

Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 2 (1974)

Artikel: Chopin et l'héritage baroque

Autor: Eigeldinger, Jean-Jacques

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835390>

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: 14.01.2026

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

Chopin et l'héritage baroque

JEAN-JACQUES EIGELDINGER

En plein romantisme, alors que le piano fait son entrée dans les salles de concert et devient un instrument de parade pour les virtuoses, Chopin renonce à l'estrade¹ pour se confiner dans l'intimité de quelques salons initiés — de *dilettanti*, comme on disait au XVIII^e siècle. Au robuste Erard il préfère l'argentin et docile Pleyel, joue volontiers sur un pianino et ne dédaigne pas le piano carré, en voie de disparition. À de rares exceptions près, il ne forme pas d'élèves «professionnels» mais cultive le talent de jeunes femmes de l'aristocratie, à qui il dédie ses œuvres. Tandis que Berlioz recherche des coloris orchestraux inédits et que Meyerbeer s'impose par ses opéras massifs, Chopin approfondit le *Wohltemperierte Klavier*². Avec Pauline Viardot il déchiffre les vieux maîtres du chant italien, s'enthousiasmant entre autres pour certain *Psaume* de Marcello. J. S. Bach et la logique du contrepoint, Mozart et le *bel canto* du XVIII^e siècle constituent les thèmes favoris de ses entretiens avec Delacroix. Dans les derniers mois de son existence, Chopin — si peu porté vers les lettres par ailleurs — se fait lire des extraits du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, s'arrêtant avec préférence à l'article *Goût*³.

Sans doute, les premières de ces manifestations sont liées à l'organisation délicate et à la nature aristocratique de Chopin: on l'a relevé maintes fois. Mais qu'un enracinement profond dans les traditions musicales du baroque et du préclassicisme ait dicté

1 Il répétait volontiers «que les concerts ne sont jamais de véritable musique, qu'on doit renoncer à y entendre ce qu'il y a de plus beau dans l'art» in Maria von Grewingk, *Eine Tochter Alt-Rigas Schülerin Chopins*, Riga 1928, 19.

2 En 1839 Chopin écrit: «Pour moi-même, je revois l'édition parisienne de Bach. J'y corrige non seulement les fautes du graveur mais aussi celles accréditées par des musiciens qui passent pour comprendre Bach (sans toutefois avoir la prétention de le comprendre mieux, mais avec la conviction de le deviner parfois)». (Bronislask E. Sydow, *Correspondance de Frédéric Chopin*, Paris 1954, II 349). Ce recours — unique chez Chopin — à une philologie intuitive montre combien l'œuvre de Bach lui tenait à cœur et à quel point il en était pénétré!

3 On rapprochera cet extrait de l'article *Goût*: «Le mauvais goût dans les arts est de ne se plaire qu'aux ornements étudiés, et de ne pas sentir la belle nature [...], de préférer le burlesque au noble, le précieux et l'affecté au beau simple et naturel» (Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris 1867, 427) et cette déclaration de Chopin à une élève: «La dernière chose, c'est la simplicité. Après avoir épousé toutes les difficultés, après avoir joué une immense quantité de notes et de notes, c'est la simplicité qui sort avec tout son charme, comme le dernier sceau de l'art.» (in Friedrich Niecks, *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*, Leipzig 1890, II 369).

son attitude esthétique, voilà dont on ne semble pas s'être clairement avisé jusqu'ici⁴. Dans des limites forcément restreintes en face d'un pareil sujet, le présent article se propose d'établir des relations entre quelques traits stylistiques propres à Chopin au XIX^e siècle et certains postulats fondamentaux du baroque musical; entre certaines particularités de l'interprétation de Chopin (telle que nous la connaissons par les témoignages de ses élèves et les annotations du Maître dans leurs partitions⁵) et tels principes d'exécution généralement en cours aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Ce n'est certes pas dans les traités de cette époque que Chopin a puisé l'essence de ses conceptions esthétiques! Son enseignement par contre se nourrissait du *Gradus ad Parnassum* et des *Préludes et Exercices* de Clementi, se réclamait de l'*Anweisung zum Pianoforte-Spiel* de Hummel⁶, peut-être même de la *Klavierschule* de Türk — comme on verra plus loin. Son pianisme prend source aux grandes écoles de la fin du XVIII^e, puisqu'il dérive directement de Hummel (élève de Mozart) et de Field (élève de Clementi). Quant à l'orientation de son esthétique, très tôt⁷ elle a été

