l'instrument et aux caractéristiques de la technique du maître. Si Paderewski avait dans un premier temps songé à devenir compositeur, c'est après ses débuts parisiens de 1888 qu'il prit la décision de poursuivre une carrière concertiste, et cette activité a depuis dominé son activité, tout en influençant fortement ses œuvres pour piano.

Sans aucun doute, Paderewski fut parmi les tout derniers compositeurs-pianistes – ou pianistes-compositeurs – propres à l'ère romantique. Comme l'a justement relevé Ronald Stevenson, lui-même pianiste et compositeur redevable à cette grande tradition, un pianiste qui n'est pas compositeur joue, pourrait-on dire, « de l'extérieur » ; il veut s'approcher le plus possible du texte musical, alors qu'un pianiste-compositeur peut quant à lui jouer « de l'intérieur ». Il est en possession du plein savoir, il est conscient de ce que « la littéralité » du texte musical peut tuer l'art, alors qu'au contraire « l'esprit » de l'exécutant peut lui insuffler la vie. Entre ses mains, le texte ne devient qu'un point de départ. Afin de servir l'expression, il peut le modifier du point de vue rythmique et dynamique, ou même introduire de petites variantes mélodiques et harmoniques, à condition qu'il maintienne la structure et les intentions principales³. Le compositeur-interprète considère ces changements comme faisant partie de son processus créateur, dont l'essence est bien une incessante transformation.

Mais le compositeur-interprète a-t-il le droit de traiter ainsi tant ses propres œuvres que celles d'autres créateurs avec lesquels il s'identifie ? Le culte de l'historicisme et de la célébration du texte, qui dérive vers sa fétichisation, répugne à de telles pratiques, même s'il est avéré que l'attachement exclusif au texte finit par tuer l'art musical. Reste que la frontière entre le rapport créateur de l'exécutant face à l'interprétation de l'œuvre, et la liberté d'exécution, si ce n'est même la déformation du texte, est assez floue. Les pianistes de la génération romantique transgressaient souvent cette frontière. De là les différences majeures pour ce qui a été et qui est encore aujourd'hui l'appréciation du jeu de Paderewski. Jeu trop libre, selon les uns : en leur faveur, les témoignages sonores du maître révélant son usage du *tempo rubato*, et de manière plus générale sa liberté à l'égard des tempi et de l'agogique générale, notamment dans des passages présentant certaines difficultés techniques – et qui de fait révèlent ses faiblesses techniques.

3 Ronald Stevenson, *Le paradoxe Paderewski* (Morges : Société Paderewski ; Lincoln : Klavar Music Foundation of Great Britain, 1992), p. 5.

Mais on peut également apprécier le jeu de Paderewski en tant que « témoignage » historique. Ce qui revient à ne pas trop s'attarder sur ses limitations techniques, et surtout à ne pas établir des comparaisons avec des acquis contemporains en la matière ; passer outre sur ce qui pourrait s'apparenter aujourd'hui à un tempo chancelant et une dynamique des plus fluctuantes : il y a chez Paderewski une sorte de *rubato* « structurel », pratique alors courante dans le style d'exécution romantique. En conclusion d'un texte consacré au *tempo rubato*, Paderewski avait écrit que « l'émotion exclut la régularité. Le *tempo rubato* devient ainsi un auxiliaire indispensable, mais avec lui apparaît malheureusement le danger de l'exagération. Connaissance affirmée des différents styles, goût musical très sûr et bonne maîtrise de la dynamique du rythme devraient prémunir l'interprète contre tout abus. L'excès de liberté est souvent plus pernicieux que les rigueurs de la loi »⁴. Ce qui est expliqué ici, c'est justement ce *rubato* « structurel ». C'est aussi de cette manière chancelante que jouaient selon toute vraisemblance Franz Liszt et de nombreux virtuoses contemporains de Paderewski.

La compréhension qu'a Paderewski du *tempo rubato* était certes très large ; conçue à la manière d'une libération des rigueurs et rigidités du rythme. Paderewski considère que le *rubato* permet « [d'adoucir] l'acuité des traits, [d'arrondir] les angles et ceci sans les dénaturer ». Par ailleurs il permet aussi d'unir la structure et de constituer une manière d'accent pathétique⁵, à côté de l'accent rythmique. Mais on aura tort de lire entre les lignes une louange à l'arbitraire de l'artiste. Paderewski maîtrisait suffisamment les excès de l'expression romantique, tant dans son jeu pianistique que dans sa conception intellectuelle de l'interprétation, ce que révèle son texte sur le *rubato*. Bien que lui même partisan d'un jeu expressif, ouvert à d'incessantes nuances de couleur et allant même jusqu'à introduire des changements dans la manière de commencer ou de terminer l'œuvre, Paderewski ne considérait nullement son propre jeu comme un exemple représentatif et négatif d'une interprétation outrée et affectée. C'est un fait que son style d'exécution, tel qu'il a été conservé dans ses enregistrements, est symptomatique d'un jeu romantique alors en vigueur à l'ère du romantisme tardif. Du vivant de Paderewski, d'autres artistes apparurent : notamment les Ferruccio Busoni, Josef Hofmann, Leopold Godowski, qui eux rejetèrent ce style d'interprétation, confirmant à quel point Paderewski demeure bien le dernier grand représentant de l'attitude

4 Je cite d'après « Le *tempo rubato* selon Paderewski » (trad. fr. par J. Davous, annotée par E. Dobrzyński), *L'interprétation de Chopin en France*, éd. D. Pistone (Paris : Honoré Champion, 1990), pp. 150-151.

5 *Ibid.*, pp. 143 et 148.

romantique. Non seulement son jeu pianistique en témoigne, mais également son métier de compositeur. A ce propos, il me semble que si nous avons admis ce que nous désignons comme des « styles » d'interprétation baroque ou classique (le pluriel de « styles » étant bien sûr à prendre au pied de la lettre) comme autant de « normes » pour les œuvres de ces répertoires, nous continuons à critiquer non sans sévérité tout ce qui relève de « l'interprétation romantique », chimère floue s'il en est ; laquelle est aussi, après tout, une catégorie historique. Sans doute est-ce parce que nous disposons aujourd'hui d'un accès sonore à de tels témoignages. Notre esprit critique possède ainsi un objet sur lequel il peut exercer sa sagacité, et sur ce plan, les enregistrements de Paderewski sont révélateurs. Nous ne pouvons *que supposer* le jeu des musiciens à des époques antérieures, nous ne pouvons que reconstruire des hypothèses de ce jeu sur la base de sources théoriques, d'informations sur la *performance practice*, voire de l'organologie. Au contraire le jeu de Paderewski se confronte quant à lui directement, de manière sonore, avec les exécutions actuelles. Du coup il n'en est que plus critiqué ; les interprétations d'aujourd'hui sont considérées comme « meilleures », dans un sens quasiment darwinien ; le langage de la critique musicale contemporaine n'hésite pas non plus à souligner à quel point tel interprète se rapproche « au plus près » des intentions du compositeur – mais n'est-ce pas là, d'ailleurs, un cliché hérité du romantisme ? Si nous nous fions à la théorie de Roman Ingarden sur le caractère *intentionnel* de l'œuvre musicale⁶, il nous faut alors admettre que chaque exécution qui constitue une « concrétisation » de la notation de l'œuvre en est aussi sa nouvelle projection, mais sans jamais être une projection *idéale*. L'œuvre musicale ne possède pas d'original sous la forme que nous connaissons des arts plastiques⁷. L'original et les copies d'un tableau constituent une catégorie tout à fait autre dans l'ontologie d'une œuvre d'art, que n'est l'inscription schématique de la musique et de ses interprétations. C'est pourquoi nous devons admettre que les interprétations de Paderewski ont des valeurs particulières et instructives non seulement par rapport à son temps et à l'esthétique dominante de son époque, mais également en relation avec une époque plus récente.

6 Roman Ingarden, « Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego w czasie historycznym » [Le problème d'identité de l'œuvre musicale dans le temps historique], *Studia z estetyki* [Etudes esthétiques], 3 vols (Varsovie : Prace Filozoficzne Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958), vol. ii, p. 295.

7 Cette problématique est au cœur de l'essai fondamental de Walter Benjamin : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Ecrits français* (Paris : Gallimard, 1991).

On sait la stature exceptionnelle du personnage Paderewski, grand homme d'Etat et grand artiste. Bien des traits de son attitude romantique sont liés à son art d'orateur qui lui-même découlait d'un patriotisme particulièrement fervent. Qui plus est, Paderewski mariait son art avec une nature typiquement polonaise en grande partie déterminée par l'histoire de ce pays. C'est ainsi qu'à l'occasion de son discours prononcé pour le centenaire de la naissance de Chopin, Paderewski a pu dire : « Si c'est là une propriété de notre nature, au regard des autres nations moins choyées du sort que la nôtre, cette propriété ressemble fort à une infirmité et nous pouvons la nommer notre arythmie nationale. [...] Des grands hommes à qui la Providence confia le soin de révéler l'âme polonaise, aucun n'a su rendre cette arythmie avec plus de force que Chopin [...] C'est dans cette musique que notre nation, notre terre, la Pologne tout entière vit, sent, agit, *in tempo rubato* »⁸. Manière pour lui d'affirmer que l'examen de la structure musicale seule ne mène pas à la compréhension de l'essence de l'art.

En un certain sens, Paderewski transposait l'art oratoire en musique. Ses récitals étaient conçus comme des apparitions publiques à caractère social, politique et artistique. Car pour Paderewski, la musique *parle*. Ronald Stevenson a lui-même traité de ce phénomène du « parlé » propre à l'art pianistique de Paderewski en évoquant « une maîtrise totale du *parlando* »⁹.

Paderewski concevait son art pianistique comme une manière de préparer l'auditeur, lui parlant et faisant appel à ses sentiments, lui demandant de se mettre à l'écoute attentive de l'histoire de la Pologne, de ses droits à la liberté, de ses plus belles traditions ; ensuite il jouait les mazurkas, les polonaises de Chopin ... Il considérait Chopin comme poète, reconnu par le monde entier, dépositaire en exil du génie national – *genius patriae*¹⁰. Et on assistait, par conséquent, à une qualité de la perception tout autre, une capacité d'ouverture émotionnelle de l'auditeur à la musique. Musicalement, son jeu pianistique s'en ressentait nécessairement, en s'axant de manière primordiale sur tout ce qui permettait d'intensifier une tension discursive : effets théâtraux, utilisation dramatique du silence (augmentant souvent la durée des pauses).

On pourrait même tenter un parallèle entre le jeu de Paderewski et celui du pianiste polonais Krystian Zimerman, au sujet de l'enregistrement réalisé en 1988 par ce dernier de la Ballade op. 23 en sol mineur de Cho-

8 Ignacy Jan Paderewski, *Chopin* (Varsovie : Société des Bibliothécaires Polonais, 1991), pp. 29-30.

9 Ronald Stevenson, *Le paradoxe Paderewski*, p. 109.

10 Ignacy Jan Paderewski, *Chopin*, p. 33.

pin¹¹, et tout particulièrement pour sa manière de mener la narration en maintenant la suspension des pauses : ce qui a pour effet d'accentuer l'idée d'un discours fait de séquences successives, renforçant chez l'auditeur l'idée d'un sentiment d'attente sur « ce qui va suivre ». Il est indéniable que Zimerman se rattache lui aussi à cette tradition du pianiste en tant qu'orateur. On en a un exemple éloquent de ce style dans l'enregistrement par Paderewski de son Nocturne, et qui déjà révèle que contrairement aux interprètes d'aujourd'hui, Paderewski jouait d'une manière identique tant en studio que lorsque capté sur le vif d'un concert¹². En effet, cet enregistrement montre que l'interprète a rigoureusement transposé les effets caractéristiques de son jeu de concertiste – et cela en dépit de la technique d'enregistrement de l'époque, qui laisse entendre assez distinctement le bruit de l'aiguille dans certains longs silences. La rhétorique pianistique de Paderewski met l'accent sur l'énonciation de phrases musicales, articulées de telle manière que chaque note puisse être (idéalement) audible. Son jeu perlé était soutenu par la pédale changée à chaque note, ce qui permettait de renforcer le caractère chantant. Ce souci d'articulation se retrouve même dans les fioritures. Dans le cas des nocturnes de Chopin, nous pouvons même évoquer une sorte de diction idéale. Pour faire surgir des nuances d'expression, Paderewski utilisait de manière constante la pédale gauche, tandis que la pédale droite était sollicitée de manière très précise, presque note après note, de manière à mettre en relief chacune d'entre elles sans pour autant l'étouffer ni la fondre dans la « masse » sonore. Stevenson a décrit le « *cantabile* distinctif » de Paderewski (au sujet de son enregistrement de « Warum » des *Fantasiestücke* de Schumann¹³), mentionnant ses « caresses du clavier » ou encore son utilisation de deux pédales – la pédale gauche pour adoucir le son, celle de droite pour accentuer la profondeur sonore, de manière à ce que la mélodie puisse se déployer sur un « fond » et ne donne pas l'impression d'être attaquée trop fortement. Un autre procédé récurrent est l'anticipation de la basse, soit le *rubato* mélodique qui permet de renforcer la mélodie et de créer des résonances harmoniques pour en

11 CD Deutsche Grammophon 423090-2.

12 Ce nocturne a été enregistré sur des rouleaux Welte-Mignon (Dux 2001, Dux 0324/0325a ; collection de la Bibliothèque Nationale, Varsovie, et Musée des automates à musique, Seewen, Suisse).

13 On connaît deux enregistrements par Paderewski de « Warum » ; malheureusement Stevenson ne précise pas duquel il s'agit. Il peut s'agir soit de l'enregistrement réalisé le 1^{er} juillet 1912 pour la firme Gramophone (2-045500 ; cet enregistrement a été reporté sur 33t en 1961 (PN « Muza », XL 0157), soit à un enregistrement de date inconnue (réédité en 33t chez PN « Muza » et en CD chez GEMM 136, s.d.).

renforcer le *coloris*¹⁴. Il y a chez Paderewski un art inégalé de la cantilène, détaillée grâce aux césures de respiration, aux pauses créatrices de tension, au *rubato* soigneusement utilisé pour certaines notes mélodiquement ou harmoniquement importantes : autant de techniques d'exécution qui lui ont permis de se forger un style oratoire unique, à quoi il faut encore ajouter sa façon quelque peu théâtrale d'exécuter d'un seul geste et *arpeggiando* les accords. Par ailleurs son utilisation du *rubato* mélodique et l'absence de synchronisation entre les mains qui en découle était également devenu chez Paderewski une manière de jouer non seulement le répertoire romantique mais également celui de J. S. Bach, ce qui lui permettait de donner plus de relief au traitement contrapuntique.

L'exécution des accords *arpeggiando* trouve son origine dans le jeu du clavecin, afin d'éviter que sur cet instrument les accords plaqués sonnent trop brièvement : l'*arpeggiando* remplit l'espace sonore. Mais cette technique était également liée avec la technique d'improvisation au clavecin ; elle passa ensuite au piano, perdant certes son intention première de pallier à un défaut acoustique, pour devenir essentiellement un « effet », parfois utilisé à des fins dramatiques. C'est dans ce même registre que l'on trouve chez Paderewski l'usage du *glissando*, qu'on se gardera bien de traiter chez lui comme une charlatanerie de virtuose. *Rubato*, *arpeggiando*, jeu improvisé (ou sonnant comme tel), théâtralité ... Autant de traits caractéristiques du style romantique d'exécution, qui furent ensuite rejetés par Ferruccio Busoni, ce dernier ayant été désireux de restituer au jeu du pianiste sa modération, son caractère objectif : ce qui techniquement s'affirmait aussi par un jeu *non legato*. Tout au contraire, Paderewski présentait un jeu riche en nuances et en effets spectaculaires qui caractérisait d'une part la légèreté et la clarté typiques de l'école française, mais révélait d'autre part des spécificités de l'école russe (surtout d'Anton Rubinstein), avec les explosions dynamiques dans le registre grave et l'accentuation des contrastes, de même que par son phrasé souvent modelé sur celui de grands chanteurs. Précepte postulé dans les méthodes de piano du XIX^e siècle, notamment chez F. Kalkbrenner (*Méthode pour apprendre le piano-forte*, Paris, J. Meissonier Fils, 1830), chez F. Godefroid (*Ecole chantante du piano*, Paris, Heugel & Co., [1861]) et S. Thalberg (*L'art du chant appliqué au piano*, op. 70, Paris, Heugel & Co., [1853-1863]).

C'est essentiellement de son maître Teodor Leszetycki que Paderewski a appris ces procédés particuliers de jeu pianistique, de même que le toucher résultant en un son chaleureux et plein, la technique d'enfoncement des accords évitant le son frappé, la réalisation exacte du

14 Ronald Stevenson, *Le paradoxe Paderewski*, p. 12.

rythme, et ce malgré (ou plutôt à cause de) l'application quasi systématique, tant chez Leszetycki que chez Paderewski, d'un *rubato* mélodique. Paderewski louait les règles de Leszetycki en les désignant comme la « méthode des méthodes »¹⁵. Quant à Leszetycki, il voyait en Paderewski un grand talent essentiellement dans l'utilisation des pédales : point que Paderewski a évoqué dans ses *Mémoires* où il avoue à son maître que le piano est un instrument de percussion nécessitant une maîtrise approfondie de la pédalisation afin d'arriver à un effet de « rallongement des sons »¹⁶. On trouve à l'occasion de la tournée américaine de Paderewski en 1892 une opinion confirmant ce jeu dans le *Milwaukee Sentinel* du 18 février : « Son utilisation des pédales est libre et ininterrompue, elle crée des effets magnifiques. C'est à l'aide des pédales qu'il chante au piano, pleure sur le sort malheureux de son pays natal, de sa nation. Et ensuite explose la cavalerie polonaise qui demande à être reconnue ». Au 18 décembre 1899, le *Evening Post* remarqua en revanche que Paderewski, après avoir pris un accord, l'avait longuement soutenu par la pédale de telle manière qu'il semblait contenir toute l'échelle harmonique, puis l'avait lâché ensuite en laissant « quelques notes ayant une sonorité particulière d'orchestre ». Les critiques remarquèrent également dans le *North American* (15 décembre 1899) que Paderewski « change [...] en même temps les pédales *forte* et *piano* dans les passages *forte*, semble-t-il uniquement pour que quelqu'un accepte comme résultat l'harmonie confuse de l'œuvre »¹⁷.

Les infimes nuances sonores ne furent sans doute pas toujours appréciées à leur juste valeur. Leszetycki avait emmené Paderewski à un très haut niveau technique ; pour le reste, il s'agissait essentiellement du talent naturel mais aussi du caractère travailleur de Paderewski. Si la plupart des critiques ont loué son jeu comme étant porté aux sommets de la maestria, certains lui reprochaient toutefois une force de toucher trop grande, faisant entendre d'un côté « le fracas » du piano et de l'autre une

15 Voir Irena Poniatowska, « Oddziaływanie metody Teodora Leszetyckiego na pianistykę Ignacego Jana Paderewskiego » [L'influence de la méthode de Teodor Leszetycki sur la pianistique de Ignacy Jan Paderewski], *Historia i interpretacja muzyki* [l'Histoire et l'interprétation de la musique] (Cracovie : Musica Jagellonica, 1995) ; une version abrégée en français, « La formation de I. J. Paderewski en tant que pianiste » est publiée in *Chopin in the World*, 15 (2001), pp. 7-10.