4 Certains aspects de la question ont été abordés sous des angles très divers par: John Petrie Dunn, *Ornamentation in the Works of Frederick Chopin*, London 1921; Wanda Landowska, «Chopin et l'ancienne musique française», *La Revue musicale* 12 (1931), 100—107; Edith Meister, *Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins*, Hamburg 1936; Franz Zagiba, «Chopin als Mozartverehrer», *Chopin-Jahrbuch* [1], Wien 1956, 177—207; Maria Ottich, «Chopins Klavierornamentik», *Annales Chopin* 3 (1958), 7—62; Alberto Basso, «Chopin et l'esprit de la musique instrumentale baroque», *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, Warszawa 1963, 271—274; Walter Wiora, «Chopins Préludes und Etudes und Bachs Wohltemperierte Klavier», *ibid.*, 73—81; Jadwiga Klobukowska, «Chopin et la musique d'autrefois», *Annales Chopin* 6 (1965), 112—119; Gerald Abraham, *Chopin's Musical Style*, London 1968⁵; Gastone Belotti, *Le Origini italiane del «Rubato» Chopiniano*, Wroław 1968; Belotti, «Chopin, l'Italia e Venezia», *Italia, Venezia e Polonia tra illuminismo e romanticismo*, Firenze 1973, 333—347.

5 Bon nombre de ces témoignages ont été recueillis et traduits en français in Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel 1970. — Les partitions d'élèves et familiers annotées par Chopin et conservées à l'heure actuelle sont principalement: celles de M^{me} Dubois-O'Meara (Bibliothèque Nationale de Paris, Département de la musique, cote: Rés. F. 980^{1—4}); partiellement celles de Zofia Zaleska-Rosengardt (Bibliothèque Polonaise à Paris, cote: F. N. 15811—15842); celles de la sœur de Chopin, Ludwika Jendrzejewicz (Institut Chopin de Varsovie, cote: M. 174—176); celles de Jane Stirling, en grande partie reproduites dans l'édition d'Edouard Ganche (Oxford University Press, 1928, 3 vol.); celles enfin du violoncelliste Auguste Franchomme (Paris. coll. part.).

6 A titre d'exemple, les analogies sont frappantes entre les préceptes donnés par Hummel (*Anweisung*, chap. I, art. 1—2) sur la tenue au piano et les conseils de Chopins sur le même sujet («Projet de Méthode», in Alfred Cortot, *Aspects de Chopin*, Paris 1949, 55—66).

7 Lors de son premier séjour à Berlin (1828), Chopin écrit: «J'ai eu l'occasion d'assister à l'exécution d'un *Oratorio à la Singakademie*. J'ai entendu avec plaisir trois opéras: *Cortez* [de Spontini], *Il matrimonio segreto* de Cimarosa et *Le Colporteur* d'Onslow. Toutefois, l'oratorio *Cäcilienfest* de Haendel se rapproche plus de l'idéal que je me suis fait de la grande musique» (Sydow, *op. cit.*, I 86—87). Voilà qui en dit long sur la précocité du goût de Chopin pour la musique baroque!

déterminée par les milieux musicaux varsoviens. Rappelons à ce propos deux faits bien connus: d'une part le culte de Bach et de Mozart⁸ dans lequel Chopin a été élevé par ses maîtres Zywny et Elsner; d'autre part le *bel canto* dont il s'est imprégné aux représentations du Théâtre National de Varsovie — entièrement italianisé sous la direction de Kurpinski — avant de recevoir à Paris la révélation définitive de Bellini. Musicalement parlant, il n'est pas besoin de chercher ailleurs les attaches qui relient Chopin à la tradition baroque et préclassique. — Commençons par examiner le point central de ces attaches, la prédominance du chant, dont découlent directement les problèmes d'ornementation et de *rubato* qui seront abordés ensuite.

Déclamation et phrasé; primauté du chant et cantabile

Exciter ou calmer les passions par l'expression musicale est un article fondamental du *credo* baroque; de Doni à Mattheson, nombre d'écrits exposent la théorie des *affetti* (*Affektenlehre*), proposant des rhétoriques musicales dont les figures sont étroitement apparentées à celles de la langue. On se plaît à comparer l'art oratoire et le discours musical pour en souligner le but et les moyens communs:

Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrage eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des andern einige Erkenntniß hat

affirme Quantz⁹ en plein XVIII^e siècle.

Parvenir à ces fins implique comme condition de base une exacte intelligence des lois du discours musical, donc de sa ponctuation. Qu'il s'agisse de la voix ou des instruments, l'art du phrasé et de la respiration est au premier plan. Périodes, phrases, membres de phrases, incises doivent être clairement articulés les uns par rapport aux autres, sous peine de confusion¹⁰. Quantz, C. P. E. Bach, L. Mozart et Türk sont très explicites sur ce point, en particulier le dernier qui écrit:

8 Les deux premières compositions de poids écrites par Chopin entre 17 et 18 ans sont respectivement placées sous l'égide de Bach et de Mozart. La Sonate op. 4 emprunte littéralement à Bach (*Invention* n° 2) le premier thème du mouvement initial, lui aussi en do mineur et traité en imitations. Quant aux *Variations* op. 2 — qui contiennent en germe toute la production à venir —, elles prennent pour thème la cavatine de Don Juan *Là ci darem la mano*.

9 *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Breslau 1789³, 100.

10 Cf. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 107—108 note c. Cf. aussi l'analyse d'un Menuet donnée par Mattheson (*Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737) et reproduite in Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale*, Paris 1904⁸, 52—53.

So wie die Worte: Er verlor das Leben nicht nur sein Vermögen u. einen ganz entgegen gesetzten Sinn erhalten, je nachdem man so interpunktirt: Er verlor das Leben, nicht nur u. oder so: Er verlor das Leben nicht, nur u.: eben so undeutlich, oder vielmehr falsch, wird der Vortrag eines musikalischen Gedanken durch eine unrichtige Interpunktion.

Wenn also der Klavierspieler, außer dem Ende einer musikalischen Periode, die Töne nicht gut mit einander verbindet, und folglich einen Gedanken da trennt, wo er nicht getrennt werden soll: so begeht er eben den Fehler, welchen ein Redner beginge, wenn er mitten im Worte einhielte und Athem holte. Diese fehlerhaften Trennungen habe ich in den folgenden Beyspielen durch Pausen angedeutet.



So zweckwidrig es hingegen seyn würde, wenn man beym Lesen da, wo ein Redetheil geendigt ist, ununterbrochen weiter läse: eben so fehlerhaft ist es, wenn der Musiker bey einer Ruhestelle zusammenhängend und gleichsam in Einem Athem weiter spielt. Folglich wäre die nachstehende Ausführung bey a) ganz wider den musikalischen Sinn.



Semblablement, les lois de la prosodie sont appliquées à l'exécution de la phrase musicale qui, tout comme les vers, comprend des césures et repose sur des oppositions quantitatives et qualitatives¹². On veillera cependant à ne pas accentuer le détail de chaque syllabe selon une scansion scolaire qui arrêterait le flux de la phrase. Et ici, autant que l'orateur, c'est le chanteur qui est proposé comme modèle d'exécution:

Ein Singer der bey ieder kleinen Figur absetzen, Athem holen, und bald diese bald jene Note besonder vortragen wollte, würde unfehlbar jedermann zum Lachen bewegen. Die menschliche Stimme ziehet sich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemal einen Absatz machen, wenn es nicht eine besondere Ausdrückung [...] erfordert¹³.