16 Ignacy Jan Paderewski, *Pamiętniki* [Mémoires] éd. M. Lawton, 2 vols (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972), vol. ii, pp. 167-168.

17 Les comptes rendus américains d'après Andrzej Piber, *Droga do sławy. Ignacy Jan Paderewski w latach 1860-1902* [Route vers la gloire. Ignacy Jan Paderewski dans les années 1860-1902] (Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982), pp. 212, 379, 377.

douceur excessive du phrasé, et même un caractère trop sentimental¹⁸. Les opinions étaient souvent controversées, mais elles témoignent aussi pour la plupart du fait que déjà de son vivant Paderewski était devenu un pianiste légendaire.

La musique pour piano de Paderewski exprime également son attitude romantique. Et même à ne prendre en considération que des questions formelles (par exemple son utilisation de la variation, de la forme sonate), voire des questions d'écriture et d'autres relatives à ce qui concerne « l'expression » de ses œuvres, que nous évoquons celles de la première période ou de la dernière, nous retrouvons ces mêmes liens le rattachant aux tendances propres au début du romantisme et encore décelables dans le romantisme tardif. Le souci principal de Paderewski résidait avant tout dans la maîtrise, et ce de la manière la plus parfaite possible, du métier de compositeur : car primait avant tout chez lui la nécessité d'exprimer ses idées et ses sentiments. Ce que Paderewski a dévoilé dans son art pianistique, il l'a transposé dans sa musique pour piano : virtuosité, vocalisation de la structure (ce qu'on appelle « chanter » au piano), l'atmosphère du *scherzo* romantique avec un brin d'ironie, du pastiche ou de la stylisation, de même qu'une inclination marquée pour les petites formes ou miniatures. Toutefois l'autre versant est lui aussi présent chez Paderewski, qui n'en délaisse pas pour autant la grande forme, souvent cyclique, et un certain style monumental pour ce qui est de la sonorité (*grandioso*), couplé avec une théâtralisation du geste mettant en valeur un style improvisé et marquant les contrastes de l'écriture, du tempo et de la dynamique.

Au XIX^e siècle, la virtuosité était une exigence artistique et même sociale, conçue comme un moyen servant à l'acquisition d'une expressivité accrue¹⁹. C'est par le biais de la virtuosité *transcendante* qu'un concert

18 Dans *Echo muzyczne, teatralne i artystyczne* du 21 janvier 1899 on écrivait sur l'interprétation de la Rhapsodie hongroise n° 2 de Liszt par Paderewski : « Avec une verve inégalée, on aurait dit que tout l'orchestre tonnait, en amplifiant le ton jusqu'à une explosion de la percussion, jusqu'aux fins fonds du piano, c'est-à-dire au-delà des frontières du son ». En revanche dans le *Herald* du 27 décembre 1899, Paderewski est blâmé pour son « sentimentalisme maladif », son « fracas », son « toucher trop fort ».

19 Ces dernières années, la virtuosité romantique (et essentiellement dans l'optique lisztienne, à laquelle se rattache également Paderewski) a été reconsidérée dans une optique axée sur ses implications sociales et culturelles. Voir notamment Richard Leppert, « Cultural Contradiction, Idolatry, and the Piano Virtuoso : Franz Liszt », *Piano Roles : Three Centuries of Life with the Piano*, éd. J. Parakilas (New Haven : Yale University Press, 1999), pp. 252-281 ; Lawrence Kramer, « Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere : Sight and Sound in the Rise of Mass Entertainment », *Musical Meaning. Toward a Critical History* (Berkeley : University of California Press, 2002), chapitre 4 ; Dana Gooley, *The Virtuoso Liszt* (Cambridge : Cambridge University Press, 2004).

atteignait le plus haut rang dans la vie sociale et musicale. Mais lorsqu'elle servait uniquement de parade, elle était dès lors perçue sous un jour entièrement négatif et considérée comme une dégradation de l'art pianistique ; son impact sur la composition d'une œuvre était jugé comme néfaste : une œuvre virtuose, et qui ne serait que cela, ne pouvait être artistiquement parlant qu'une « marche à vide ». Paderewski envisageait la virtuosité, tant dans l'exécution que dans la composition, comme étant essentiellement un « moyen d'expression » : reste que ce moyen est bien difficile à cerner. Certes, il ne se montrait jamais lors des concerts-exhibitions où se produisaient des « équilibristes » musiciens, instrumentistes ou chanteurs, ce qui constituait une norme encore à la fin du XIX^e siècle. Sa conception du concert l'incitait à ne donner que des récitals solistes, parfois agrémentés de conférences patriotiques. Quant à la virtuosité pianistique dont ses œuvres font étalage, comme par exemple les Variations en mi bémol mineur (1903), dont nous allons encore parler, elle était motivée pour des raisons dramaturgiques, et ce à des moments structurels stratégiques.

L'art de la cantilène pianistique tel que pratiqué par Paderewski ne constitue pas une transposition littérale des modèles de Chopin ou de Liszt. La ligne mélodique est caractéristique de Paderewski, ce que nous pouvons voir dans son Nocturne en si bémol majeur de 1891 : parfois élimine-t-il la distinction entre la ligne de la basse, composée de passages largement arpégés, et la ligne mélodique *cantabile*. Ainsi la cantilène est issue de l'interaction des deux mains et de leurs registres respectifs : la texture en résultant est un contrepoint de couches sonores (exemple 1). Ce sont les cantilènes de *Chant d'amour* en sol majeur (n° 2 de l'*Album de Mai. Scènes romantiques* op. 10, avant 1884) et de l'*Andantino grazioso* en si majeur (n° 2 de l'*Album Tatrzańskie* op. 12, 1883) qui se rapprochent le plus du modèle romantique.

Andantino con moto
grazioso

5
cresc.

9
rit. (a tempo) rall.
p

Exemple 1 : Jan Ignacy Paderewski, Nocturne en si bémol majeur, 1891

L'art de la cantilène pianistique est essentiellement lié avec les petites formes, ou miniatures. Paderewski a composé divers genres de miniature : *Légende*, *Elégie*, *Moment musical*, *Nocturne*, *Intermezzo*, *Mélodie*, *Impromptu*, *Valse mélancolique*, *Valse mignonne*, *Caprice-valse*, *Thème varié*, *Scherzino*, *Humoresque de concert*, *Burlesque*, et même *andantino-mistico*, *mélancolique*, *grazioso*, *molto espressivo*, *Barcarolle*. Sans compter les œuvres avec des titres programmatiques : *Album de mai*. *Scènes romantiques* ... A ce registre s'ajoutent encore ses danses polonaises. L'aspect national n'est pas négligeable non plus : ainsi des mazurkas, polonaises cracoviennes et autres *kujawiak* dans son *Concerto en la mineur* (1882-1889). Le compositeur a également tenté de styliser le caractère folklorique, par exemple dans le *Krakowiak fantastyczny* [Cracovienne fantastique] (1886), en style héroïque et virtuose, ou encore dans la *Polonaise en si majeur* (1884), ainsi que dans la *Fantaisie Polonaise* (1891-1893) et *Tatra Album* (1884). Le traitement folklorique de Paderewski ne vise pas à apporter des éléments nouveaux, que ce soit dans la mélodie, le

rythme et l'harmonie. Sa démarche n'est pas similaire à celle de Szymanowski, qui lui cherchait à exploiter la facette authentique des mélodies folkloriques et les transformant et les intégrant, après un processus de modification du matériau, à son propre langage musical. Chez Paderewski, le renouement avec un matériau folklorique n'apporte qu'une touche nationale. Paderewski reste ainsi dans une tradition de l'art de la cantilène et de la virtuosité purement romantique, ce qui l'assimile, à la fin du XIX^e siècle, aux figures de Grieg et de Saint-Saëns.

On trouve également chez Paderewski un intérêt marqué pour la musique du passé : d'où son attrait pour des formes telles que les danses baroques, comme la sarabande, le menuet (dans la veine de Mozart), le capriccio (*Caprice* en sol majeur de l'op. 14) dans le style de Scarlatti, la *Toccata* op. 15 (1886-1887), mais également pour des formes classiques, comme la variation et la sonate. Les différents cycles de variations composés par Paderewski témoignent d'une évolution de son style. Si les Variations op. 11 (1884) et 16 (1885-1896) se caractérisent par certains traits classiques et restent dans leur écriture liées au premier romantisme²⁰, les Variations en mi bémol mineur op. 23 (1903) ainsi que la Sonate en mi bémol mineur op. 21 (1903) font appel à des moyens relevant du romantisme tardif²¹. Chybiński a remarqué qu'« hors les variations de Melcer et de Szymanowski, les ouvrages analogues de Paderewski constituent le document le plus cher de l'art de la variation dans la musique polonaise, et ce depuis l'époque de Chopin »²². Le romantisme tardif, voire le conservatisme qui caractérise Paderewski, peut être comparé, comme l'a souligné J. Paja-Stach, avec celui d'Albéniz, de Grieg, ou de Rachmaninov²³. Au même titre que d'autres compositeurs à cheval entre les XIX^e et XX^e siècles, Paderewski fait dériver ses moyens techniques de Beethoven, Chopin, Liszt, voire même de Brahms, pour ce qui est de relier le processus thématique à la technique de variation et à la fugue.

Il est possible de suivre dans l'œuvre de Paderewski toutes les catégories propres à l'attitude romantique pour ce qui est de la forme dans ses Variations en mi bémol mineur op. 23, qui se terminent par une fugue — on pense bien sûr aux *Variations sur un thème de Haendel* op. 24, de Johannes

20 Voir Jadwiga Kornelia Paja-Stach, « Wariacje fortepianowe Paderewskiego » [Les variations pour piano de Paderewski], *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo, koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego* [Le métier de compositeur, l'art d'exécution, les conceptions politiques de Ignacy Jan Paderewski] (Cracovie : Musica Jagellonica, 1991).

21 Adolf Chybiński, « Ignacy Jan Paderewski jako kompozytor utworów fortepianowych » [Ignacy Jan Paderewski en tant que compositeur des œuvres pour piano], *Przegląd Muzyczny*, 20 (1910), pp. 3-10.

22 *Idem*.

23 Jadwiga Kornelia Paja-Stach, « Wariacje fortepianowe Paderewskiego », pp. 191-192.

Brahms. Les variations op. 23 de Paderewski montrent que les idées du compositeur ne se proposaient pas simplement d'imiter des solutions déjà éprouvées. Tout d'abord, il faut signaler que les variations IV, VII, XV, XVIII et XIX sont conçues comme des études, et bien d'autres variations conservent également ce caractère d'étude, ou plutôt d'*étude de genre*. Il s'agit de variations de type *scherzo*, *grandioso* ou lyrique, chacune centrée sur une spécificité technique : jeu ailé dans la variation XVIII, passages déferlant sur toute l'étendue du clavier de la variation XIX, doubles notes (de la seconde à l'octave) de la variation V, jeu perlé de la variation IV, technique de doubles tierces de la variation VII, passages en octaves et technique sévère du canon dans la variation XX (exemple 2).

Var. XVIII
Vivace



Var. XIX
Un poco meno mosso ma molto agitato



Var. V
Vivace ma non troppo



Var. IV
Animato



Var. VII
Un poco animato

197

pp vaporoso

Var. XX
Allegro con fuoco

668

f sempre feroce

Exemple 2 : Jan Ignacy Paderewski, Variations en mi bémol mineur, op. 23

Le caractère de *scherzo* se retrouve quant à lui dans l'*allegro scherzoso* des variations XI et XVII (exemple 3).

Var. XI
Allegro scherzoso

317

leggieramente

rit.

Var. XVII
Allegro ma non troppo

547

p sempre legato

con pedale

Exemple 3 : Jan Ignacy Paderewski, Variations en mi bémol mineur, op. 23

Le style monumental requérant une sonorité pleine, est déjà invoqué dans le thème même des variations : il est également requis pour la variation X,

avec ses empilements d'accords, et dans la variation XIII qui superpose octaves et accords (exemple 4).

Var. X
Grandioso

281

ff

285

289

Var. XIII
Agitato

397

pp

p

Exemple 4 : Jan Ignacy Paderewski, Variations en mi bémol mineur, op. 23

Un style théâtral, *con passione*, est invoqué dans la variation XVI avec le recours à l'*arpeggiando*, au trémolo, que ce soit sur une note isolée ou sur un accord (exemple 5).



Exemple 5 : Jan Ignacy Paderewski, Variations en mi bémol mineur, op. 23

En revanche l'op. 23 n'accorde guère de place au style *cantabile* de la cantilène pianistique, à l'exception de la variation IX. Et encore s'agit-il d'une cantilène bien spécifique, dans un registre grave et *misterioso* (exemple 6).

Exemple 6 : Jan Ignacy Paderewski, Variations en mi bémol mineur, op. 23

Au-delà de la technique virtuose de l'op. 23, Paderewski fait également appel à l'écriture polyphonique : la virtuosité intellectuelle vient répondre à la virtuosité digitale. La fugue à quatre voix cumule le thème des variations avec celui, nouveau, de la fugue. Il s'agit là de la page contrapuntique la plus élaborée de toute l'œuvre de Paderewski. La fugue de la Sonate en mi bémol mineur op. 21 (1903) est en réalité une fugue à deux voix dont chacune est doublée afin de magnifier la plénitude sonore.

Paderewski tenait lui-même en très haute estime son cycle de Variations op. 23, qu'il considérait d'ailleurs comme étant sa meilleure œuvre pour

piano. Après une première critique de 1907, A. Chybiński avouait en 1910 que le talent de Paderewski atteignait dans cette œuvre son sommet le plus élevé, relevant sa fugue, « monumentale et particulièrement belle »²⁴.

Aux côtés de l'op. 23, la Sonate op. 21 mérite elle aussi d'être placée au sommet de l'œuvre pour piano de Paderewski. Dans l'article cité plus haut, Chybiński avouait que « l'ensemble de cette œuvre est traversé par un trait caractéristique individuel, une marque de maturité qui constitue pour ainsi dire la silhouette artistique de Paderewski ». Il est aisé de rattacher la virtuosité technique et la palette de coloris de cette Sonate avec le jeu pianistique de son compositeur.

L'enchaînement entre le deuxième mouvement et le final est unifié par un *attaca*. Le premier mouvement est essentiellement axé sur un travail de transformation thématique, et il convient de souligner les expérimentations harmoniques auxquelles se livre Paderewski, notamment dans la coda où des accords augmentés à la fois montent et descendent par paliers chromatiques sur toute l'étendue du clavier (exemple 7) – un point d'ailleurs commenté par A. Jarzębska²⁵.

C'est un fait que la pratique du métier de compositeur de Paderewski le situe dans le sillage du romantisme tardif, ce qui explique l'image « conservatrice » qu'il aura essentiellement gardé pour la postérité. Il reste cependant un cas unique par sa manière d'avoir cherché à lier l'art oratoire et la musique, les mettant au service de la culture et de la cause nationales, et cet art oratoire influençant la musique elle-même et son exécution. Cette conception grandiose et oratoire, il l'a également appliquée aux ouvrages de son compatriote de génie, de manière à en faire un champion de la cause nationale polonaise : « Chopin a tout embelli et ennobli. Dans les profondeurs de la terre polonaise, il a découvert des pierreries dont il nous fait un trésor. [...] De la douce, radieuse et aérienne berceuse, à ces deux sonates terribles et puissantes qui semblent taillées dans un métal héroïque, il parcourt toute l'échelle de sa vie et de la vie de sa nation »²⁶.

24 Adolf Chybiński, « Ignacy Jan Paderewski jako kompozytor utworów fortepianowych », pp. 3-10.

25 Alicja Jarzębska, Wstęp [Introduction], *Ignacy Jan Paderewski. Dzieła wszystkie* [I. J. Paderewski. Œuvres complètes], 8 vols parus (Cracovie : Musica Jagellonica, 1997-), vol. iii, p. 10.

26 Ignacy Jan Paderewski, *Chopin*, pp. 32-33.



Exemple 7 : Jan Ignacy Paderewski, Sonate en mi bémol mineur op. 21, première partie

Sur bien des plans, Paderewski s'est vu être le continuateur de ce que Chopin ne pouvait que rêver, lui qui en 1848 écrivait : « mais à la fin de tout cela il y a la Pologne »²⁷. Paderewski, par la force des liens qu'il a su créer entre son propre art de musicien et son activité publique, a mené la Pologne vers la renaissance et la liberté, en prônant une conception élargie de l'art musical, et dont on peut dire qu'il la mettait au rang des sciences humaines : « Je considère la musique comme un lierre, comme un liseron qui fleurit abondamment, qui grimpe, qui s'élève haut vers le ciel uniquement quand il possède un appui fort et droit – le savoir, la connaissance. Sans cette appui l'art est comme ce liseron sans tige – il ne sait que ramper par terre »²⁸. C'est cette plénitude d'un art musical élargi à un art social et humaniste qui a constitué le fondement même du succès de Paderewski.

Traduit du polonais par Maria Poniatowska-Bylina

27 *Korespondencja Fryderyka Chopina* [Correspondance de Frédéric Chopin], éd. B. E. Sydow, 2 vols (Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955), vol. ii, p. 239 (lettre de Chopin à Julian Fontana, 4 avril 1848).

28 Extrait d'une lettre de Paderewski à Helena Górska, écrite lors d'un passage à Berlin en 1882. Cité d'après Małgorzata Perkowska-Waszek, « Geneza i historia utworów I.J. Paderewskiego w świetle nieznanych źródeł » [La genèse et l'histoire des œuvres de I. J. Paderewski à travers des sources inédites], thèse de doctorat, Université Jagellonne, Cracovie, 2000.

Aux sources du *rubato* : *Diligens negligentia* ou du « non fini » dans la musique de la Renaissance

L'histoire de la musique n'a pas attendu l'esthétique romantique du *tempo rubato* pour réfléchir à ce « je ne sais quoi qui fait tout » qui résiste à l'analyse. Bien connue des auteurs antiques, l'idée que la beauté échappe au rapport arithmétique des parties émerge à nouveau dans l'art et l'esthétique de la Renaissance. On le sait, beauté et quantité divorcent dans les discussions néoplatoniciennes sur l'inspiration et la grâce. Du saturnien mélancolique naît l'idée de génie et, dans l'art, l'*agitazione di mente* du poète soulevé par l'extase devient la *furia*, le « non fini », fruit du geste irréfléchi que l'on apprécie tant dans l'esquisse. Les grands historiens de l'art de la Renaissance fidèles à l'esprit du Warburg Institute en ont beaucoup parlé, au point d'épuiser le sujet pour les années successives. Reste l'orbite « marginale » de l'historiographie musicale où cet argument conserve encore une certaine fraîcheur, suite au penchant de certains à borner le discours musicologique à un problème de dièses et de bémols. Les parallèles sont nombreux. En 1545 le théoricien suisse allemand Glaréan reproche au grand Josquin Despres (1440-1521) – le premier dépositaire de la théorie moderne du génie – de composer sans parvenir à maîtriser l'*impetus* de son imagination (*lascivientis ingenii impetus*)¹, négligeant le mode et les règles d'écriture.