En effet l'art du chant se voit accorder une prédominance absolue par les grands traités du XVIII^e siècle allemand (Heinichen, Mattheson, Quantz, C. P. E. Bach,

11 Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Leipzig-Halle 1789, 340.

12 Cf. Quantz, *Versuch*, 101.

13 L. Mozart, *Versuch*, 107.

L. Mozart, Agricola, Marpurg, J. A. Hiller, Türk); et jusqu'à un certain point, cette primauté peut s'interpréter comme une conséquence de l'avènement européen du *bel canto*. Lorsque Telemann déclare: *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*¹⁴, il se fait le porte-parole de son temps et, par avance, de la génération suivante. Plus la composition et l'exécution se rapprochent des modalités vocales, plus grandes sont leurs chances de satisfaire à l'esthétique du plein XVIII^e siècle; car, pour reprendre la jolie allégorie de Mattheson, la musique vocale a sur l'instrumentale l'antériorité et les prérogatives d'une mère sur sa fille¹⁵. On requiert donc des instrumentistes une connaissance approfondie du chant comme étant le plus sûr moyen de former le sentiment musical et de parvenir à une bonne exécution, notamment dans l'art d'improviser des ornements convenables au «Goût-du-chant»¹⁶. L'audition fréquente des meilleurs chanteurs achèvera de compléter cette éducation de l'instrumentiste:

Wir fügen allhier noch hinzu, daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören; Man lernet dadurch singend dencken, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen

note C. P. E. Bach¹⁷ à l'usage des clavecinistes.

Avec la justesse du phrasé, la première qualité requise d'un instrumentiste est le *cantabile*, ainsi défini par L. Mozart:

Cantabile, Singbar. *Das ist: Man solle sich eines singbaren Vortrags befleißigen; man soll natürlich, nicht zu viel gekünstelt und also spielen, daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dieß ist das schönste in der Musik [...]. Und wer weis denn nicht, daß die Singmusik allezeit das Augenmerk aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß?*¹⁸

Le *cantabile* instrumental apparaît donc comme une imitation aussi fidèle et naturelle que possible des modalités du chant; il s'agit d'un décalque de l'émission, de la respiration, des nuances, du *legato* et de la ligne vocale, au service d'une déclamation

14 Cité in Romain Rolland, *Voyage musical au pays du passé*, Paris 1922, 81.

15 *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 204. — A la fin du XVIII^e siècle, Türk conclut son 5^e chapitre (3^e section) — sur les ornements arbitraires — par cette exclamation: «Überhaupt aber spielt derjenige Instrumentist am besten, welcher der Singstimme am nächsten kommt, oder einen schönen singenden Ton hervorzubringen weiß. Denn was sind alle bunte Passagen, wenn es auf wahre Musik ankommt, gegen einen schmelzenden, herzerhebenden ächten Gesang!» (*Klavierschule*, 331).

16 Cf. Quantz, *Versuch*, 96.

17 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, 121—122.

18 L. Mozart, *Versuch*, 50 et 107—108.

souple et expressive. Ici les artifices de la virtuosité et la surcharge ornementale (telle que la pratiquaient certains *castrati*) ne servent de rien; seuls interviennent la qualité du sentiment et le goût, et Tosi de s'écrier: *O gran Maestro è il Cuore!*¹⁹ En Allemagne, à partir du deuxième quart du XVIII^e siècle, le style *cantabile* règne en maître absolu. Heinichen réclame *ein überall dominirendes Cantabile*,²⁰ lequel s'applique autant à l'esthétique de la composition qu'à l'interprétation, selon les vues de J. G. Walther:

Cantabile, cantabile heißtet: wenn eine Composition, sie sey vocaliter oder instrumentaliter gesetzt, in allen Stimmen und Partien sich wohl singen lässt, oder eine feine Melodie in solchen führet.²¹

C'est ce que J. S. Bach a réalisé, entre autres, dans ses *Inventions et Sinfonies* destinées à l'enseignement et en tête desquelles il a inscrit le grand précepte pour le jeu polyphonique au clavier: *am allermeisten aber eine Cantable Art im Spielen zu erlangen (Aufrichtige Anleitung, 1723)*. Cette «tyrannie» va si loin qu'en Italie, Tartini doit forger un néologisme — *Sonabile* — pour mettre un frein à l'absolutisme du jeu *legato* et *cantabile*.²² Vers la fin du siècle, Wolfgang Mozart reconnaît toujours la suprématie d'un jeu qui chante avec le naturel de la voix: de là ses réserves au sujet de Clementi et son jugement sur une pianiste viennoise, dont il remarque:

(Sie) spielt aber zum entzücken; nur geht ihr der Wahre feine, singende geschmack im Cantabile ab; sie verzupft alles.²³

Quittons momentanément le XVIII^e siècle pour reprendre, dans l'optique de Chopin, les points qui viennent d'être traités. Si le romantisme tend à substituer la subjectivité du moi à l'expérience universelle du baroque, à voir dans la musique un moyen de communication davantage qu'un art qui se tient par lui-même, il ne cesse pas pour autant de la considérer comme un langage. Tel est le cas de Chopin, qui propose entre autres ces définitions de la musique:

19 Pierfrancesco Tosi, *Opinioni de' Cantori antichi, e moderni*, Bologna 1723, 100.

20 cité in Riemann, *Musik Lexikon, Sachteil*, Mainz 1967¹², 141 (art. «Cantabile»).

21 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, 134.

22 Tartini commence ses *Regole per le Arcate* par cette considération: «Si deve distinguere il Cantabile, dal Sonabile, cioè suonando il Cantabile da una nota all'altra con un unione così perfetta, che non vi si senta alcun vacuo; ed al contrario il Sonabile dev'esser eseguito con qualche distacco da una nota, all'altra.» (rééd. Erwin R. Jacobi, *Giuseppe Tartini, Traité des Agréments de la Musique*, Celle-New-York 1961, fac-similé en appendice [2]).

23 Lettre à son père, 27 juin 1781; reproduite in Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel-Basel 1963, III 135.

- *La manifestation de notre sentiment par les sons.*
- *L'art d'exprimer ses pensées par les sons.*
- *La langue indéfinie de la musique.*²⁴

Pour être indéfinie dans son essence, pour s'être affranchie des rhétoriques baroques, elle n'en continue pas moins de se soumettre aux règles du langage articulé. *Toute la théorie du style que Chopin enseignait à ses élèves reposait sur cette analogie de la musique et du langage, sur la nécessité de séparer les différentes phrases, de ponctuer et de nuancer la force de la voix et la vitesse de son émission,* écrit Kleczynski.²⁵ Ainsi donc la phraséologie musicale a toujours force de loi. Chopin insiste auprès de ses élèves pour que les compositions — les siennes en particulier — soient rendues avec une élocution claire et naturelle. La comparaison entre le discours musical et l'art oratoire revient souvent dans sa bouche, surtout lorsqu'il s'agit du phrasé. A preuve le témoignage de Mikuli:

*Hier war es vor Allem das richtige Phrasiren, worauf Chopin die größte Aufmerksamkeit richtete. Über falsches Phrasiren wiederholte er oft die treffende Bemerkung, es komme ihm vor, als recitire Jemand in einer Sprache ohne sie zu kennen, eine mühevoll dem Gedächtnisse eingeprägte Rede, wobei der Vortragende nicht nur die natürliche Quantität der Silben nicht beachte, sondern wohl gar mitten in einem Worte einen Haltepunct mache. Der falsch phrasirende Pseudo-Musiker gebe in ähnlicher Weise zu erkennen, daß die Musik nicht seine Muttersprache, sondern etwas ihm Fremdes, Unverständliches sei, und müsse, wie jener Declamator, ganz darauf verzichten, mit seinem Vortrage irgend welche Wirkung auf den Zuhörer zu erzielen.*²⁶