L'imagination musicale de Josquin est comme un kaléidoscope cristallin dictant des contrepoints d'une netteté très classique. Mais cinquante ans plus tard, les contours s'estompent. Dans les *Prophetiae Sibyllarum*, la fantaisie de Roland de Lassus est un générateur protéiforme d'images en évolution dans le temps : chimères complexes au corps difforme, configurations modales antagonistes, harmonies mouvantes et chromatiques, soumises aux métamorphoses « alchimiques » les plus impensables. Dans

1 « Ita in omina versatile ingenium erat, ita naturae acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negocio ille non potuisset. Sed defuit in plerisque Modus et cum eruditione iudicium, Itaque lascivientis ingenii impetus, aliquot suarum cantionum locis non sane, ut debuit repressit, sed condonetur hoc vitium mediocre ob dotes alias viri incomparabiles » : Henricus Loritus Glarean, *Dodekachordon* (Bâle, 1547 ; R Hildesheim : New York, 1969), p. 362.

la musique instrumentale, l'esprit soulevé par l'extase s'incarne dans la métrique rythmoïde des fantaisies non mesurées, à jouer avec un mépris royal de la mesure, hors du temps quantifiable.

D'où le divorce entre le sens et la forme, entre l'affect et le discours sur la musique. Pour tenter de décrire ce qui par définition résiste à l'analyse, la critique d'art aura recours aux plus sophistiqués de ses instruments optiques, dont le flou sémantique des termes tels que *sprezzatura*, *grazia*, *leggiadria*, *fantastico*, *discrezione*, *vaghezza*, en est l'expression plus concrète. Une étude de vocabulaire démontre que la plupart de ces mots n'appartiennent pas en propre au langage technique de l'art. *Sprezzatura* puise ses racines dans l'éthique, la morale courtoise et la rhétorique. Avant d'atteindre la théorie de l'art, *grazia* appartient à la théologie et à la philosophie de l'extase. *Fantasia*, *fantastico* et *gusto* atteignent les disciplines musicales à travers les disciplines qui concernent de plus près l'âme et ses puissances : théorie des tempéraments, physiologie humorale, magie, théories de l'amour et du génie mélancolique. Mais l'intérêt de cette terminologie réside dans la richesse de ses harmoniques : aux yeux de ses artisans elle établit un pont entre le son et la pensée, entre l'interprétation critique et le discours non verbal qui s'incarne dans l'affect. C'est à partir des disciplines gravitant dans l'orbite de la psychologie et de la philosophie naturelle que la Renaissance peut mettre en relation le mouvement de l'imagination et son expression sonore dans le *rubato* ; c'est ici qu'elle comprend comment la *phantasia* soulevée par la fureur peut dicter soit des fantaisies non mesurées, soit des formes d'une rigueur combinatoire accrue ; et c'est en partant d'une réflexion sur l'âme et ses puissances que l'on peut expliquer la présence de certains traits caractéristiques constants dans le répertoire instrumental propre à cette esthétique : forme épisodique, coordination des parties par parataxe, culte de l'aphorisme, prose musicale.

Bellezza e grazia

Les premières émergences littéraires relatives à la poétique du « non fini » ont pour cadre la mystique néoplatonicienne de la création inspirée. Un texte célèbre, la description du jeu du luthiste Francesco da Milano par Pontus de Tyard, condense en un magnifique symbole tous les éléments de cette doctrine :

Vous pourriez faire conte [...] d'un grand nombre d'anciennes histoires sur ce sujet ; mais mal-aisément en rencontrerez-vous une de plus vive preuue qu'est celle qui dernièrement nous fut racontée, à ce mesme propos, par Monsieur de Vintimille [...] qui séjournant à Milan [...] fut appelé à un festin somptueux et magnifique [...] où entre autres plaisirs [...] se rencontra Francesco de Milan, homme que l'on tient auoir at teint le but (s'il se peut) de la perfection à bien toucher un Lut. Les tables leuées il en prent un et comme pour tater les accors, se met, pres d'un bout de la table, à rechercher une fantasie. Il n'eust esmeu l'air de trois pinçades, qu'il rot les discours commencez entre les uns et les autres fetiés, et les ayant contraint à tourner visage, vers la part où il estoit, continue avec si rauissante industrie, que peu à peu faisant par une sienne diuine façon de toucher, mourir les cordes sous ses doigts, il transporte tous ceux qui l'escoutoient, en une si gracieuse melancolie, que l'un appuyant sa teste en la main soutenue du coude : l'autre, estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres : qui d'une bouche entr'ouuerte et des yeux plus qu'à demy desclos, se clouant (eust-on iugé) aux cordes, et qui d'un menton tombé sur sa poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité qu'on vit onques, demeureit privez de tout sentiment, ormis l'ouye, comme si l'ame ayant abandonné tous les sieges sensitifs, se fust retiree au bord des oreilles, pour iouir plus à son aise de si rauissante symphonie : et croy (disoit Monsieur de Vintimille) qu'encor y fussions nous si luy-mesme, ne sçay-ie comment se rauissant n'eust resuscité les cordes, et de peu à peu enuigorant d'une douce force son ieu, nous eust remis l'ame et les sentiments, au lieu d'où il les auoit desrobez : non sans laisser autant d'estonnement à chacun de nous, que si nous fussions releuez d'un transport ecstastique de quelque diuine fureur².

Ce récit mêle au moins cinq lieux communs cher à la mythologie musicale humaniste : la tradition des *exempla* sur le pouvoir contagieux de la musique, la théorie ficinienne de l'inspiration, la doctrine du génie mélancolique et un archétype antique, l'épisode homérique de Demodocos, l'*aoidos* aveugle inspiré par la Muse, appelé à vaticiner les faits de la vie d'Ulysse au milieu des convives. Le tout agrémenté d'une « fantaisie libre » jouée avec un royal mépris de la mesure. Mais la synthèse est nouvelle et son épaisseur sémantique très dense. Tel Orphée, dans un passage connu diffusé par Constantin l'Africain³, Francesco da Milano se délecte à entraîner les âmes des spectateurs dans un sens ou dans l'autre, à la barbe de leur volonté. Par « une sienne divine façon de toucher », il transporte l'auditoire dans une mélancolie « ecstastique » ; « ne sçay-ie comment se ravissant », il « resuscite les cordes » pour remettre les âmes

2 Pontus de Tyard, *Solitaire Second ou Prose de la Musique* (Lyon, 1555), p. 114.

3 « Quidam ergo Philosophi dicunt, sonitum esse quasi spiritum, vinum quasi corpus, quorum alterum ab altero iuvatur. Dicunt alij quod Orpheus dixerit : Imperatores ad convivia me invitant, ut ex me se delectentur, ergo condelector ex ipsis, cum quo velim eorum flectere possim, sicut de ira ad mansuetudinem, de tristitia ad letitiam, de avaritia ad largitatem, de timore in audaciam. Haec est ordinatio organorum musicorum atque vini circa sanitatem animae » : Constantinus Africanus, *Opera medica* (Bâle, 1586), p. 14.

des auditeurs à leur place là où il les avait « desrobées ». Vient ensuite l'énergie qui s'exerce sur le public, qui ne puise pas sa source dans l'instrument, ni même dans l'âme de l'interprète. Pontus le sait bien pour l'avoir lu chez Ficin : la Beauté préexiste à son expression. L'œuvre d'art n'est qu'un simulacre d'une harmonie intelligible que l'interprète se borne à traduire dans le domaine sensible, suite à une irradiation divine. L'âme et la forme communiquent avec le ciel en vertu d'un lien sympathique (*concinntas*) analogue au rapport arithmétique reliant les deux extrêmes d'un intervalle. L'irradiation part de l'*ethos* des planètes et rejoint ensuite la musique terrestre, piégée par le nombre sonore en acte dans les modes, les cadences et les rythmes. L'harmonie est universelle, le circuit spirituel ininterrompu et la forme qui agit sur l'âme n'est plus que le véhicule d'un fluide énergétique, sorte de talisman complexe activé par le nombre et l'harmonie. C'est ainsi que l'interprétation magique de l'art prive la forme de sa valeur causale. Le musicien inspiré cesse de produire la beauté : il n'en est pas la cause, mais un simple intermédiaire ou « médium », placé dans l'intervalle entre le ciel et l'âme de l'auditeur. Il opère à la faveur de constellations propices, capte les influences astrales, fait agir les démons des planètes, tel l'apprenti sorcier, il « commande » à la grande machine du monde en lui obéissant ; faute de pouvoir créer la beauté, il met la nature en condition d'accoucher, réunissant les conditions de l'activité naturelle, favorisant ou retardant le métabolisme de l'âme du monde.

On connaît la suite : démission à l'égard des règles, rôle subordonné accordé aux mathématiques, subjectivisme accru. À l'artiste méthodique qui procède par le calcul, les académies des deux siècles suivants opposeront l'image de l'inspiré qui crée *per ingenio proprio agitato e commosso da alcun vigore interno e nascoso il quale si chiama furore ed occupazione di mente*⁴. D'un côté le « don », de l'autre l'« étude », d'un côté l'art, de l'autre la science. Il en va de même pour la valeur affective de la musique que la magie sépare de la forme : au « don » répondra l'affect, à l'« étude » l'organisation mathématique de la forme. Sens et syntaxe, forme et contenu divorcent, la magie attribuant au nombre la valeur d'un simple piège pour la grâce⁵. D'où le

4 Leonardo Bruni, *Vita di Dante* (1436) cité par André Chastel, *Marsile Ficin et l'art* (Genève : Droz, 1975), p. 129.

5 Nous sommes ici au cœur même du débat qui divisera l'esthétique des deux siècles à venir : il s'agit de savoir si la beauté consiste dans l'ossature mathématique de la composition ou bien dans une dimension spirituelle supérieure à la quantité. Dans l'esprit d'un auteur bien pensant comme Zarlino, partisan d'un pythagorisme purement arithmétique et non magique, le contrepoint est en grande partie une *technè*, ou *ars perfecta* fondée sur des canons mathématiques objectifs ; et la seule condition subjective, chez le compositeur, est l'*habitus* et l'imitation des canons élevés par la critique musicale au rang de modèles de perfection. L'affect n'est ni l'objet d'une révélation, ni

rôle subordonné accordé aux mathématiques musicales, le jeu *rubato* de l'interprète et la doctrine de l'inspiration, incarnée ici par la mélancolie

une valeur psychologique dont on saurait disputer, mais une propriété intrinsèque de la forme que, dans une certaine mesure, la mélodie (c'est-à-dire la théorie de la composition mélodique) est en mesure d'isoler dans les intervalles, les modes et les rythmes. L'action efficace de la mélodie engage exclusivement la relation entre l'affect qui prend corps dans la forme et l'âme de l'auditeur. Zarlino s'est exprimé précisément sur ce point : la cause de l'affect n'est que la proportion arithmétique ou harmonique que les modes authentiques et plagaux partagent avec les rapports des qualités secondaires dans le tempérament de l'auditeur.

Dans la théorie de l'inspiration, au contraire, un rapport analogique plus ou moins arbitraire sépare la signification de l'œuvre de la forme qui la véhicule. Chez Ficin, par exemple, la cause du caractère mélancolique du mode *hypodorien* ne tient pas à la qualité des moyennes mathématiques qui forment son ossature, mais à l'énergie de la Lune que le mode capte et dévie en vertu de sa gravité, analogue à la position de l'orbite lunaire, proche de la terre, dans le concert céleste. Le mode *mixolydien* agit sur la bile noire en vertu de Saturne, septième dans l'ordre des planètes ; les sons aigus renvoient à Mars en vertu de leur acuité, analogue à la structure pyramidale des molécules du feu, corrélatif de la colère. D'où le rôle secondaire accordé aux canons mathématiques. Les auteurs grecs savaient déjà que la vraie beauté appartient à une mixtion particulière des ingrédients dont la complexité ne saurait être réduite à un système de règles universelles. Chez les Modernes, l'aboutissement logique de la magie est l'anarchie pure : tout peut signifier tout, pourvu qu'une vague analogie établisse un lien sympathique entre les signatures de l'*anima mundi*. Vers le milieu du siècle cette glorification de l'esprit contre la quantité pure n'a pas que l'Académie de son côté : elle peut revendiquer le soutien de l'ensemble des modernes éclairés, pythagoriciens ou athées, néoplatoniciens ou aristotéliens. A preuve la querelle qui oppose Jules César Scaliger à Jérôme Cardan sur la valeur des proportions consonantes dans l'art. La Beauté, aux yeux du premier est le rationnel (*proportio*) connu (*cognitum*) par les sens, car le nombre s'incarne dans le son comme l'âme dans le corps. Scaliger quant à lui admet l'existence d'une beauté pure qui n'est pas une incarnation du nombre. La perception ne comprend pas la valeur numérique des qualités sensibles qui agissent sur les sens. L'œil qui décèle l'éclat de la couleur ne connaît pas la *temperatio* qui en la cause ; l'oreille ne compte pas la valeur numérique des intervalles ; elle éprouve même de la délectation en écoutant les instruments tempérés, dont les intervalles ont été faussés par l'accordeur. La beauté se situe sur un plan supérieur à la quantité. Elle est supérieure à la proportion et la proportion est supérieure à la quantité. Elle est à la musique ce que la santé est au corps : une certaine qualité réalisée par la proportion des qualités humorales. C'est un *affectus in summo ambito*, ou *affectus transvolans per omnia praedicamenta*, une « affection de l'être supérieure à tous les prédicats ». A la fin du XVI^e siècle l'avocat de cette thèse est Vincenzo Galilei. Dans le dessein de priver les règles du contrepoint de Zarlino de leur fondement ontologique, il fracture le rapport entre le nombre et le son : les rapports consonants compris dans le sénaire de Zarlino sont tout aussi artificiels que les dissonances qui en sont exclues. Et idéalement la consonance n'est qu'une dissonance éloignée dans la série des rapports *superparticuliers*. Sur ce débat, voir *Iulii Caesaris Scaligeri, exoretricarum exercitationum libri XV de Subtilitate* (Francfort, 1592), p. 892.

« généreuse ». L'analyse des attitudes corporelles des convives animés par la musique prouve que l'affect que Francesco da Milano communique à son auditoire est bien celui des mouvements désordonnés de la fantaisie embrasée par la mélancolie⁶, et que c'est à une *fantaisie* non mesurée, recherchée à tâtons sur les cordes, qu'il appartient de l'exprimer sur l'instrument⁷. Il en va de même pour bon nombre de pièces non mesurées qui vont émerger sur la scène musicale : préludes que l'on improvise en guise d'invocation aux muses, plaintes « faites à Londres pour passer la mélancolie », déplorations sur la mort d'un grand prince, allemandes, tombeaux. C'est un répertoire qu'il faut « jouer lentement et avec discrétion », sans observer de mesure régulière car le temps que l'on « vole » procède à contretemps du nombre entier, tout comme les vapeurs envahissantes de l'humeur noire soufflent parmi les interstices de la syntaxe.

Enfin Francesco da Milano *improvise*. Lorsque les esprits mélancoliques prennent feu, l'incendie est un feu de paille, et la lumière, aveuglante, ne dure qu'un instant. Tout se joue dans un atome d'éternité : la révélation divise l'avant de l'après en un point dépourvu de dimension spatiale, trop étroit pour permettre le déploiement d'une syntaxe cohérente. Ainsi l'interprète tire au sort la forme et joue à la *petiteia* avec la durée, comme pour s'en remettre ciel. Et il procède à tâtons, touchant les cordes de l'instrument sans réfléchir, *ore rotundo*, suivant le conseil bien connu des magiciens pour piéger la grâce par où elle passe : laissez courir vos doigts au hasard sur le clavier, le ciel fera le reste :

L'homme qui reçoit l'influence d'un lien ou d'un envoûtement ne la reçoit pas dans son âme raisonnable mais dans son âme sensible. Aucun charme ne peut atteindre l'âme cognitive ou intelligence : il peut seulement atteindre les sens les faisant réagir dans la mesure où les influx célestes sont en accord avec les choses de ce monde. Le sens de l'harmonie chez un musicien plein de talent fait naître dans l'âme des ses auditeurs des passions diverses ; les uns se mettent à l'unisson de la musique, d'autres en suivent le rythme par leurs gestes, comme malgré eux, parce que leurs sens sont ravis. Dans tous ces cas, la raison n'a pas à intervenir⁸.

6 L'analyse physiognomonique des convives est significative : « l'un appuyant sa teste en la main soustenue du coude : l'autre estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres » (voir note *supra*).

7 La Renaissance retrouve des traces de son style délié dans quelques-unes parmi ses quarante-deux fantaisies, publiées entre 1536 et 1547 ; en particulier dans la fantaisie *De mon triste plaisir*, où la paraphrase de la chanson de Richafort se dérobe devant le geste et le langage non verbal du corps. Mais l'improvisation est notée, alors qu'idéalement elle doit résister à l'écriture, comme le prouve la tradition du prélude non mesuré.

8 « Homo ergo, si quis recipit impressionem alicuius ligationis aut fascinationis, non recipit secundum animam rationalem, sed sensualem et, si qua parte sui patitur, secundum animalem submundanamque patitur. Non enim ratione cognoscentem et

Enfin, il n'y a pas de génie sans un toucher ensorcelant. Francesco da Milano touche l'instrument en faisant « mourir les cordes sous les doigts ». Le charme opère partout où la raison ne peut pas intervenir, notamment par l'intermédiaire du timbre et du geste – l'expression par excellence du langage non verbal du corps. Indépendant de la quantité, le timbre est supérieur au langage des proportions. Le toucher est une qualité qui agit *per se*, hors des *logoi* reliant les éléments de l'écriture musicale. Il est à la musique ce que la couleur est aux arts figuratifs. Que la qualité des couleurs véhiculait dans l'âme du spectateur des caractères précis était un fait connu dans la tradition astrologique, mais personne avant Ficin n'avait dit que, pris en soi, le timbre pouvait assumer une valeur affective spécifique. Comme le noir attire les vertus de Saturne, la voix rauque de Mars véhicule la colère⁹. Les auteurs favorables à la magie y ont reconnu le domaine réservé de la subjectivité¹⁰. C'est par la manière dont le gras du doigt glisse sur les cordes que le jeu de Francesco da Milano diffère des autres – comme on reconnaît Chopin à la magie de son jeu légendaire.

intelligentem trahere possunt, sed tantum sensu illam impressionem et impetum concipiente, quatenus coelestium influxu et rerum mundanarum cooperatione spiritus animalis hominis afficitur ultra dispositionem suam pristinam aut connaturalem – quemadmodum filius movet patrem ad labores, etiam vel invitum, servandi alendique illius gratia, quamvis fatigetur ; et appetitus dominandi movet ad iracundiam aliosque labores adipiscendi dominii causa ; et indigentia naturae et timor paupertatis movent ad optandum divitias ; et ornatus mulieris pulchritudoque incitamentum est ad illius concupiscentiam ; et harmonia prudentis musici variis passionibus movet audientes, quorum alii sponte sequuntur consonantiam artis, alii etiam gestu sese conformant etiam invite, quia sensus illorum captivatus est, ratione sese ad haec non intendente ».

Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia Libri tres*, éd. P. Compagni (Leiden-New York-Cologne : EJ Brill, 1992), II, lx, p. 395 ; trad. fr. par Jean Servier, *Les trois livres de la Philosophie occulte ou magie* (Paris : Berg International, 1981), p. 219. Voir Marsile Ficin, *Théologie platonicienne*, éd. R. Marcel (Paris : Les Belles Lettres, 1964), XIII, ii, pp. 213-214.