Nous voilà bien près des termes de Quantz et de Türk! A tel point qu'on peut se demander si, dans ses leçons, Chopin ne se servait pas de la *Klavierschule* ou, à tout le moins, s'il ne l'avait pas pratiquée! Concernant le prosodie musicale, son enseignement continue pareillement celui d'un Mattheson ou d'un Quantz: *Chopin faisait remarquer avec raison que toute note plus longue est aussi plus forte, la note de moindre durée demande aussi moins de force, tout comme les syllabes longues et brèves des vers rythmés.*²⁷

Mais qu'on n'aille pas systématiquement appliquer ce précepte au détail de l'articulation métrique; l'expression, la ligne du morceau et l'envol de la phrase en pâtiraient gravement: *Die Übertreibung im Accentuiren war ihm verhaßt, weil sie nach seiner*

24 In Cortot, *op. cit.*, 65.

25 Jean Kleczynski, *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres*, Paris 1880, 65—66.

26 Fr. Chopin's Pianoforte-Werke revidirt von Carl Mikuli, Leipzig 1879, Vorwort, 4.

27 Kleczynski, *op. cit.*, 70.

Meinung dem Spiel die Poesie nahm und demselben eine gewisse didaktische Pedanterie gab, remarque Karasowski²⁸ comme en écho à L. Mozart.

Alors que Schumann compose ses *Etudes symphoniques*, que Liszt adapte au piano les *Caprices* de Paganini et arrache à l'instrument les couleurs orchestrales expérimentées par Berlioz, Chopin, lui, reste fidèle au modèle vocal. Et Moscheles peut écrire de son jeu:

[...] so vermißt man nicht die orchesterartigen Effecte, welche die deutsche Schule von einem Clavierspieler verlangt, sondern läßt sich hinreißen, wie von einem Sänger, der wenig bekümmert um die Begleitung ganz seinem Gefühl folgt.²⁹

C'est que pour Chopin l'art vocal demeure à la base de la musique, partant de toute réalisation instrumentale. Au reste, tout comme les maîtres du baroque, il conseille à ses élèves de travailler le chant, enjoignant à l'une d'elles: «*Sie müssen singen, wenn Sie spielen wollen*» und veranlaßte sie, *Gesangunterricht zu nehmen sowie häufig in die italienische Oper zu geben*.³⁰ Car à ses yeux, le chant c'est d'abord et presque exclusivement le *bel canto*: celui de Pergolèse, de Cimarosa, de Mozart, mais surtout celui de Rossini, Donizetti et Bellini. Dans une autre sphère esthétique, on retrouve l'attitude des théoriciens du plein baroque. Là où les Italiens demandaient que *canta il cuore*, Chopin implore de ses élèves: «*Mettez-y donc toute votre âme!*»³¹ Là où Tosi louait les vertus de la Cuzzoni et de la Faustina, le Polonais tresse des couronnes à la Pasta et à la Malibran; un Rubini, un Tamburini représentant pour lui un équivalent des grands *castrati* adulés au XVIII^e siècle.³² D'ailleurs Chopin n'a pas fait qu'adorer le *bel canto* romantique, il a voulu l'adapter au piano tant du point de vue compositionnel que sur le plan de l'exécution. Ce fut là une de ses préoccupations majeures, et si Hummel et Field lui ont ouvert la voie,³³ Chopin a d'emblée atteint à une perfection originale et définitive dans sa stylisation pianistique du chant italien. Il n'y a pas d'autre origine à l'écriture de la plupart des *Nocturnes*, à la cantilène de tels *Préludes* et *Etudes*, à la phrase large et ornée des *Concertos* (1^{er} et 2^e mouvements), etc. L'indication *sbianato* qui accompagne le titre de l'op. 22 souligne le caractère purement vocal de la mélodie, qui plâne avec l'ampleur d'un air de Bellini. Et que dire de ces *mezza voce*, *sotto voce* — plus fréquents chez Chopin que chez tout

28 Moritz Karasowski, *Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe*, Dresden 1877, II 94.

29 Aus Moscheles' *Leben*, Leipzig 1872—1873, II 39.

30 Niecks, *op. cit.*, II 204.

31 Karasowski, *op. cit.*, II 91.

32 Nombreux sont les passages de sa Correspondance où Chopin s'exprime en détail sur les chanteurs qu'il a entendus: cf. Sydow, *op. cit.*, en particulier I, 163, 170—171, 173, 175—176, 180—181, 203, 208, 241—242; II, 44—45, 54; III, 249, 342, 372, 392—393.

33 Cf. David Branson, *John Field and Chopin*, London 1972.

autre —, si ce n'est qu'il les faut interpréter dans leur sens littéral et premier, tel que le précise Mattheson.³⁴ De même pour le *sostenuto* — défini par Quantz comme *aus einem an einander hangenden ernsthaften harmoniösen Gesange besteht*³⁵ — qui annonce toujours les chants les plus suaves de Chopin. Quant aux modalités d'exécution de ce *bel canto* pianistique, une élève nous en livre les plus précieux éléments:

*Bei seinem Unterrichte hörte man immer wieder den Ausspruch: «Il faut chanter avec les doigts!» [. . .] Sein Spiel ist durchaus nach der Sangweise Rubinis, der Malibrans, Grisi, etc. gebildet, das sagt er selbst; von jedem jener Künstler sucht er das ihnen Eigentümliche spielend wiederzugeben, freilich mit einer Pianofortestimme, während jene über andere Mittel zu gebieten hatten und haben [. . .]. Um treu seinem Grundsatz guten Sängern spielend nachzustreben, hat er das Geheimnis dem Pianoforte abgelauscht, das Atmen auszudrücken. Bei jeder dem Sänger erforderlichen Aspiration muß der nicht mehr profane Spieler [. . .] Acht darauf haben, de lever le poignet et de le laisser retomber sur la note chantante avec la plus grande souplesse imaginable. Diese souplesse zu erlangen, ist die schwerste Aufgabe, die ich kenne. Wenn aber einmal solch ein Versuch gelingt, so lacht das eigene Herz vor Freude über den schönen Klang, und Chopin ruft: «C'est cela, parfait, merci!»*³⁶

Voilà donc que Chopin a trouvé un moyen proprement pianistique de rendre la respiration des chanteurs sous son double aspect d'inspiration (*lever le poignet*) et d'expiration (*le laisser retomber*). Quant aux endroits où ménager ces respirations, Chopin les a souvent précisés dans les partitions de M^{me} Dubois-O'Meara par un trait vertical en travers de la portée. Rien d'étonnant que ces partitions offrent des indications manuscrites d'exécution beaucoup plus nombreuses pour les *Nocturnes* que pour les autres œuvres: Mikuli nous assure que Chopin les faisait travailler avec un soin tout particulier pour inculquer à l'élève le sens du chant au piano. Si la mention *cantabile* apparaît relativement rarement dans ses compositions, c'est qu'elle va de soi et ne vaut pas seulement pour les passages qui comportent une cantilène, mais même pour certains traits de bravoure. Plus d'un pianiste actuel serait surpris par les conseils de Chopin touchant par exemple le 1^{er} mouvement du *Concerto* op. 11:

Der Pianist hat erster Tenor, erster Sopran, immer Sänger, Bravoursänger in den Passagen zu sein. Chopin wollte das ganze Passagenwerk zu einem cantabile-Styl gezwungen wissen. So lehrte er Filtzsch, den Liebling seines Herzens, diesen 1-sten Satz verstehen [. . .]. Cantabile wollte er die Passagen durch ein gewisses Maß in der Tonstärke und Bravour, durch das möglichste Eingreifen jedes Motivkörnchens,

34 «[. . .] daß ein Sänger sich befleißige, bisweilen mit ganz leiser, sodann mit halber und mittelmäßiger Stimme, welches die Italiener *sotto voce* nennen.» (*Der vollkommene Capellmeister*, 97).