- 9 Rapide, bouillant et véhément, Mars génère des sons aigus, âpres et au caractère martial. Lent et retardé, Saturne accomplit sa révolution en une trentaine d'années et produit des notes froides, sèches, graves et plaintives. Voir M. Ficin, *De Triplici Vita* (Bâle, 1541), III, 21, p. 360.
- 10 Agrippa de Nettesheim, *De occulta Philosophia* (Cologne, 1533) I, 49, p. 102. Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura* (Milan, 1584), in *Scritti sulle arti*, éd. R. P. Ciardi (Florence : Centro Di, 1974), vol. ii, 11, pp. 201-202.

Sprezzatura

Vient ensuite la grâce enfantée par l'art et l'artifice, que l'on « vole » faute de l'avoir reçue du ciel. Chez Castiglione, le nouveau maître de comportement de l'élite, elle a pour synonyme le terme technique de *sprezzatura*, l'aisance dans le mépris des règles. La tentative de tenter de rationaliser ce qui par définition échappe à la raison tient du paradoxe, car l'esprit souffle où il veut, *flat ubi vult*, et la grâce est gratuite, comme son nom l'indique. Mieux, elle est injuste : n'est pas gracieux qui veut, tout comme on ne décide pas d'être beau. Mais dans le *Cortegiano* cette grâce exerce une fonction sociale d'importance capitale. Le courtisan doit savoir dissimuler, jouer, cacher ses embarras ; il doit plaire et agir avec naturel. La grâce garantit la crédibilité, le prestige, le pouvoir, la protection du prince dont on détient la confiance. A la cour, en société, au concert et même à la guerre, elle définit les qualités indispensables de l'élite, qui s'y reconnaît, et y trouve sa raison d'être. Sa fonction publique exige qu'on l'enseigne et qu'on apprenne à l'exercer.

Au propre, on le sait, le mot *sprezzatura* traduit la négligence étudiée ou mépris (*prezzo*) des difficultés dans l'art de la séduction¹¹.

Mais après m'être efforcé de comprendre d'où procède cette grace, laissant à part ceux qui la tiennent de la faveur du ciel. Je trouve une règle generale, qui me semble y devoir conduire mieux qu'aucune autre, & c'est d'éviter dans toutes les actions, comme un dangereux écueil, l'affectation, mais usant au contraire d'un certain dédain [*sprezzatura*] qui cache l'artifice, & qui fait paroître, qu'on fait les choses sans presque y penser.

C'est de-là, je pense, que naît la bonne grâce, parce que chacun se persuade que les actions importantes sont accompagnées de grandes difficultez : de-là vient que, si on y remarque de la facilité à les faire, on en conçoit de l'admiration.

Et au contraire, n'avoir la connoissance des choses qu'avec force, &, comme on dit, les tirer par les cheveux, c'est ce qui donne mauvaise grace aux actions, & qui rend peu estimables, quelques grandes qu'elles soient, les personnes qui les font¹².

11 Voir à ce propos Harry Berger Jr, *The Absence of Grace : Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesy Books* (Stanford : Stanford University Press, 2000) ; Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier : The European Reception of Castiglione's Cortegiano* (Philadelphie : Pennsylvania State University Press, 1995) ; David M. Posner, *The Performance of Nobility in Early Modern European Literature* (Cambridge : Cambridge University Press, 1999) ; Eduardo Sarcone, « Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier », in *Castiglione : the Ideal and the Real in Renaissance Culture*, éd. Robert W. Hanning et David Rosand (New Haven : Yale University Press, 1983), pp. 45-67.

12 Baltasar Castiglione, *Le parfait courtisan et la dame de cour* (Paris, 1690), I, p. 61. [« Avendo già io più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane, che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto

La noble nonchalance est une qualité de l'âme et comme toutes les qualités son intensité, sa mesure idéale, oscille entre deux extrêmes compris dans une ligne géométrique divisible à l'infini. Mais sa « quantité » est continue et son intensité est mouvante, impossible à quantifier. C'est à la *discrezione* qu'il appartient de fixer la mesure. Son intensité est optimale lorsqu'elle occupe le juste milieu entre le mépris des règles de la politesse et l'excès d'application dans la tentative de séduire. L'excès contraire s'appelle *affettazione*, l'initiative exagérée dans l'art de paraître noble, brave, beau, éloquent ou gracieux ; la coquetterie de certaines femmes qui exagèrent leur maquillage croyant cacher aux hommes leurs ruses de séduction ; le trop de science dans l'éloquence ; la raideur dans le maintien à cheval ; et enfin, comble du raffinement, la *sprezzatura* elle-même, qui donne dans l'affectation lorsqu'elle paraît trop étudiée :

Ne vous apercevez-vous pas, répondit le Comte, que ce que vous appelez négligence dans le Seigneur de Bary, est une véritable affectation, parce que, s'efforçant de cacher l'attention qu'il y apporte, cela même s'appelle y penser beaucoup. Car passant, comme il fait, de certaines bornes de médiocrité, sa nonchalance est affectée, ce qui est la chose du monde la plus opposée à la fin qu'il s'étoit proposé.¹³

Bien tempérée, la *sprezzatura* parle davantage que l'éloquence. Elle suggère « *molto e maggior cosa*, laissant entendre que quelqu'un sait davantage que ce qu'il dit ». En effet la noble nonchalance est fille de l'ineffable. Comme la grâce, qui est un don, elle ne peut que venir d'ailleurs ; il est interdit de se l'octroyer et la coquetterie suprême consiste à se faire désirer en dissimulant l'effort ; et il faut « apporter tous les soins imaginables » pour dissimuler l'artifice¹⁴. C'est l'hypocrisie du milieu courtois qui l'exige. Le par-

più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, l'affettazione ; e per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia ; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia ; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capelli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. [...] Però si po dir quella esser vera arte che non par esser arte ; né più in altro si ha da poner che nel nasconderla : perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimado ». Baltasar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, I, 26, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, éd. P. Barocchi (Milan : Ricciardi, 1977), vol. ii, p. 1642.

13 Baltasar Castiglione, *Le parfait courtisan et la dame de cour*, I, p. 63.

14 « Ainsi on peut dire que le véritable sçavoir est celuy où il ne paroît aucun artifice et, s'il y en a, l'on doit apporter tous les soins imaginables de le cacher ». Baltasar Castiglione, *Le parfait courtisan et la dame de cour*, p. 61. [« Però si po dir vera arte che non par esser arte ; né più in un altro si ha da poner studio, che nel nasconderla : perché se è scoperta, leva tutto il credito e fa l'omo poco estimado »]. Baltasar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. ii, p. 1642.

fait courtisan atteint la sécurité, l'honneur et le prestige à travers la séduction : plaire pour gouverner. Mais il faut du tact, car la grâce et l'artifice font mauvais ménage. Si la grâce était ce qu'elle prétend, elle ne nécessiterait aucune tentative de séduction pour éclater au grand jour. Et si cette noblesse était vraiment digne de ce nom, elle s'imposerait d'elle-même sans recourir aux mensonges de la rhétorique. Il n'y a plus qu'à tromper sans être surpris ; plaire sans montrer que l'on essaie de plaire, éblouir en parcourant la voie médiane entre la vantardise et la fausse modestie.

D'un côté l'être et la « vérité » de la sphère privée, de l'autre le paraître et le mensonge de la fonction publique, le rituel du comportement aristocratique et le doux mensonge de la politesse¹⁵. La cour est un théâtre. Castiglione l'a laissé entendre en discutant des mascarades. Le travestissement constitue le moyen le plus efficace de manifester la qualité du courtisan : il censure la mobilité apparente du visage pour laisser imaginer « molto maggior cosa ». La grâce doit venir d'ailleurs ? On joue et on la met en scène, on fait semblant de ne pas l'avoir et on la dissimule pour laisser au spectateur le soin de nous l'attribuer. Le courtisan est un acteur, *hypocrites* (gr.) au sens étymologique du terme ; son art est l'*actio*, la partie de la rhétorique consacrée à l'art d'agir sur les affects par le langage du corps. Un mot de Cicéron fait de l'orateur un *actor veritatis*, acteur de vérité. Les circonstances même de la persuasion le condamnent à devoir jouer ; tout le monde sait qu'il joue même s'il consacre tous ses efforts à vouloir dissimuler son art. Impossible de paraître sincère : la théorie des passions manipule et brouille tout, car le public juge avec ses humeurs et le but de l'*actio* est de *flectere animam*, de parasiter le jugement en pliant la raison à travers les facultés inférieures de l'âme qui ne raisonnent pas. L'orateur sait que ce n'est pas tant ce qu'il dit qui agit, mais la façon dont il parle, le ton et le registre de la voix, l'accent rhétorique, le rythme et le mètre poétiques, la « musique » qui enrobe ses phrases ; c'est pourquoi on conseille au futur orateur d'apprendre l'art de la mélodie, la danse, le maintien et le geste. Reste un problème éthique : l'orateur se doit d'être bon afin d'entraîner le public vers le bien : *vir bonus dicendi peritus*. Après quoi, l'essentiel est de bien savoir cacher son jeu. Castiglione le sait bien pour l'avoir lu chez Cicéron :

Les plus anciens & excellens Orateurs avoient l'adresse de persuader, que leurs harangues étoient simples, & telles que la vérité leur en suggeroit les pensées, & non l'art &

15 Sur cette discussion voir David Posner, *The Performance of Nobility in Early Modern European Literature*, p. 15 sq.

l'étude, étant certain que, si ces subtilitez eussent été reconnûes des peuples, elles auroient jetté leurs esprits dans la défiance d'être trompez¹⁶.

Bien sûr l'emprunt n'est qu'« esquissé », mais la source devait être connue de tous les *literati* : l'*Orator* de Cicéron. On y découvre les mêmes exemples que chez Castiglione, y compris la comparaison entre la *sprezzatura* et la beauté féminine et une réflexion instructive sur la syntaxe du désordre artificiel :

En effet comme on dit qu'il existe des femmes dépouillées de tout ornement, ce qui est une qualité, ainsi cette manière négligée de parler plaît ; et dans les deux cas une certaine élégance se produit qui n'apparaît pas ouvertement. Ainsi on supprimera tout ornement insigne comme des perles et on évitera même les *calamistri* ; on supprimera tous les cosmétiques produisant blancheurs et rougeurs artificielles ; il en restera la modération et la pureté¹⁷.

- 16 Baltasar Castiglione, *Le parfait courtisan et la dame de cour*, I, p. 62. [« E ricordomi io già aver letto esser stati alcuni antichi oratori eccellentissimi, i quali tra le altre loro industrie sforzavansi di far credere ad ognuno sé non aver notizia alcuna di lettere ; e dissimulando il sapere mostravan le loro orazioni esser fatte simplicissimamente, e più tosto secondo che loro porgea la natura e la verità, che 'l studio e l'arte ; la qual se fosse stata conosciuta, aría dato dubbio negli animi del populo di non dover esser da quella ingannati. Vedete adunque come il mostrar l'arte ed un così intento studio levi la grazia d'ogni cosa »]. Baltasar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. ii, p. 1642.
- 17 « Nam ut mulieres esse dicuntur non nullae inornatae, quas id ipsum deceat, sic haec subtilis oratio etiam incompta delectat ; fit enim quiddam in utroque, quo sit venustius, sed non ut appareat. Tum removebitur omnis insignis ornatus quasi margaritarum, ne calamistri quidem adhibebuntur ; [79] fucati vero medicamenta candoris et ruboris omnia repellentur ; elegantia modo et munditia remanebit. Habet enim ille tamquam hiatus et concursus vocalium molle quiddam et quod indicet non ingratam neglegentiam de re hominis magis quam de verbis laborantis. XXIII. [75] Sequitur ut cuiusque generis nota quaeratur et formula : magnum opus et arduum, ut saepe iam diximus ; sed ingredientibus considerandum fuit quid ageremus, nunc quidem iam quocumque feremur danda nimirum vela sunt. Ac primum informandus est ille nobis quem solum quidem vocant Atticum. [76] Summissus est et humilis, consuetudinem imitans, ab indisertis re plus quam opinione differens. Itaque eum qui audiunt, quamvis ipsi infantes sint, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti, sed nihil est experienti minus. Etsi enim non plurimi sanguinis est, habeat tamen sucum aliquem oportet, ut, etiam si illis maximis viribus careat, sit, ut ita dicam, integra valetudine. [77] Primum igitur eum tamquam e vinculis numerorum eximamus. Sunt enim quidam, ut scis, oratorii numeri, de quibus mox agemus, observandi ratione quadam, sed alio in genere orationis, in hoc omnino relinquendi. Solutum quiddam sit nec vagum tamen, ut ingredi libere, non ut licenter videatur errare. Verba etiam verbis quasi coagmentare neglegat. Habet enim ille tamquam hiatus et concursus vocalium molle quiddam et quod indicet non ingratam neglegentiam de re hominis magis quam

La discussion porte sur le style attique, simple et modeste. L'orateur observera un certain « désordre négligé » (*diligens negligentia*) dans l'agencement des éléments du discours. Il pourra ignorer les liens du rythme (*primum igitur eum tamquam e vinculis numerorum eximamus*), adoptant une mesure libre, conforme aux mouvements de la prose « soluta » (*solutum quiddam sit*). On veillera à dépouiller le discours des ornements plus voyants de l'art oratoire, perles, bijoux, rouge à lèvres et autres cosmétiques, évitant la correspondance des paroles égales, la *convenientia* des clausules qui se répondent et que l'on scande avec un même rythme, les effets plaisants obtenus suite à la mutation d'une lettre, la *compositio verborum*, afin que leur agencement libre produise un effet « relâché » (*mollis*) ou négligé. L'orateur fera un usage très discret du répertoire oratoire. Il ne sera pas audacieux dans la création des néologismes, il sera modéré dans l'usage des translations et il se servira des métaphores plus proches du langage de tous les jours : les champs ont soif, les moissons sont joyeuses. Enfin on y trouvera des pensées profondes puisées dans « je ne sais quelle source cachée » : « En effet cette rencontre ouverte et ce concours de voyelles possèdent un certain laisser aller qui manifeste une négligence agréable, typique de celui qui se préoccupe plus de la substance que des mots »¹⁸.

Dissimuler l'artifice pour laisser au spectateur le soin d'imaginer le reste¹⁹ : l'auditoire croira volontiers que l'orateur « tient plus au contenu qu'à la forme » et le désordre apparent servira de paravent à ses ruses pour tromper le public, ce dernier croyant de « pouvoir parler de la même manière ».

de verbis laborantis. [78] Sed erit videndum de reliquis, cum haec duo ei liberiora fuerint, circuitus conglutinatioque verborum. Illa enim ipsa contracta et minuta non neglegenter tractanda sunt, sed quaedam etiam negligentia est diligens. Nam ut mulieres esse dicuntur non nullae inornatae, quas id ipsum deceat, sic haec subtilis oratio etiam incompta delectat ; fit enim quiddam in utroque, quo sit venustius, sed non ut appareat. Tum removebitur omnis insignis ornatus quasi margaritarum, ne calamistri quidem adhibebuntur ; [79] fucati vero medicamenta candoris et ruboris omnia repellentur ; elegantia modo et munditia remanebit. Sermo purus erit et Latinus, dilucide planeque dicetur, quid deceat circumspicietur ; XXIV. unum aberit, quod quartum numerat Theophrastus in orationis laudibus : ornatum illud, suave et adfluens. Acutae crebraeque sententiae ponentur et nescio unde ex abdito erutae ; ac quod in hoc oratore dominabitur verecundus erit usus oratoriae quasi supellectilis »]. Cicéron, *L'Oratore* (Milan : Mondadori, 1998), 23, 77-79, p. 52.

18 *Idem*.

19 « Ne ne elaborata concinnitas et quoddam aucupium delectationis manifesto deprehensum appareat ». *Ibid.*, 25, 84.

La composante musicale de cette doctrine, absente chez Cicéron, transparait dans les *exempla* que Castiglione emprunte à la danse et au chant, sciences sœurs de l'éthique²⁰ :

Il en arrive de même dans tous les autres exercices, ou, pour mieux dire, dans tout ce qu'on peut dire ou faire. C'est ce qui se verifie, dît Medicis, par la musique ; car c'est une grande faute de faire deux consonances parfaites de suite ; nôtre oïye les abhorre tellement, que souvent elle aime mieux une seconde ou une septième, quoy quelle fasse une dissonance, que cette repetition des parfaites, dont la continuation rend l'harmonie trop affectée : aussi pour les éviter, on mêle aux parfaites les imparfaites, qui font que nos oreilles demeurent plus attentives, & prennent plaisir en la dissonance de la seconde ou de la septième, comme d'une chose qu'on néglige ordinairement [...]²¹

Cette théorie de la dissonance comme ingrédient porteur de désordre paraît encore inoffensive. Elle était en germe dans l'idée de la polyphonie comme *discordia discors*, harmonie ou mixtion d'éléments contraires ; l'auteur pouvait citer à l'appui n'importe quelle source du *quadrivium* et même le *topos* de la figure de rhétorique comme *vitum elocutionis*, ingrédient à doser avec modération, à l'instar du sel et du vinaigre dans l'art culinaire. Mais le renvoi à l'exécution libre de l'ornementation est novateur : « Si un musicien chante une note qui finisse par un accent ou un passage double, avec tant de facilité qu'il semble que ce soit du hasard, on m'avouera que par ce seul endroit il persuade qu'il en sçait encore davantage »²².

Faire croire que l'on sait davantage que ce que l'on montre ; voler le temps à la forme pour la rendre parlante ; rendre la musique éloquente

20 « A qui ne prend-il point envie de rire quand on voit nôtre Pierre Paul danser à sa mode, ses petits sauts et ses jambes raccourcies, sur la pointe des pieds sans remuer la tête, non plus qu'une statuë, et avec une telle attention, qu'il semble qu'il conte ses pas, ne remarque-t-on pas la mauvaise grace qui accompagne son affectation. Au contraire qui n'agrée pas l'adresse négligée de plusieurs hommes et femmes de cette Cour dans toutes leurs actions où ils veulent paroître aucune application et qu'ils ne peuvent faillir ». Baltasar Castiglione, *Le parfait courtisan et la dame de cour*, I, p. 62.

21 *Ibid.*, I, p. 65.

22 *Ibid.*, I, pp. 65 et 67. [« Allora il signor Magnifico – Questo ancor – disse-si verifica nella musica, nella quale è vizio grandissimo far due consonanze perfette l'una dopo l'altra ; tal che il medesimo sentimento dell'udito nostro l'aborrisce, e spesso ama una seconda o settima, che in sé è dissonanzia aspera ed intollerabile : e ciò procede, che quel continuare nelle perfette genera sazieta, e dimostra una troppo affettata armonia ; il che mescolando le imperfette, si fugge col far quasi un paragone, donde più le orecchie nostre stanno sospese, e più avidamente attendono e gustano le perfette, e dilettaansi talor di quella dissonanzia della seconda o settima, come di cosa sprezzata »]. Baltasar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. ii, p. 1643.

par le non-dit. C'est dans cette acception, on le sait, qu'à l'aube du *Seicento* le terme réapparaît sous la plume de Giulio Caccini. Du point de vue syntaxique, il résume la liberté des rapports établis entre la mélodie et la basse continue au sein de la monodie accompagnée de la *seconda prattica* expressionniste et transgressive²³. Mais le choix ce terme et son histoire montrent que c'est surtout l'attitude de l'interprète à l'égard de son pouvoir de séduction qui est en cause. De ce point de vue, il s'agit de l'indication la plus instructive que la Renaissance nous ait livrée quant à l'attitude à avoir dans l'exécution musicale.

Vaghezza

Chez Castiglione le contrepoint est beau dans la mesure où il est assaisonné de consonances imparfaites de tierce et de sixte ; contrairement aux consonances parfaites un certain degré de dissonance les a rendus difformes, instables et mouvants, et raison de leur instabilité, la théorie musicale les a classées dans la catégorie du *durum* et du *mollis*. C'est pas ce détour que *sprezzatura* a conduit à un autre mot-clef typique du vocabulaire de l'indéterminé : *vaghezza*. On trouve ce terme chez Zarlino à propos du pathétique des consonances imparfaites et des dissonances. Evaluant le degré variable de la consonance, il distingue les intervalles en « *pieni* » e « *vaghi* ». Sont « *vaghi* » les intervalles dont le rapport est plus éloigné de l'unité, contrairement aux rapports simples, plus « *pieni* ». L'ethos des intervalles est une dimension psychique objective traduisant dans le domaine sensible des rapports arithmétiques privilégiés, établis par les deux extrêmes numériques qui le définissent sur le plan incorporel du nombre. En outre la consonance est une crase d'éléments contraires, à savoir le

23 « Avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata, senza sottoporsi a misura ordinaria, facendo molte volte il valore delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura, che si è detto [...] senza misura quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura ». Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche* (Florence, 1601), Préface.

« La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al' canto co'l trascorso di più crome, e semicrome sopra diverse corde co'l quale fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevol, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la facondia rende agevoli e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alle figure, e ai colori rettorici asomiglierei, i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono talora introdurre ». Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche* (Florence, 1614), Préface.

pair et l'impair que la musique marie ou tempère dans la forme mathématique des intervalles. L'entente conjugale est parfaite lorsque les deux extrêmes communiquent en vertu d'un module unificateur simple. Les rapports du *genus multiplex*, $(n.m : m)$, comme l'octave $(2 : 1)$, produisent les intervalles plus parfaits car l'extrême majeur contient le mineur un nombre entier de fois et le module unificateur est entier ; mais la discorde s'installe progressivement dans les rapports établis par le *genus superparticularis* $(n + 1 : n \dots 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 \dots)$ où l'extrême majeur contient le mineur une fois *et une partie* de celui-ci. La quinte $(3 : 2)$ est moins parfaite que l'octave car l'extrême 3 contient 2 et sa moitié $(3 : 2 = 1 + 1/2)$; le rapport se complique dans la quarte $(4 : 3)$ où le numérateur dépasse d'un tiers le dénominateur $(4 : 3 = 1 + 1/3)$; lorsque la série $(n + 1 : n)$ progresse l'excès se divise à son tour à l'infini. Les sons se rapprochent alors progressivement de l'unisson sans l'atteindre et la consonance, dépassé le seuil arbitraire du sixième partiel, dégénère dans la dissonance. C'est pourquoi l'octave est plus parfaite que la quinte, la quinte est plus parfaite que la quarte, la quarte est plus parfaite que la tierce majeure, la tierce majeure plus parfaite que la tierce mineure et ainsi de suite.

Or le rapport harmonique est à la musique ce que la crase est à la physiologie humorale : la dissidence des parties produit des intervalles dont la *vaghezza* et le pathétique augmentent à mesure du divorce de leurs extrêmes :

Les musiciens usent parfois de termes tels que consonance pleine et consonance vague. Avant d'aller plus loin, il me paraît important de dire ce que sont ces consonances [...] Toutes les consonances dont les proportions sont proches de l'Unité sont plus pleines, sans compter, comme je l'ai dit, l'octave et ses répliques. Nous qualifions ensuite de plus vagues celles qui sont définies par des proportions plus complexes [...] et sont perçues plus agréablement. Elles sont d'autant plus vagues qu'elles s'éloignent de la simplicité, dont nos sens ne sont guère friands, et s'accompagnent d'autres consonances, puisqu'elles préfèrent les choses complexes aux choses simples. En matière de son [...], il en va donc de l'ouïe percevant les consonances premières comme de la vue percevant les couleurs primaires, dont les couleurs intermédiaires se composent. De même que le blanc et le noir sont moins plaisants que les autres couleurs moyennes et mixtes, de même les consonances principales procurent-elles moins de plaisir que celles qui sont moins parfaites. Et de même que le vert, le rouge, l'azur et les autres couleurs semblables charment davantage les sens que ne le font les couleurs appelées Roanno ou Berettino, dont la première est plus proche du noir et la seconde plus proche du blanc – de même l'ouïe se délecte-t-elle davantage des consonances les plus éloignées de la simplicité des sons, parce qu'elles sont beaucoup plus vagues que celles qui en sont le plus proche²⁴.

24 « Alle volte sogliono i Musici usare due termini, cioè consonanza piena e consonanza vaga ; onde mi pare, avanti che si vada più oltra, di voler dire, quel che importino et

Fantasia

Parmi les formes musicales de la Renaissance, le réceptacle par excellence de la diligence négligée est le genre de la *fantasia* instrumentale, que d'ailleurs Pontus de Tyard place sous les doigts de Francesco da Milano. Une étude de vocabulaire montre que la valeur initiale de *fantasia* renvoie à l'indétermination sémantique de la musique « pure », que l'on conçoit librement dans l'imagination du compositeur sans la contrainte du texte poétique à imiter. A preuve une pièce de Josquin Despres notée entre 1485-1490 (*Les fanzies de Joskin*), où le titre désigne une composition instrumentale conçue « par la seule fantaisie » du compositeur et non à partir d'un texte poétique. Il en va de même, dans une lettre de Ferrare en 1502, d'un *moteto sopra una fantasia* composé par Heinrich Isaac sur le thème de la « fantaisie » *La mi la sol la sol la mi*, tirée arbitrairement (*cavare*) à partir des seules syllabes de solmisation²⁵. Le *Missarum liber secundus* (1534) de

quali siano tali consonanze. [...] tutte quelle che sono di maggiore proportionone sono più piene, lassando come ho detto da un canto la ottava et le replicate anco. Quelle poi chiamiamo più vaghe, le quali sono contenute da minori porportioni [...] et tanto più sono vaghe, quanto più si partono dalla semplicità, della quale i nostri sentimenti non molto si rallegrano [...] poi che amano maggiormente le cose composte che le semplice. Per la qual cosa intraviene all'udito intorno li suoni [...] quello che intraviene al Vedere intorno a i principali colori, de quali ogn'altro color mezano si compone : che si come il Bianco e il Nero li pongono minor diletto di quello che fanno alcuni altri colori mezzani e misti [...] » Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche* (Venise, 1558), III, 8, p. 155.

- 25 Ignorée par Frances Yates dans son livre sur l'art de la mémoire, l'histoire des rapports entre l'*inventio*, les thèmes de solmisation, les opérations de la fantaisie et la mnémotechnique reste à écrire dans notre domaine. Si le rapport entre musique et art de la mémoire est rare dans l'*ars*, cette relation est pour ainsi dire institutionnelle dans les manuels de musique en vertu de la solmisation, prévue dans un but mnémotechnique à partir des syllabes initiales de l'Hymne de Saint Jean : « *Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum ...* » La solmisation sépare la hauteur (« *clavis* ») du son de sa *fonction* ou *valeur* formelle dans l'hexacorde (*vox*). La *vox* est alors au *sonus* ce que la matière est à la forme, comme dans la fantaisie l'image mentale du son est au corps du contrepoint. Comme la fantaisie abstrait les formes des objets sensibles pour les manipuler, l'imagination du compositeur peut penser les sons en combinant des syllabes dans l'abstrait. Indépendante de la matière (l'échelle des *claves*), une formule hexacordale peut être manipulée, déformée, et transposée dans les différentes régions du registre assumant la double valeur de module unificateur de la composition et véhicule de l'imagination du compositeur. L'exemple le plus célèbre de cette technique est la messe *La sol fa re mi* de Josquin Despres, l'un des chefs-d'œuvre les plus sublimes de l'art contrapuntique du XVI^e siècle. La distinction entre la fonction des *voces* et les hauteurs suppose un procédé d'abstraction dans lequel on n'aurait pas tort de reconnaître un pendant musical des opérations qui dans l'âme rendent les formes

Claudin de Sermisy contient une *Missa sur fantaisie*, ainsi nommée parce que construite sur un travail thématique libre. C'est là l'idée de la liberté de la musique « pure », indéterminée du point de vue sémantique, par opposition à la musique poétique où le sens est subordonné au concept exprimé dans le texte. La preuve en est le qualificatif grec de *automata* (du gr. engin automoteur, qui fait effort par soi-même) figurant dans le *Hortus Musarum* (1552) et dans le *Theatrum musicum* (1571) de Phalèse : « αὐτοματα, quae phantasiae dicuntur » ; « αὐτοματα quae phantasiae vel praeludia nuncupantur ». Le sens est le même chez Luis Milán : *se intitula fantasia a respecto que solo procede de la fantasia y industria del auctor que la hizo*²⁶. Morley est encore plus précis : *in this may more art be shown than in other music, because the composer is tied to nothing, but that he may add, diminish or alter at his pleasure. And this kind will bear allowances whatever tolerable in other music*²⁷. Morley est la source de Mersenne, dont la définition de fantaisie confirme la tradition : contrairement au motet « le musicien ici est libre de suivre n'importe quelle inspiration qui lui vient sans exprimer le concept d'aucun texte ».

L'usage restrictif de ce terme pour désigner la musique « pure » suppose un parti pris précis quant à l'infériorité du langage sonore par rapport à la musique poétique dans l'échelle des signifiants. Car le choix de désigner le genre de la fantaisie par le nom même de la faculté cognitive dont il est l'expression implique que la forme est un double psychique de l'âme de l'interprète²⁸. La mélodie est alors au texte ce que la fantaisie est

indépendantes de leurs supports sensibles. Et ce n'est pas par hasard que le terme technique désignant ce genre de procédé de composition est *fantasia*.

26 Luis Milán, *El Maestro* (Valence, 1535), cité par Dagmar Teepe, article FANTASIE, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* (Kassel-New York etc : Bärenreiter, 1995), vol. iii, p. 318.

27 Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction* (Londres, 1597), III, p. 193.

28 La valeur initiale désigne la faculté de représentation de l'artiste, comme préalable de la création. Voir les traités de Guy de Saint Denis (vers 1300), *Tractatus de Tonis* (GB-Lbl, Harl.281 fol. 70) ; Johannes de Grocheo, *De arte musica*, in *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, éd. E. Rohloff, *Media latinitas musica*, vol. ii (Leipzig : Gebrüder Reinecke, 1943), p. 54 ; Marchettus de Padua, *Pomerium in arte mensuratae*, éd. G. Vecchi, *Corpus Scriptorum de Musica* (CSM) 6, 1961, p. 126. Rutgerus Sycamber von Venray, *Dialogus de Musica*, éd. F. Soddermann (Cologne : Arno Volk, 1963), p. 10. Chez Hermann Finck le qualificatif « bona fantasia » désigne le compositeur doué d'un sens inné pour la « bonne invention ». La même formule, qualifiée de néologisme par l'auteur, indique une qualité de la composition. « Et si quis est, qui ipsos per omnia non probet admireturque, huic Deum ipsum irasci arbitrantur. Cum autem aliquando in Instrumentis aut Organis artis suae specimen aliquod exhibere debent, ad unam hanc confugiunt artem, ut inanem strepitum confuse et sine ulla gratia faciant : utque in doctorum auditorum aures facilius demulceant, admirationemque sui ob celeritatem excitent, interdum per sesquihoram sursum deorsumque digitis per claus

à la raison, une dimension sémantique inférieure, sorte de « corps subtil » du concept. Chez Ficin, l'Idole, qui contient l'imagination et la fantaisie, constitue la faculté la plus proche du corps. Instance intermédiaire dans le processus d'abstraction, il rend indépendantes les qualités sensibles de leurs supports corporels. Lorsqu'il penche vers le particulier il formule le *judicium*. Mais les jugements qu'il livre ne sont pas des actes d'un ordre purement intellectuel. Engagé dans le devenir indéterminé de la matière qui s'altère dans le corps, il partage son opacité fondamentale. En un certain sens il pense, mais ses concepts ne sont que des réactions affectives aux objets perçus. Mauvaise dialecticienne, l'imagination parle le langage non verbal du corps. Elle s'exprime dans la gesticulation des danseurs, qui imitent figures, images et affects par la seule attitude corporelle (*schema*). Elle est semblable à *vis imaginativa* des animaux. Si les hommes en étaient réduits à la seule imagination, ils parleraient comme des animaux, qui n'ont besoin, pour se procurer leur nourriture, que du « mugissement », de « l'aboïement », des « cris et des gestes ». Dominés par la raison, ils parlent.

De là une hiérarchie des signifiants et un parti pris esthétique précis quant à l'indétermination conceptuelle de la musique pure par rapport à la musique poétique. Certes l'imagination permet de se figurer un chant ou de déformer à loisir un air connu, mais la compréhension du sens est du ressort de la raison qui perçoit le texte. Le poème chanté dit la raison et son véhicule sonore les facultés inférieures de l'âme. Et comme l'imagination est intermédiaire entre le sens et l'intellect, le son, mi-idée, mi-sensation, est intermédiaire entre le concept et l'objet. « Fantastique », la musique instrumentale l'est alors au sens de « non verbale », indéterminée du point de vue sémantique.

Cette doctrine n'est pas un cas isolé. A la théorie de la musique pure comme double de l'*imaginatio* répondent, dans les arts poétiques, les métaphores qui transforment l'image en un « corps ». Le tableau a comme âme le contenu discursif, sujet ou Idée ; l'image perçue par les sens est son corps²⁹. L'emblème est le corps de l'*impresa* ; son âme est la sentence. Le

discursitant, atque hoc modo sperant, se per istum iucundum (si dijs placet) strepitum etiam ipsos montes excitaturos esse, sed tandem nascitur ridiculus mus ». Et encore : « fragen nicht darnach wo meister Mensura, meister Tactus, meister Tonus, und sonderlich meister bona fantasia bleibe ». Hermann Finck, *Practica Musica* (Nuremberg, 1556), lib. IV *De tonis*, s. p.

29 Cette terminologie est incontournable depuis Paolo Giovio (1559) ; pour la musique voir Ficin, *De vita*, III, 21 ; Robert Klein, « *Giudizio et gusto* dans la théorie de l'art du Cinquecento », *La forme et l'intelligible* (Paris : Gallimard, 1970), p. 83 ; Ernst Gombrich, « *Icones symbolicae* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 11 (1948), p. 82. Pour la peinture et la musique comme corps, voir Leonardo : « Dice il musico, che la sua scienza è da essere equiparata a quella del pittore, perché essa compone un corpo di

texte est l'âme du madrigal chanté, le son est son corps subtil. Même les figures de rhétorique ont un corps. Scaliger regarde les figures de style comme une déformation d'une configuration spatiale (*delineatio*) qui elle-même n'est que la représentation mentale d'une espèce sensible extérieure perçue par les sens³⁰. Permettent la transition au figuré les *lineamenta* que l'image partage avec les choses (*res*). Ainsi, les yeux sanguins du colérique peuvent être qualifiés d'enflammés à l'imitation du feu. D'ailleurs la *figura* n'est pas seulement un dessin : elle comprend une surface et même une couleur, le *color rhetoricus*³¹. Rien de nouveau sous le soleil : Quintilien avait expliqué que les figures tiraient leur nom de *schemata* des gesticulations figurées des danseurs.

Stylus Phantasticus

Ce rapport des plus étroits entre la pensée et la forme permet peut-être de préciser la signification du terme *phantasticus*, que l'on peut regarder comme l'expression sonore de l'activité protéiforme de la fantaisie³². Encore exclu des grands lexiques musicologiques, ce terme vient de s'établir dans l'*underground* de la terminologie musicologique officielle à travers le vocabulaire de la musique néo-baroque. Une enquête dans les programmes de concert et sur l'internet montre le flou artistique de son champ sémantique, qui allonge d'un interrogatif supplémentaire la longue liste des catégories à problèmes empruntées au vocabulaire des arts figuratifs,

molte membra, del quale lo speculatore contempla tutta la sua grazia in tanti tempi armonici », in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. i, p. 249.

30 « Figura est notionum quae in mente sunt, tolerabilis delineatio, alia ab uso communi. Notiones voco rerum species externarum, quae per sensus delatae, in animo repraesentantur ». Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* (Lyon, 1561), III, ch. xxx, p. 120.

31 « Quum igitur dico delineationem, non intelligo lineam nudam, sed eius quoque sobolem circumscriptam superficiem ». *Idem*.

32 L'idée de liberté est bien là, mais la réalité, avant la fin du *Cinquecento* se dérobe à la musique écrite – ce qui d'ailleurs est assez logique : l'improvisation est immédiatement sanctionnée par des règles dans différents traités, tels que Juan Bermudo, *Libro de la Declaración des instrumentos músicos*, 1549 et 1555, Osuna ; Diego Ortiz, *Trattado de Glosas* (Rome, 1553) ; Tomás de Santa Maria, *Arte de tañer fantasia* (Valladolid, 1565). Les problèmes de consonance sont résolus par des exemples de contrepoint à deux voix et la liberté de l'invention s'efface devant les règles. Sur l'improvisation, voir Peter Schleuning, *Die freie Fantaisie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik* (Göttingen : [sn], 1973), p. 13 et 22.

dont des termes tels que « Renaissance », « Maniera », « Maniérisme » ou « Baroque » ont donné un précédent instructif.

Phantasticus désigne, tout à tour, la liberté d'écriture dans les formes instrumentales dépourvues de rythme régulier : préludes, *toccate*, *intonazioni*, allemandes, plaintes, tombeaux, fantaisies libres ; la virtuosité du style de la toccata dans la musique d'orgue, de préférence dans les œuvres de Buxtehude et de Bach ; la discipline combinatoire dans les formes contrapuntique strictes ; la musique pure par opposition à la musique poétique ; une certaine discontinuité dans la forme. En réalité cette confusion des langues ne fait que recueillir les harmoniques de la définition très baroque du père Athanase Kircher :

*Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima et solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium et abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus, dividitur in eas quas Phantasias, Ricercatas, Toccatas Sonatas vulgo vocant*³³.

Très équivoque, cette définition renvoie aussi bien aux structures contrapuntiques plus complexes qu'aux fantaisies libres, comme le prouve une note marginale³⁴ où l'on trouve un renvoi à une fantaisie de Froberger. On n'aurait pas tort de regarder cette contradiction comme une confirmation ultérieure de l'ambiguïté fondamentale propre à la fantaisie comme faculté mentale, à la fois réceptacle des formes mathématiques et organe responsable de leurs déformations.

En outre, l'adjectif *phantasticus* peut désigner un certain degré d'abstraction dans l'imitation. De ce point de vue c'est un néologisme que Kircher a emprunté à la théorie de l'art et à la poétique du siècle précédent, et notamment aux discussions académiques quant à la distinction, chez Platon, entre une imitation « icastique » ou « fantastique »³⁵. L'imitation

33 « Le style fantastique que l'on destine aux instruments est une méthode prévue pour la composition de pièces extrêmement libres et déliées (*soluta*) ; n'étant astreinte ni à un texte donné, ni à un sujet contrapuntique, elle a été instituée pour l'ostentation du talent du compositeur, pour enseigner les raisons plus profondes de l'harmonie et la trame ingénieuse des cadences harmoniques et des imitations. On le divise dans les espèces qu'on appelle vulgairement Phantasies, Ricercari, toccate et Sonates ». Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (Rome, 1650), p. 585.

34 *Idem*.

35 « Dice Platone (Sofista 266 d.) che fa quello che io diceva, che questi nostri imitatori, come il dipintore e gli altri, non hanno notizia de le cose, perché gli basta ritrarre di loro quel che n'apparisce di fuori ; onde essi non hanno scienza di quel che è veramente, ma opinione di quello che pare. Nondimeno questo par detto da Platone di quell'immitatore che egli chiama fantastico, perché due sono secondo lui gli imitatori, secondo che due possono essere gli idoli : uno simile al tutto all'esemplare e

est fantastique lorsqu'elle puise ses objets dans la seule fantaisie de l'artiste, loin de la « réalité » des corps physiques et des canons mathématiques. Le sens esthétique de cette doctrine est assez clair dans le domaine des arts visuels, où l'imitation peut s'abstraire de la réalité. Il en va tout autrement dans l'écriture musicale où l'idée de la « réalité » que l'on déforme paraît plus problématique. La première réponse qui vient à l'esprit est le texte, la « matière » que le compositeur pourvoit d'un vêtement sonore. L'imitation est alors « fantastique » dans la mesure où elle s'en écarte, et c'est alors qu'on a raison de qualifier ainsi la musique instrumentale dans son ensemble. Mais il existe une deuxième possibilité : celle qui consiste à distinguer différents degrés d'abstraction à l'intérieur de la musique pure. A la fin du XVI^e siècle et durant tout le baroque, la théorie musicale isole deux modes d'écriture le contrepoint rigoureux et une forme déviante, nourrie de libertés et d'écarts, contrepoint moderne, « *di maniera* », ou *seconda prattica*. Le premier puise ses règles dans l'intellect, siège de l'universel et des formes qui « plaisent à tout le monde », le second est subjectif car engagé dans les facultés inférieures de l'âme, sujettes au devenir et au mouvement indéterminé de la matière.

Une composante essentielle de l'aspect de cette « seconde pratique », dans la définition de Kircher, est l'*ingenium* du compositeur, associé tant aux quantités continues de la métrique rythmoïde qu'aux hauteurs. La distribution « ingénieuse » des cadences (*ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum*) est aux intervalles ce que le *rubato* est au rythme. La théorie musicale contemporaine reconnaît dans la disposition des cadences l'un des lieux par excellence de la subjectivité. Une métaphore tenace d'origine antique assimile la composition à un animal vivant composé d'éléments contraires – soprano, alto, ténor, basse, sons, intervalles, modes. Les intervalles, les espèces modales et les modes sont ses membres. Les cadences qui segmentent le corps de la composition en sont les articulations. La Renaissance a poussé cette métaphore anthropométrique à ses dernières conséquences, au point de croire que le caractère d'une mélodie suit les mêmes principes que le tempérament humain, variable suite à la démesure de l'une de ses composantes élémentaires. Or les humeurs sont

questo chiama « immagine. » L'altro che par simile ma non è et ha nome fantasma. Lo imitatore adunque che fa la immagine chiama icastico e quello del fantasma « fantastico » ; e secondo questo si possono pigliare due altre differenze e spezie de la imitazione in generale. Del fantastico adunque imitatore che non immita bene, sarà vero quel che noi dicemmo, e non avrà cognizione vera de le cose ; ma quel altro che immita bene e fa l'idolo tale quale è lo esemplare, questo par necessario che lo esemplare intenda et abbia scienza di quanto egli immita bene ». Agnolo Segni, *Lezioni intorno alla poesia*, in *Trattati di poetica e di retorica del '500*, éd. B. Weinberg (Bari : Laterza, 1972), vol. iii, p. 43.

au tempérament ce que les éléments de l'écriture – intervalles, modes, qualités modales ou *species* – sont au contrepoint. Certains sont compatibles, d'autres contraires et réfractaires à la mixtion, suivant la proportion qu'ils traduisent dans le domaine sensible. Déterminent les mesures anthropométriques du corps sonore les cadences modales, qui disent « l'ossature » – le mot est de Kircher – des modes. Régulières, elles traduisent les cordes essentielles que la théorie a déterminées sur les moyennes arithmétiques ou harmoniques des octaves modales. Irrégulières, elles expriment une déviance qui traduit un affect d'autant plus violent que le rapport qui les relie à la finale est difforme. L'ordre des cadences est alors à la mesure du tempérament et du génie individuel du compositeur, comme l'atteste Hermann Finck :

A vrai dire, il ne faut pas oublier que la diversité des tempéraments individuels empêche, dans la polyphonie mesurée, l'observance stricte des finales dans les modes. Chaque compositeur dispose d'un jugement qui lui est propre et selon son arbitre, l'un adopte une manière et l'autre une autre manière dans le traitement des clausules et des imitations. L'un transpose le chant d'une quarte l'autre d'une quinte ; parfois on transpose un texte joyeux dans un chant « par bémol », qui, (selon l'avis de certains auteurs) serait propre aux matières tristes, parfois on fait le contraire³⁶.

Imagination et altération

Il est tentant de mettre en rapport l'activité protéiforme du *stylus phantasticus* avec les analyses médicales des mouvements de la fantaisie troublée par l'inspiration. Des auteurs très représentatifs comme Ficin ont pensé l'agitation de cette faculté en termes musico-mathématiques, comme une division et un partage de l'unité dans ses parties :

Si finalement on la considère [l'âme] par rapport à son propre centre, c'est-à-dire à la raison, cette raison elle-même, quand elle s'élève à l'intellect et à l'universel, est dite indivisible, mais quand elle penche vers le sensible et le singulier, elle est dite divisi-

36 « Quin et illud cogitari oportet, tonorum metas non ita in figurali cantu observari posse propter ingeniorum diversitatem. Quilibet enim symphonista suum quoddam et peculiare habet iudicium, ac pro arbitrio hic isto, alius alio modo in effingendis clausulis et fugis utitur ; hic per quartam, ille vero per quintam cantum transponit : saepe in bemollari cantu, qui (ut quidam volunt) proprie tristioribus materiis accommodatus est, laetum textum ponit, et e contra ». Hermann Finck, *Practica Musica*, lib. IV, *De Modo cognoscendi Tonos in figurali Cantu* (Wittenberg, 1556), s.p.

ble. Dans le premier cas, elle obtient, si je puis dire, l'identité et le repos, dans le second, elle subit inversement l'altérité et le mouvement³⁷.

L'âme est alors un triangle, simple dans la partie supérieure, multiple à la base :

Pour représenter l'âme, les Pythagoriciens ont l'habitude de se servir aussi bien de figures que de nombres mathématiques [...] Elles constituent donc un triangle au sommet duquel se trouve l'unité, de laquelle dérivent de chaque côté trois nombres, pairs d'un côté, impairs de l'autre, suivant ce rapport [...] ³⁸

Au sommet l'intellect, à la base l'imagination et le corps. Dans ses fonctions plus élevées, « l'ombre des Idées » est stable ; dans le corps, elle est en mouvement et en altération. L'intellect est simple, tel le point dépourvu de dimension spatiale, lieu géométrique de l'universalité incolore ; l'hypoténuse est une ligne géométrique divisible à l'infini. C'est ici que prennent naissance l'altérité, le mouvement, la dissonance des relations mathématiques. D'où le chapitre sur le pouvoir déformant de la *vis imaginativa*, incontournable dans la plupart des traités de psychologie ». « Protée et Caméléon » (Ficin), l'*imaginatio* possède la vertu inépuisable de combiner à l'infini des images ; elle invente les figures plus variées que les phrases que l'on tirerait de tous les vocabulaires de toutes les langues. Mais cette activité atteint le sommet lorsqu'elle est soulevée par l'extase. Sous l'emprise d'une forte concentration, son mouvement peut altérer le corps et même, dans la magie, la matière qui l'entoure. Ainsi Cippus, roi d'Italie, lequel, ayant rêvé d'un combat de taureaux se réveilla coiffé de deux cornes. L'imagination peut se servir des esprits vitaux et provoquer des phénomènes allergiques, susciter des infections chez les personnes présentes, comme dans le cas de ce vieillard qui réussit à communiquer sa propre fièvre à un jeune homme qu'il haïssait particulièrement, et à le pourfendre grâce à des humeurs fétides et fébrigènes. Présent dans tout individu normalement constitué, ce pouvoir déformant atteint un sommet d'intensité dans les états de conscience altérés, comme l'inspiration, la fureur, le rêve divinatoire et l'extase ou *excessus mentis*. C'est alors que le sommeil de la raison enfante des monstres. Affranchie de ses freins inhibiteurs, l'imagination se déploie librement dans l'espace infini des formes : elle peut se figurer les images plus impensables, les combiner à l'infini et les enchaîner sans ordre. Un témoignage éloquent est une description de la *divinatio* dans un passage de la *Théologie Platonicienne* de Ficin :

37 Marsile Ficin, *Théologie Platonicienne*, II, xvii, pp.154-155.

38 *Ibid.*, p. 154.

La puissance des idoles supérieures qui amènera les pluies représente d'avance en vue des pluies les orbites des cieux, celles-ci humidifient l'air, l'air humecté met en mouvement notre pituite [...] Donc cette puissance aqueuse de l'esprit provoquée par la pituite, excite la puissance vivifiante de notre âme par la partie où la puissance vivifiante possède les germes des éléments aqueux. Cette puissance éveille les images intéressant la pituite qui se trouvent dans la fantaisie et dans la raison à l'état de vacance, de telle sorte que nous nous représentons immédiatement les cours d'eau, les pluies, les hydres, les anguilles, les poissons etc³⁹.

Cours d'eau, pluies, hydres, anguilles et poissons de toutes sortes. L'âme en fureur juxtapose des parties par parataxe, formes épisodiques, chimères baroques aux membres hétérogènes assemblés au hasard des circonstances. L'amorce d'une congestion rhétorique pourrait continuer à l'infini : il n'y a ni début ni fin et rien n'indique le moment précis où la croissance touchera à son terme. Faute d'un lien causal régissant leur succession, on peut combiner les parties à l'infini sans dommage pour la cohérence de l'ensemble ; on peut les ajouter les unes aux autres, comme les variations des *Cento Partite* de Frescobaldi.

Quand la fantaisie troublée deviendra verbale, dans la scène de folie à l'opéra, son ressort habituel consistera en imitations prises à la lettre comme si l'esprit du fou ne pouvait pas oublier le sens du mot ou s'élever à la notion du sens figuré d'une métaphore sonore. La fureur est alors un trouble de la vision, une forme d'hallucination, la délectation maniaque pour le particulier éprouvée par l'esprit incapable de voir plus loin que son nez, reliant les parties d'un tout dans un ensemble cohérent. En 1626, Monteverdi l'a écrit expressément dans une lettre célèbre envoyée à Giulio Strozzi, à propos des moyens d'imiter la folie simulée dans le projet de la *Finta pazza Licori* :

En outre j'ai encore dans l'esprit une œuvre de M. Giulio Strozzi, très belle et curieuse, que l'on peut tirer de quatre cent vers intitulée *Licori finta pazza* éprise d'Aminta, laquelle, après avoir imaginé mille inventions ridicules, finit, par la ruse, par se faire épouser. [...] L'invention me paraît assez bonne, tout comme son développement ; il est vrai que la partie de Licori, étant très variée, ne devra tomber dans les mains d'aucune femme qui ne sache se transformer tantôt en un homme tantôt en une femme avec des gestes très vivants et des passions bien différenciées. En imitant la folie supposée, il s'agit de ne considérer que le moment présent et non le passé ni l'avenir ; l'imitation doit par conséquent s'appuyer sur la parole et non sur le sens de la phrase ; lors donc qu'elle parlera de guerre il faudra imiter la guerre, si elle parle de paix, imiter la paix, ou la mort si elle parle de mort et ainsi de suite⁴⁰.

39 *Ibid.*, XIII, ii, pp. 213-214.

40 Claudio Monteverdi, lettre du 10 juillet 1627, in *Claudio Monteverdi : Lettere dediche e prefazioni. Edizione critica con note*, éd. Domenico de' Paoli (Rome : De Santis, 1973), p. 264.

Discrezione

Une note marginale, chez Kircher, renvoie à une fantaisie de Froberger, fruit d'une méthode de composition qualifiée de *solutissima* – terme technique désignant la prose oratoire dans la tradition des arts rhétoriques. *Phantasticus* conduit alors à un autre mot-clef gravitant dans l'orbite de la prose musicale : *discrezione*. Ce terme intéresse le jeu rythmoïde car il figure dans le sous-titre de plusieurs compositions de Froberger, dont la célèbre *Plainte*, « faite à Londres pour passer la mélancolie », à jouer « lentement et avec discrétion », avec une juste mesure dans la non observation de la mesure. Il n'y a aucune trace, dans l'histoire du mot, d'une contamination sémantique avec le vocabulaire technique du jeu instrumental, et il se peut qu'il s'agisse là d'une initiative personnelle de Froberger. Il est probable aussi que, comme *phantasticus*, le mot *discrezione* entre dans le jargon de la musique baroque à travers l'antichambre des réflexions sur la grâce. En effet chez Castiglione, il désigne la juste mesure entre la vantardise et la fausse modestie d'un aristocrate, et son acception est très proche du terme *sprezzatura*.

Quasi-synonyme de *giudizio*, il désigne, chez Lodovico Dolce (*Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce intitolato l'Aretino* ... Venise, 1557), la prudence dans l'art de produire le *scorcio* ou dessin en raccourci⁴¹. Chez Benedetto Varchi (*Due lezioni*, Florence, 1549) c'est le « discernement » du peintre dans la recherche d'une beauté idéale supérieure à l'imitation de la nature, comme dans l'exemple d'Apelle, qui plaça Antigone, aveugle d'un œil, de manière à cacher ce défaut⁴². On rencontre l'idée d'une forme indéterminée, chère à Leonardo, chez Pino, qui appelle *bella discrizzione* les figures peintes par la nature dans les marbres, les troncs, la fumée et les nuages⁴³. A la fin du siècle Lomazzo consacre à cette catégorie un chapitre entier de *Idea del Tempio della Pittura* : « della necessità della discrezione »⁴⁴.

Il s'agit d'une troisième faculté cognitive, à mi-chemin entre la science et la pratique. Sorte d'hyper-conscience, elle est en tout semblable à la

41 « Avviene anco che le figure, tutte o alcuna parte di esse, scortino. La qual cosa non si può fare senza giuditio e discrezione ». L. Dolce, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. i, p. 809.

42 B. Varchi, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. i, p. 265.

43 « FA. [...] e molte fiata la natura lo dimostra, dipingendo da sé stessa nei marmi e tronchi diverse forme figurate, sì anco nel fumo e nube diversamente concernesi, e questo fa la natura con quella dilettazone che prende uno vedendo l'effigie sua nello specchio. LA. Oh bella discrizzione ! »

44 Gian Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura* (Milan, 1591), II, pp 12-14.

docta ignorantia de la théologie négative : je sais ce que je ne sais pas et j'ignore ce que je pressens. Science *nesciente*, elle permet au peintre de discerner les émanations de la beauté divine parmi les parties de l'âme qui les reçoit en partage⁴⁵. Paradoxalement elle est dotée d'une longue vue : elle peut embrasser d'un seul regard l'architecture globale de l'œuvre, gouvernant la *dispositio*, l'harmonie, la composition du tout et l'enchaînement des parties dans l'architecture générale.

Les opérations de la discrétion, faculté intermédiaire, comme l'imagination, entre les sens et l'intellect, ne sont pas pour la Renaissance des actes d'un ordre purement conceptuel. Semblable à la *vis aestimativa* des animaux ses jugements tiennent plus de l'à peu près que du concept. Elle partage sa « myopie » avec l'instinct ; mais en même temps – et c'est là son avantage – sa vue est plus performante que la raison dans l'art de rendre compte des mixtes, et notamment dans le discours sur l'art. En effet ce terme a eu son moment dans la critique artistique et notamment vers 1550, au moment de l'anti-académisme de l'Arétin⁴⁶ et où il a failli prendre la place échue à « *gusto* ». C'est alors la distance critique par laquelle l'artiste doit adapter les canons idéaux de la beauté au dessin. Dans la critique musicale c'est un instinct de l'indicible : devant la réalité composite de l'affect, trop complexe pour être réduite à des lois générales, la raison se perd ; mais la *discrezione*, moitié concept, moitié sensation, sert encore de point de repère.

C'est dans cette acception que *discrezione* figure encore chez un spécialiste de la critique musicale tel que Charles Burney, dans un contexte de métaphores identiques à celle que Castiglione emprunte à Cicéron à propos de la *sprezzatura* à observer dans le « maquillage » des femmes :

Ce n'est pas que la voix ou l'agilité nous fassent défaut, car à cet égard nos dames anglaises sont ou moins d'un mérite égal à leurs voisines ; mais ces dernières l'emportent pour le *portamento* ou conduite de la voix, pour l'expression et pour la discrétion. [note : J'espère humblement que mesdames mes compatriotes ne s'offusquent pas de l'emploi que je fais ici du mot *discrétion* : l'acception que je lui donne ne se rapporte qu'à la musique, où l'amour de ce que qu'on appelle communément les ornements

45 Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, scoltura et architettura* (Milan 1584), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. i, p. 987. Dans le *Trattato*, la *dicrezione* est la « prima e principale parte della pittura, la quale è collocata nel pavimento del tempio, insegna l'arte di disporre nel più bello e ragionevol modo tutti gli altri generi, secondo che l'ordine e la specie di ciascuno richiede et insomma dà il modo e l'ammaestramento universale di componerli insieme e renderli uniti si che paiano tutto un corpo, senza il che restarebbe ogni opera scatenata. Le sue parti sono la disposizione, l'ammaestramento, la distribuzione, la unione del tutto e la composizione universale ».

46 Robert Klein, « *Giudizio et gusto* dans la théorie de l'art du Cinquecento » (voir *supra*, note 29) p. 344.

dépasse à ce point les bornes de la discrétion qu'il change de bons passages en de mauvais et rend les mauvais pires encore]⁴⁷.

Une analyse des strates plus profondes de ce terme conduirait à des résultats somme toute analogues. L'étymologie enseigne que « discrétion » a été emprunté au bas latin *discretio*, soit « séparation », « division ». *Discretio* communique avec *cerno* : cribler, tamiser, vanner, séparer ; d'où *discerner*, voir, distinguer, séparer, juger, ou encore établir. Ce verbe n'est qu'un membre d'une vaste famille de mots issus de la même racine indo-européenne *ker*, gravitant autour de l'idée de « fracture ». On y trouve *krinein*, juger, décider ; *krisis*, crise, critique, jugement, décision, évaluation. D'où la valeur initiale de discernement, « pouvoir de décider ou de choisir ». L'adjectif « discret » renvoie à modération, retenue, sobriété, à l'idée de mesure, de limite à ne pas franchir ; de là le sens de circonspection, réserve, retenue, typique de celui qui « témoigne de retenue et n'intervient pas dans les affaires d'autrui ». En même temps « discrétion » peut assumer la valeur de libre appréciation, notion qui s'est maintenue dans la locution « à la discrétion de » ; être à la discrétion de quelqu'un, manger ou boire à discrétion, autant qu'on le veut. C'est alors l'absence de limites, le contraire de la « retenue ». L'adjectif appartient au langage musical depuis la plus haute Antiquité en vertu des quantités qu'il désigne : les quantités discrètes sur lesquelles spéculait l'arithmétique et la théorie harmonique ; ce qui conduit à la philosophie du nombre et aux mathématiques musicales. C'est par ce biais que, dans le jargon de la musique médiévale, *discretio* peut assumer des significations variables telles que la discrimination des sons dans l'échelle diatonique, l'articulation des syllabes de solmisation, les *differentiae* des espèces modales etc.

Enfin, *discretio* conduit à *kairos*, soit le moment opportun, le point ou temps critique, et de là à la philosophie de l'instant et de l'improvisation. D'origine antique, la philosophie de l'occasion renaît à la Renaissance ; on la trouve chez Ficin sous sa forme musico-mathématique à propos des jours critiques scandés par le paroxysme fébrile ; c'est la ruse de l'*ingenium* chez Machiavel ; la contingence du devenir, la philosophie journalière et journalistique de l'improvisation dans le traité du *Discret* de Gracián ; ou encore la discrétion des clavecinistes soulevés par l'extase. L'occasion aiguë suppose le temps qui vient à notre rencontre, le temps de l'improvisation qu'il faut saisir par les cheveux. Les auteurs de la Renaissance connaissent la description par Pausanias de la statue du dieu *Kairos*, la divinité tutélaire du moment opportun qui ouvrait l'accès au

47 Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des lumières*, trad. de l'anglais par M. Noiray (Paris : Flammarion, 1992), p. 98.

stade d'Olympie. Elle incarnait l'équilibre instable : un jeune homme aux pieds ailés se tenait d'aplomb sur une sphère muni d'un rasoir soutenant une balance ; le temps qui court et l'instant où tout peut se passer. Archétype iconographique de la déesse Fortune, *Kairos* porte les cheveux très longs sur le front mais il est rasé sur la partie postérieure du crâne. Le temps vole et l'occasion est fugace ; il faut savoir la saisir par les cheveux tant qu'on la voit venir de face ; une fois passée, elle n'a plus de cheveux. L'occasion est occurrence (*occursus*) ; c'est un hasard non indifférent, coïncidence ponctuelle où l'*avant* rejoint l'*après*, mais dans un atome d'éternité dépourvu de dimension spatiale, trop court pour permettre au discours rationnel de se déployer. Mais c'est bien là son intérêt, car la grâce opère dans l'espace infinitésimal d'un éclair. Pour quelques instants l'enchantement musical soustrait l'auditeur au monde fini de la dialectique du pair et de l'impair que l'harmonie articule dans les éléments de l'écriture. L'inspiration place la forme dans la contingence du devenir ; elle réduit l'artiste dans un état d'impréparation féconde et dynamique : il s'agit de tendre un piège à l'occasion à travers l'improvisation, d'arrêter le temps comme pour faire travailler l'instant en dehors de son mouvement ; car l'instant n'opère que parce que l'équilibre des contingences est rompu, rendu instable par la compression irrationnelle du temps *rubato* que l'on « vole » sur le *continuum* géométrique de la prose musicale. A preuve les deux termes techniques désignant l'improvisation, *extemporaneum contrapunctum*, contrepoint *ex tempore*, et hors temps, *sortisatio* : art de tirer au sort.

L'authenticité de l'interprétation musicale : mythe ou exigence esthétique ?

La notion d'authenticité ne pose pas beaucoup de problèmes à l'historien de l'art : un tableau attribué à Titien est authentique ou ne l'est pas. Il en va de même pour le musicologue, par exemple face à une partition de Chopin jugée autographe. Mais il se trouve que l'œuvre musicale n'est pas une partition : elle n'existe que dans une réalisation sonore, dans une interprétation. Or depuis plusieurs décennies, la prétention de l'interprétation musicale à l'authenticité est le plus souvent dénoncée comme une utopie. Bien des tableaux anciens ont été vigoureusement nettoyés, rentoilés, retouchés, repeints, découpés pour s'adapter à un cadre. La statuaire des cathédrales gothiques a généralement perdu sa polychromie sous l'effet conjugué des intempéries et des vicissitudes du goût : il n'en subsiste plus que des fantômes incolores. Et pourtant, non seulement l'œuvre d'art défigurée est jugée authentique, mais encore la notion d'authenticité lui est appliquée sans réticence, comme si son état présent n'était pas lui aussi le produit d'une interprétation. A l'éditeur de Chopin qui, comme un restaurateur compétent, débarrasse sa musique des repeints intempestifs pour en restituer les vives couleurs, j'aimerais faire hommage de quelques réflexions sur ce paradoxe, en mettant en forme les arguments que susciterent plus d'une fois nos discussions amicales.

Le débat sur l'authenticité musicale est visiblement suscité par l'essor des interprétations historicistes. Un nombre croissant de musiciens joue la musique du passé en recherchant les instruments appropriés, en choisissant des partitions non frelatées (*facsimile*, *Urtext*, éditions critiques), en les lisant à la lumière des traités pour restituer les *tempi*, les phrasés, les ornements et, plus généralement, toutes les nuances non écrites qui font le style d'une époque. Le plus souvent, ces partisans de l'authenticité ne se justifient guère, car leur démarche leur semble aller de soi. Tout au plus jouent-ils quelquefois de la musique contemporaine pour écarter le soupçon de passéisme. En revanche, leurs adversaires argumentent pour dénoncer non pas un manque d'authenticité, mais la recherche de l'authenticité. Il semble qu'on peut distinguer quatre griefs principaux :

- La recherche de l'interprétation authentique repose sur une contradiction logique. Une œuvre musicale peut être authentique, mais son interprétation est actuelle par définition : elle est de toute manière un avatar contemporain de l'œuvre et la notion d'authenticité ne saurait s'y appliquer.
- L'exigence d'authenticité est vaine, car nous avons le droit d'interpréter les pièces comme nous le voulons, sur les instruments que nous voulons, ce que faisaient d'ailleurs les Anciens.
- La recherche de l'authenticité conduit à une aporie esthétique. Notre sensibilité est différente de celle de nos ancêtres et il faut adapter les pièces pour qu'elles nous fassent un effet comparable.
- L'authenticité est impossible de fait, car nous n'avons pas les moyens de savoir comment se jouaient les pièces à l'époque.

Bien sûr, ces arguments sont contradictoires entre eux, mais ils ne viennent pas toujours des mêmes critiques et pris séparément, ils méritent chacun l'attention. Prenons les donc un par un.

Une contradiction logique ?

Il faut d'abord écarter un type d'objection qui ne mériterait pas d'être mentionné, s'il n'était souvent proféré par des gens qui se piquent de philosophie : il consiste à nier l'existence de l'authenticité, parce que l'authenticité a toujours des limites. Cela revient à dire que le bien et le mal n'existent pas, parce que personne n'est tout bon ou tout mauvais. En fait, pour parler en termes aristotéliens, l'authenticité est une qualité susceptible de plus ou de moins. Dire qu'une interprétation n'est jamais authentique revient à dire qu'un café n'est jamais chaud, même quand il brûle les lèvres. L'usage des historiens de l'art est sur ce point bien préférable, car l'authenticité est pensée comme relative : lorsque les statues gothiques privées de leur polychromie sont considérées comme authentiques, c'est relativement aux copies et aux pastiches des siècles postérieurs.

Il est plus sérieux de faire état d'une contradiction entre la notion d'interprétation en général et celle d'authenticité. Par définition, l'interprète fait dire à un texte autre chose que ce qu'il dit. Comme on le voit à l'exemple du commentaire biblique, l'interprétation est un texte sur le texte et donc un nouveau texte. Le mot « interprétation » a été appliqué au jeu théâtral à partir de 1874 (selon le petit Robert) et ensuite à la mu-

sique. Il traduit l'idée que l'œuvre n'est pas le texte écrit, mais ce qu'on en fait sur scène et qui exige une part importante de création. Dans les siècles précédents, l'auteur de l'œuvre présidait le plus souvent à son exécution et y participait, mais les choses avaient changé au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les œuvres du passé représentaient une part croissante du répertoire et Molière n'était plus là pour jouer Tartuffe, ni Beethoven pour diriger ses symphonies. Les exécutants avaient à retrouver l'esprit d'une œuvre et donc à l'interpréter.

Si des œuvres contemporaines au style familier étaient restées l'essentiel du répertoire et si l'auteur et l'exécutant avaient continué à se confondre le plus souvent, la notion d'interprétation ne se serait probablement imposée ni au théâtre, ni en musique. Il y aurait toujours eu des gens qui jouent mal ou faux, c'est-à-dire des difficultés ou des erreurs d'exécution, et des gens qui jouent autre chose que le texte ; non pas des interprétations, mais des adaptations. Tout au plus aurait-on pu parler d'interprétation pour la marge de manœuvre laissée à un musicien compétent par les indications écrites du compositeur – désormais très petite – et par les conventions tacites du style, comme le nombre approximatif de décibels qu'on attend d'un *f* ou d'un *ff*.

Il en va bien autrement lorsqu'on joue les œuvres du passé. Les conventions stylistiques ne sont plus les nôtres et leur découverte est une part essentielle de la musicologie. En plus, à mesure qu'on remonte dans le passé, la notation musicale est plus sommaire et présuppose davantage la familiarité du style, même si ce phénomène est loin de suivre une évolution linéaire. La restitution des œuvres exige donc un important travail philologique, préalable à ce que nous appelons l'interprétation. Si ce travail était parfaitement abouti, la tâche et la liberté du musicien actuel ne se distingueraient pas de celles des Anciens et il n'y aurait pas vraiment lieu de le désigner comme interprète. Comme c'est rarement le cas, comme l'état de conservation des sources et leurs silences imposent des limites à la philologie, on ne peut exécuter l'œuvre intelligemment qu'en suppléant à la connaissance par un acte interprétatif. La notion d'interprétation est donc liée à l'inévitable imperfection des connaissances musicologiques : le musicien doit entreprendre une restitution plus ou moins hasardeuse, à l'aide de son intuition et de son goût nécessairement subjectifs.

Dans la mesure où l'insuffisance des connaissances laisse libre cours à l'arbitraire de l'interprétation, il y a bien quelque chose de contradictoire à parler d'authenticité, mais dans cette mesure seulement. On retombe en effet sur l'évidence énoncée plus haut : l'authenticité absolue n'existe pas plus que le bien ou dans le mal absolu, mais ce n'est pas une raison pour

nier qu'il y a des interprétations plus ou moins authentiques, c'est-à-dire plus ou moins compétentes musicologiquement et fondées sur des hypothèses plus ou moins vérifiables.

Une exigence vaine ?

La liberté de l'interprétation est un fait : aucune utilisation des musiques sur lesquelles il n'y a plus d'ayant droits n'est interdite. Les exemples les plus irrespectueux ne manquent pas et sont parfois réjouissants. La Cinquième Symphonie de Beethoven a fait l'objet de pastiches qui n'ont rien à envier aux caricatures de la *Joconde*, comme *La pince à linge* des Quatre Barbus. La transposition d'œuvres d'orgue sur l'accordéon donne parfois d'excellents résultats. Le phénomène est d'autant moins une nouveauté que, quelques siècles plus tôt, la protection des droits d'auteurs n'existait pas. Au XVI^e siècle, la *Bataille* de Janequin a été adaptée pour la danse sur toutes sortes d'instruments. Tandis que J. S. Bach adaptait pour quatre clavecins un concerto pour quatre violons de Vivaldi, les chansonniers parisiens recyclaient l'Air des Sauvages des *Indes Galantes* en chansons satiriques.

Mais il s'en faut de beaucoup que le rejet de l'authenticité vienne au secours de cette liberté que personne ne conteste. Ce ne sont pas les adaptations les plus libres que revendiquent les détracteurs de l'authenticité, mais l'interprétation la plus codifiée et la plus scolaire qui soit. Il n'est pas plus question de jouer Bach ou Chopin sur un accordéon que sur le clavecin ou le pianoforte. Le seul instrument qui jouerait suffisamment juste et qui posséderait toutes les nuances nécessaires pour leur rendre justice serait le piano à cadre métallique des firmes Steinway, Bösendorfer et éventuellement Yamaha. Vers le milieu du XX^e siècle, l'enseignement des conservatoires et les modèles diffusés par le disque ont couché l'interprétation sur un lit de Procuste. Dans un ouvrage d'essais, *Le compositeur et son double*, le chef d'orchestre René Leibowitz confessait en 1971 qu'il ne parvenait guère à distinguer deux interprétations différentes de Wagner autrement qu'à la prise de son. La liberté d'adaptation dont jouissait Bach par rapport à Vivaldi, ou encore Schoenberg par rapport à Bach, n'est vraiment pas l'objet du débat.

Entre la transposition de Vivaldi au clavecin et le passage du clavecin au piano moderne, il y a une différence élémentaire qu'on omet généralement de signaler. Bach ne prétendait pas que l'œuvre transposée soit

l'original de Vivaldi et il était fréquent que l'adaptateur mette frauduleusement son propre nom sur l'œuvre transposée. En revanche, la transposition de Bach sur le piano moderne est donnée comme du Bach : programmes de concerts et pochettes de disques parlent explicitement de ses « concertos de piano ». (La réponse à ceux qui s'en inquiètent est bien connue : si Bach avait disposé du piano moderne, il l'aurait préféré aux claviers anciens. A quoi on peut répliquer : si ma grand-mère avait des pédales, ce serait un vélo). Même si la comparaison peut paraître saugrenue, le débat rappelle *mutatis mutandis* celui sur les organismes génétiquement modifiés, car il tourne autour de l'étiquetage. Il s'agit d'assimiler le produit d'une technologie à celui d'une autre, à l'insu du consommateur. Les avantages du procédé sont aussi évidents en musique que dans l'industrie agricole. Jouer tout le répertoire avec une technique unique, sur le même instrument moderne bien adapté aux grandes salles de concert, cela représente une économie de travail considérable et c'est financièrement avantageux pour le musicien. Il peut changer de répertoire sans apprendre de nouveaux doigtés et n'a pas besoin d'un éventail de clavecins et de pianoforte qui nécessiterait un vaste appartement. Qui plus est – et là s'arrête la comparaison avec les manipulations génétiques – les critiques, le public et les jurys des concours peuvent comparer les performances des interprètes sur un exercice identique, sans s'embarrasser de critères musicologiques.

Le problème n'est pas de savoir si les adaptations et les transpositions sont licites, car elles le sont, y compris la transposition de Bach sur le piano moderne. Il est même licite de faire passer cette transposition pour l'original, car cela ne contrevient à aucune réglementation, mais on peut douter que ce soit honnête. Paradoxalement, la liberté d'adapter les œuvres est invoquée au profit d'une seule tradition musicale aux détriments de toutes les autres, en rejetant avec une vigueur particulière l'utilisation des instruments et des techniques authentiques. Le refus de l'authenticité comme une exigence vaine est-il vraiment la revendication d'une liberté ? Ne serait-il pas plutôt celle de la facilité, de l'ignorance et du conformisme ?

Une aporie esthétique ?

La pratique de la musique ancienne est sans doute le meilleur moyen de se convaincre que nous ne vivons pas dans le passé. Nous percevons le son des instruments anciens comme relativement doux, parce que nous som-

mes habitués à des instruments plus bruyants, voire à la sonorisation. Il en va de même des voix, lorsqu'elles renoncent aux *fortissimi* dans les aigus qui caractérisent la pratique vocale depuis le vérisme. Du même coup, nous pouvons nous étonner que les Anciens jugeaient expressives et vigoureuses des musiques que nous trouvons apaisantes.

Un paradoxe peu discuté montre encore mieux que le passé est irrévocable. Nous jouons les pièces de plusieurs siècles et de plusieurs pays qui n'avaient pas les mêmes traditions musicales, alors que les musiciens d'antan pratiquaient un style national, parfois deux, et privilégiaient le plus souvent la musique la plus récente. Parmi ces pièces, certaines ont eu un immense succès du fait de leur nouveauté et ont été recopiées des dizaines de fois de manuscrit en manuscrit jusque dans les provinces les plus reculées. Mais pour autant que nous la percevions, leur nouveauté ne nous touche plus, car nous connaissons un grand nombre d'œuvres qu'elles ont inspirées. Plus une œuvre a plu par sa nouveauté, plus elle a été ensuite banalisée. Nous la percevons de manière toute différente si nous pouvions ne pas connaître la suite de l'histoire : il y aurait en quelque sorte du suspens. Inversement, il doit nous arriver assez souvent d'aimer les pièces pour leur archaïsme, pour des traits stylistiques qui sont progressivement devenus exotiques, mais qui n'étaient alors que désuets. Il nous est difficile de comprendre pourquoi le roi de Pologne n'a pas apprécié la Messe en si mineur de Bach et n'en a pas aussitôt engagé l'auteur, car nous ne la percevons pas comme une œuvre provinciale à laquelle il manque le *cantabile* et la nervosité du style galant. C'est pourtant bien ainsi qu'elle devait être ressentie à Dresde. Il s'ensuit que nos efforts pour faire revivre une musique ne nous mettent en aucun cas dans la situation des contemporains et ne nous font pas partager les mêmes émotions.

La volonté de contourner l'obstacle est assez fréquente chez les musiciens. Il s'agit alors de donner un équivalent de ce que les contemporains pouvaient ressentir. Pour les uns, c'est justement là le rôle de la transposition sur instruments modernes. Mais les spécialistes de musique ancienne ne sont pas en reste. Depuis une trentaine d'années, la mode est aux continuos tonitruants, aux intentions expressives des chanteurs sur chaque note pour compenser l'absence de diction, aux *tempi* alanguis dans les mouvements lents, pour ne rien dire de la mise en scène des opéras qui prétend les rendre intéressants en les truffant de plaisanteries puériles, comme de faire entrer une automobile sur scène ou, depuis quelque temps, de s'y exhiber nu comme un ver. Ce qu'on nous donne pour de l'opéra baroque peut faire regretter Bach au piano, surtout lorsque s'y ajoute la prétention à l'authenticité.

Sans sous-estimer l'aspect strictement commercial du phénomène, il faut faire état d'un contresens esthétique qui concerne l'ensemble des arts depuis le XX^e siècle : la confusion entre la réalité de l'œuvre et l'impression subjective qu'elle produit. L'authenticité recherchée est alors celle du sentiment éprouvé et non celle de l'œuvre, ce qui conduit à des apories. Car, si quelque chose devait nous faire une impression approximativement comparable à celle que dut faire l'*Orfeo* de Monteverdi en 1607, ce ne serait pas une modernisation de cet opéra, mais un spectacle musical d'aujourd'hui qui présenterait à la fois la même nouveauté par rapport aux habitudes et la même cohérence esthétique. Quel que soit le degré d'adaptation, les sentiments que nous éprouvons devant une œuvre du passé ne peuvent rejoindre ceux des contemporains : ils ne peuvent être « authentiques » et n'ont pas à l'être.

Une œuvre exotique ou une œuvre du passé peut nous émouvoir autant ou plus que ceux à qui elle était primitivement destinée, mais elle nous émeut différemment. Le sentiment esthétique peut être aussi bien stimulé par l'étrangeté que par la familiarité. Ecouter une musique du passé ou celle d'un peuple exotique ne saurait nous donner la sensibilité de ceux qui l'ont produite, mais nous aide à comprendre cette sensibilité, dans la mesure exacte où cette musique nous parvient sous une forme authentique. C'est dire que l'authenticité, loin d'être une aporie esthétique, garantit un progrès de la conscience esthétique.

Une impossibilité de fait ?

Une fois admis que les objections théoriques contre l'authenticité de l'interprétation – contradiction logique, vaine exigence et aporie esthétique – ne sont pas vraiment fondées, il devient possible d'aborder le problème concrètement. Quelles exigences doivent être remplies pour qu'il soit raisonnable de parler d'authenticité ? Peut-on remplir ces exigences ? Il apparaît immédiatement que la réponse varie selon les époques et les styles musicaux considérés. Pour un genre musical particulier, elle dépend essentiellement de l'existence et de la précision de la notation, des traités et des autres documents relatifs aux conventions tacites, de la conservation des instruments de musique, de ce qu'on sait sur la nature des voix et sur les pratiques vocales. Dans le champ toujours plus étendu de l'interprétation des musiques du passé, ces exigences sont très diversement satisfaites. Prenons en exemple deux cas limites, soit les œuvres circulant

sous le nom de Hildegarde de Bingen et le *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky.

Dans le domaine de la monodie médiévale, l'œuvre musicale de Hildegarde de Bingen (1098-1179) n'est pas celle dont la reconstitution est la plus incertaine. On possède d'elle 77 chants, principalement des antiphones et des répons. Même s'il est anachronique de qualifier les musiciens médiévaux de compositeurs au sens moderne du mot, il est possible que la grande abbesse ait inventé tout ou partie de ces mélodies. Les spécialistes relèvent une exceptionnelle vivacité des lignes mélodiques qui peut correspondre à une tradition locale, mais qui est généralement interprétée comme un effet de sa forte personnalité, ce qui n'est pas à exclure au vu de son œuvre littéraire. Ces chants sont notés sous forme de neumes, parfois sur une portée permettant la précision diastématique. En admettant que la détermination du mode utilisé ne pose pas de problèmes, il reste que nous n'avons pas d'indications rythmiques. En outre, nous ne savons ni si ces chants pouvaient faire l'objet d'un traitement polyphonique improvisé, du type de l'organum, ni s'il était coutumier de les accompagner sur des instruments. Sur les techniques et le style vocal de la musique liturgique au XII^e siècle, nous ignorons à peu près tout. Quant aux instruments, ils ont disparu et on les reconstitue de manière très approximative à partir de l'iconographie. Il en résulte que ces œuvres sont méconnaissables d'une interprétation à l'autre, ne serait-ce que par le choix ici d'un plain-chant rêveur, là du rythme entraînant d'une chanson à danser. Il s'agit d'authentiques créations contemporaines, dont le principal point de contact avec la musique médiévale est le retour à la modalité.

Un chef d'orchestre qui voudrait aborder le *Sacre du printemps* d'un point de vue historiciste aurait infiniment moins de problèmes. Les instruments et leur technique se sont peu modifiés depuis un siècle et, si les musiciens jugeaient nécessaire de recourir aux instruments d'époque, ils les retrouveraient facilement. De surcroît, nous possédons des enregistrements de l'œuvre, non seulement par le compositeur, mais encore par Pierre Monteux qui dirigea la première. Le chef pourrait même se payer le luxe de choisir entre la manière du compositeur et celle de Monteux, ou encore d'imiter leurs interprétations les plus anciennes et de rechercher comment ils pensaient l'œuvre à la veille de la première guerre mondiale. Il est connu en effet que le compositeur a retravaillé le *Sacre* par la suite : il n'avait aucune raison de rester fidèle à sa conception première.

La majorité des cas se situe entre ces deux pôles, celui de Hildegarde et celui de Stravinsky. Le problème de l'authenticité peut être raisonnablement posé dès que la pièce est conservée dans une notation suffisamment

précise pour qu'elle soit reconnaissable à travers ses diverses interprétations. Cela commence à être le cas avec des œuvres comme la Messe de Guillaume de Machaut, dont l'écriture à quatre voix est notée avec exactitude, tant pour les hauteurs que pour les rythmes. Il devient un faux problème lorsque l'écart entre deux interprétations ne dépasse plus celui qu'aurait admis le compositeur chez les musiciens de son entourage.

Dans l'entre deux, on peut distinguer des difficultés de nature différente :

- Bon nombre de problèmes se résolvent entièrement lorsqu'on veut bien tenir compte des connaissances musicologiques disponibles. Nous possédons, sous forme d'originaux bien conservés ou de copies, des pianoforte et des clavecins qui auraient certainement donné satisfaction aux musiciens du temps. Nous connaissons exactement les tempéraments et souvent les diapasons en usage dans une époque et un milieu. A partir du XVIII^e siècle, les indications que nous avons sur le *tempo* sont généralement suffisantes pour que nous puissions nous tenir dans les limites qui étaient alors celles de la liberté du musicien. Pour les deux siècles antérieurs, l'ornementation plus ou moins volubile des pièces et – lorsqu'il y a lieu – la connaissance des pas de danse, sont d'une aide précieuse pour déterminer le *tempo*.
- Nous avons moins de certitudes sur certaines pratiques, en particulier sur les phrasés. Quelle était en France vers 1700 l'amplitude désirée du *rubato* ? Jusqu'à quel point les arpèges du style brisé épousaient ou syncopaient la structure rythmique des pièces en forme de danse ? Quelle était la manière exacte de réaliser les notes inégales dont nous parlent les traités ? Les seuls enregistrements anciens dont nous disposons pour le XVIII^e siècle sont des automates dont le témoignage est précieux, mais dont on ne peut attendre la souplesse et l'expressivité d'un musicien vivant. La solution de ces problèmes ne se heurte pas à un obstacle technique et il est tout à fait possible que tel interprète actuel joue Couperin ou Rameau d'une manière qui aurait plu à ces compositeurs et à leurs commanditaires. Ce n'est pas la possibilité de l'authenticité qui est ici en cause, mais la difficulté de savoir ce qui est authentique.
- Sur d'autres points, de véritables problèmes techniques se présentent : nous savons ce qu'il faudrait faire, mais nous en sommes incapables. Les femmes n'étaient pas admises à chanter à l'église, de sorte que les voix aiguës étaient confiées à de jeunes garçons ou à des castrats. Les voix de garçons existent toujours, mais il y en a peu qui soient à même de chanter avec justesse et expression un air de cantate de Bach. La

mue survient aujourd'hui plus vite qu'il y a deux siècles et ne laisse pas le temps de parvenir à une maturité musicale suffisante. Notre évolution physiologique a aussi des conséquences sur la tessiture de ténor. Nous avons grandi dans les dernières décennies et les voix d'hommes sont majoritairement des barytons et des basses. Dans les chorales, des contraltos féminins servent souvent de ténors. Les ténors légers que demande l'opéra français sont encore plus difficiles à trouver que les ténors ordinaires.

- Le problème technique est souvent un problème sociologique. L'authenticité pourrait mener au crime si l'on décidait de revenir à la pratique des castrats, laquelle n'a d'ailleurs jamais fait l'unanimité. Dans le cas des voix de garçons, leur rareté est liée, comme on l'a dit, à la précocité de la mue, mais elle l'est aussi au contexte sociologique de l'enseignement. Un jeune garçon doué ne va pas forcément à l'église et, dans les églises, la musique de variétés s'est souvent substituée au plain chant et à la polyphonie. Enfin, les tendances pédagogiques actuelles qui prétendent stimuler la créativité aux dépens d'un apprentissage rigoureux ne favorisent pas la formation de jeunes virtuoses. L'impossibilité de surmonter ces obstacles sociologiques n'est pas absolue, mais elle est bien réelle.

Les difficultés que nous venons de prendre en exemples ne permettent pas de conclure que l'authenticité est impossible, mais montrent qu'elle a des limites. Or il est souvent possible de ruser avec les limites. On trouve, particulièrement en Angleterre, des chanteuses dont il est difficile de distinguer la voix de celle des garçons. Par ailleurs, les témoignages anciens nous apprennent que les voix de castrats se distinguaient de celles des femmes par leur puissance, mais cela ne veut pas dire qu'elles se distingueraient ainsi de celles de la plupart des chanteuses d'aujourd'hui. Beaucoup de nos chanteuses possèdent une physiologie et une puissance vocale qui les rapprochent sans doute plus des castrats que des cantatrices de l'époque baroque. La voix de ces dernières devait être plus fluette et ressemblait peut-être vaguement à nos voix de soubrettes. La solution qui consiste à apparier des voix féminines dans les premiers rôles de l'opéra baroque – y compris sur scène grâce à la pratique du travesti – est certainement la bonne. Il est difficile de comprendre pourquoi certains chefs ou leurs metteurs en scène veulent à tout prix confier les rôles masculins à des hommes qui chantent à l'octave inférieure, alors qu'ils n'ont aucune objection face à la pratique du travesti chez Mozart ou chez Richard Strauss.

Les problèmes techniques ou sociologiques ne sont pas les plus délicats. Pour nous, comme pour les Anciens, il s'agit de se débrouiller. Lorsqu'on ne disposait pas d'un orchestre, on jouait les symphonies de Beethoven en quatuor ou on les transcrivait au piano. Cela ne relève pas de l'interprétation, mais de l'adaptation que nous en avons distinguée. En soi, une adaptation n'est pas plus ou moins authentique, mais elle peut limiter considérablement l'authenticité de l'interprétation. Pour autant que l'on sache ce qui se faisait, il s'agit de choisir la solution la moins mutilante. Le problème le plus difficile n'est finalement pas celui-ci, mais celui de savoir ce qui est authentique, lorsqu'on parvient aux limites du savoir musicologique. Il peut en partie se résoudre par les progrès de ce savoir, mais il peut aussi demander qu'on dépasse le cadre ordinaire de la musicologie.

La musicologie de l'interprétation (ou « performance studies » comme elle est explicitement désignée dans les pays anglo-saxons) permet de connaître les conventions explicitées dans les traités, comme la réalisation des ornements notés, l'introduction d'ornements improvisés ou encore les notes inégales, caractéristiques de la musique française dès la seconde moitié du XVII^e siècle. Les conventions implicites sont plus difficiles à connaître, mais elles se révèlent souvent lorsque le musicien ou la musique voyage d'un milieu à l'autre. Notre meilleur informateur sur le style luthiste est certainement Georg Muffat, parce qu'il doit expliquer à des Allemands des conventions qui vont sans dire à la cour de Versailles. La description des styles passés est aussi précieuse que celle des styles étrangers. Le traité de luth de Monsieur Basset, dans l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne (1636), parle d'un ornement, le verre cassé, qui n'est rien d'autre que le vibrato, pour nous dire qu'il est passé de mode parce qu'on en abusait. La remarque permet de comprendre pourquoi les luthistes du début du siècle exploitent si volontiers le bas du manche, ce qui produit automatiquement du vibrato, alors que ceux de la génération de Mersenne l'évitent autant que possible.

De tels textes sont de véritables pierres de Rosette pour l'interprète, mais ils ne fournissent le plus souvent que des indications qualitatives et, du même coup, relatives. Qu'il s'agisse de n'importe quel problème de phrasé ou d'intensité sonore, nous aimerions avoir des repères absolus. Nous sommes reconnaissants à Monsieur Basset de nous faire comprendre que la génération précédente abusait du vibrato, mais cela ne nous dit pas si le jeu de Jean-Baptiste Bésard ou de John Dowland était aussi affecté que celui du guitariste Andrés Segovia ou s'il correspondait à ce que nous estimons aujourd'hui convenable. Dans la première hypothèse, ce sont les luthistes du temps de Mersenne, comme le Vieux Gautier, qui

devaient jouer d'une manière « normale » pour nos oreilles. Dans la seconde, le son de ces derniers devait être assez sec et nous ferait peut-être l'effet d'un cliquetis. Face aux nombreuses exigences qui ne sont pas quantifiables, les Anciens se référaient au bon goût et demandaient de jouer « avec discrétion », une expression ambiguë qui implique tout à la fois la retenue et la licence (« boire à discrétion »). Cela impliquait la connaissance des usages et de bonnes manières sur lesquelles nous ne pouvons plus prendre modèle.

Les connaissances musicologiques ne suffisent donc pas à garantir l'authenticité de l'interprétation. On peut corriger une erreur musicologique, mais, pour corriger les fautes de goût, il faudrait disposer de critères si subtils que les Anciens renonçaient à les codifier, alors qu'ils sont déterminants pour le résultat sonore. L'évolution de l'interprétation de la musique baroque dans le dernier quart de siècle suffit pour s'en convaincre. Indépendamment de leurs connaissances musicologiques très variables, les spécialistes font des choix qui relèvent du goût et qui ne s'affinent pas toujours avec le temps. En simplifiant trop, notons que les instruments sont passés d'une articulation sèche et nerveuse (Kuijken, Hogwood, Göbel) à un jeu nettement plus souple, mais parfois léché (Concerto Köln, Giardino Armonico), les voix d'un timbre léger et peu expressif (Judith Nelson, Marianne Kweksilber) à une sorte de vérisme baroque (Guillemette Laurens) et à un volume sonore compatible avec les orchestres modernes (Mireille Delunsch). Ces évolutions traduisent plutôt des changements de mode liés à la consommation frénétique des enregistrements ou encore la volonté de faire de l'opéra baroque un spectacle rendu « vivant » que les progrès de la musicologie de l'interprétation. Contentons-nous d'un point significatif : la diction des chanteurs est devenue à ce point inintelligible depuis un demi-siècle qu'on s'est finalement résigné à sur-titrer les opéras. Et pourtant, l'intelligibilité du texte fut une exigence première des compositeurs depuis la naissance de l'opéra, et les chanteurs prononçaient encore admirablement durant la première moitié du XX^e siècle. Le retour à une diction claire serait non seulement un immense progrès musicologique, mais encore le moyen le plus sûr de rendre l'opéra vraiment vivant.

A défaut de pouvoir codifier le bon goût, les Anciens en ont donné l'exemple dans des arts que nous n'avons pas besoin de restituer, à commencer par la littérature et la peinture. Il va de soi qu'il ne suffit pas de bien les connaître pour trouver la manière juste de placer les appoggiatures, mais lorsqu'on possède les connaissances musicologiques nécessaires, cela permet d'approcher le style. Dans tous les cas, un style constitue une limitation conventionnelle des moyens expressifs, fondée sur des limita-

tions techniques imposées ou volontaires. La première caractéristique de la peinture médiévale est l'absence du mélange de couleurs. La première caractéristique du théâtre français classique est la limitation du vocabulaire à cinq mille mots environ : cela vaut également pour les livrets d'opéra. Dans des tragédies qui parlent de passions perverses, de meurtres et d'adultères, cela suppose les formes d'expression indirecte que sont la métaphore, l'allusion, l'ellipse et la litote. Il en découle une pudeur qui, loin de laisser insensible, amplifie l'émotion. Des réflexions comparables peuvent être faites sur la peinture de Poussin, par exemple. Il n'est que de comparer sa composition du *Déluge* avec le *Radeau de la Méduse* de Géricault pour comprendre combien l'expression de l'horreur y est retenue.

Le parallèle des arts oblige donc à mettre en doute le style d'interprétation musicale qu'on impose aujourd'hui à la musique française du XVII^e siècle. Est-il nécessaire de gémir littéralement chaque fois qu'on prononce le mot « douleur », de hurler systématiquement « traître » ou « perfide » et de laisser régulièrement la voix s'effondrer sur « mort » ? Ne vaudrait-il pas mieux laisser le mot et l'ornement qui le souligne faire leur effet que de les transformer en une sorte de cri primal *ready made* ? Plus le texte et la musique sont denses et riches en intentions, plus les effets excessifs créent de monotonie. L'Italie dite « baroque » fait preuve d'un lyrisme moins contenu que la France dite « classique », mais on chercherait en vain, même dans la peinture napolitaine, les audaces d'un Géricault, tandis que, de Caccini à Cavalli, la monodie devient insupportable lorsque le chanteur charge chaque ornement d'un effet expressif. Les conseils de Shakespeare, le dramaturge que Stendhal opposait à Racine, valent sans doute pour tout le théâtre du XVII^e siècle et bien sûr pour sa musique :

Dites cette tirade, je vous en prie, d'une manière cursive et bien articulée, comme je viens de le faire ; mais si vous la beuglez, comme font nombre de vos acteurs, autant confier mon texte au crieur public. Et puis ne fauchez donc pas trop l'air avec la main, comme ceci. Allez-y doucement. Dans le torrent même, dans la tempête ou, si je puis dire, l'ouragan de la passion, obtenez et imposez une tempérance qui lui donne du velouté. Il m'offense jusqu'à l'âme, le bruyant cabotin emperruqué, déchirant son cœur en lambeaux, en loques, qui rompt les oreilles du parterre, lequel du reste ne se laisse émouvoir, le plus souvent, que par ces déclamations redondantes. De pareils sur-Artabans méritent le fouet. Evitez ces exagérations, je vous en prie.

(*Hamlet*, acte III, scène 2 ; traduction d'André Gide)

De l'époque baroque à la nôtre, la recherche de l'expressivité directe aux dépens de la stylisation, de la convention, de l'expression rhétorique n'a fait que croître. Dans l'expression picturale de l'horreur, par exemple, le *Radeau de la Méduse* est dépassé depuis longtemps. On peut sans grand ris-

que en conclure que même la musique romantique devrait être jouée avec plus de retenue que nous ne le faisons. Elle n'en deviendrait pas forcément ennuyeuse, car on ne gagne rien en expressivité à trop élever la voix.

D'un point de vue strictement musicologique, l'interprétation de la musique ancienne a progressé dans les dernières décennies. Nous connaissons mieux aujourd'hui la composition exacte des orchestres baroques et romantiques et nous ne jouons plus Lully et Mozart sur les mêmes violons et au même diapason. On peut en revanche douter que le problème le plus délicat, celui du goût, ait obtenu toute la considération qu'il mérite. On peut même se demander si l'exigence du goût n'est pas ressentie comme rétrograde, voire comme antidémocratique (ce qu'elle est à l'évidence, si la démocratie, c'est la radio-trottoir et la télé-réalité). Or la recherche de l'authenticité passe non seulement par les connaissances musicologiques, mais encore par une interrogation sur le goût et sur ce que nous en avons fait. Elle est fondée sur la nostalgie du goût, un phénomène qui scandalise les gardiens de l'ordre (ou du désordre) esthétique régnant. Aussi la rejettent-ils avec des arguments péremptoirs qui interdisent toute mise en cause de leurs habitudes, mais ne résistent pas à l'analyse.

Il reste à savoir pourquoi le restaurateur qui dégage les couleurs originales d'un tableau, ou encore le musicologue qui édite scrupuleusement les musiques du passé, ne sont pas accusés à leur tour de se livrer à une vaine recherche de l'authenticité. A titre d'exemple, la polémique suscitée par la restauration des fresques de la Chapelle Sixtine ne condamnait pas la recherche de l'authenticité. Bien au contraire, on reprochait au restaurateur (sans doute à tort) d'avoir éliminé les couches superficielles de l'œuvre et d'avoir ainsi attenté à son authenticité. Dans le cas de l'objet d'art, l'intervention porte sur la substance de l'œuvre que tout le monde souhaite préserver, mais cela ne résout pas le problème, car le musicologue jouit du même traitement que le restaurateur, alors qu'il n'intervient pas plus sur la substance de l'œuvre que le musicien. En fait, le restaurateur et le musicologue, mais pas le musicien, ont ceci de commun que leur pratique n'est pas homologuée à celle qu'ils étudient. En louant l'un et l'autre, nous rendons hommage à des techniques et à des sciences d'aujourd'hui. Il en va autrement du musicien, lorsqu'il répudie les habitudes musicales contemporaines pour servir le passé : c'est bien lui qu'on accuse du crime de lèse-majesté. Le musicologue s'est contenté de lui fournir discrètement des armes.