35 *Versuch*, 200.

36 von Grewingk, *op. cit.*, 9—10.

*durch die höchste Delikatesse im Anschlag, selbst wo nur Gänge vorlägen, was die Ausnahme ist.*³⁷

Ici règnent en maîtres ce *legato*, ce *legatissimo* intenses propres à Chopin, pierre angulaire de son jeu et de son enseignement:

Immer sangen seine Töne, ob in voller Kraft, ob im leisesten Piano. Unendliche Mühe gab er sich, dem Schüler dieses gebundene, gesangreiche Spiel beizubringen. «Il (elle) ne sait pas lier deux notes» war sein schärfster Tadel, rapporte Friederike Müller-Streicher.³⁸

Ces principes stylistiques, appliqués au piano romantique par un génie très peu dépendant de son époque pour tout ce qui n'est pas *bel canto*, sont analogues dans leur essence à ceux qui gouvernaient les instrumentistes dans la pleine floraison du baroque musical.

Ornementation

En plein XVIII^e siècle, c'est toujours la théorie des *affetti* qui dicte et règle la pratique ornementale dans l'art du chant. Bérard affirme:

*Les agréments bien exécutés sont dans le Chant, ce que les figures habilement employées sont dans l'Eloquence: c'est par elles qu'un grand Orateur remue à son gré les cœurs, les pousse là où il veut & qu'il y jette successivement toutes les passions: les agréments produisent les mêmes effets dans le Chant.*³⁹

Il en va de l'ornementation instrumentale comme du phrasé et du *cantabile*: elle se conçoit comme un décalque de l'art vocal. C'est a posteriori que les historiens de la musique ont invoqué le son peu prolongé de certains instruments (clavecin, luth, guitare) pour justifier l'ornementation abondante de la littérature qui leur a été dédiée. Lorsque l'Abbé de Pure remarque:

*Les haut-bois font les cadences aussi justes, les tremblemens aussi doux, et les diminutions aussi régulières que les voix les mieux instruites*⁴⁰

il exprime sa satisfaction à entendre un instrument à vent — dont on ne suspectera pas les possibilités de tenue! — imiter les ornements vocaux avec la précision d'un clavecin ou d'un violon. Il s'agit donc bel et bien d'approprier aux instruments les

37 Wilhelm von Lenz, «Übersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Compositionen von Chopin», *Neue Berliner Musikzeitung* 26 (1872), 282.

38 Niecks, *op. cit.*, II 368.

39 [Jean-Antoine] Bérard, *L'Art du chant*, Paris 1755, 136—137.

40 Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris 1668, 274.

caractéristiques du chant, c'est-à-dire à partir du milieu du XVII^e siècle, du *bel canto* principalement diffusé par les grandes écoles de *castrati*. Le «bon goût» constitue le point de référence, le critère à la fois souple et exigeant dans l'exécution et plus encore dans l'improvisation des ornements du chant.⁴¹ Tosi, le plus pur représentant de l'école bolonaise au début du XVIII^e siècle, s'exprime nettement sur ce point:

[...] il buon gusto non risiede nella velocità continua d'una voce errante senza guida, e senza fondamento, ma nel cantabile, nella dolcezza del Portamento, nelle Appoggiature, nell'Arte, e nell'Intelligenza de Passi, andando da una nota all'altra con singolari, e inaspettati inganni con rubamento di Tempo, e sul MOTO de' Bassi, che sono le qualità principali indispensabilmente essenzialissime per cantar bene.⁴²

Quant aux *Passi* (c'est-à-dire les ornements improvisés par opposition aux ornements notés), il les énumère ailleurs:

Cinque sono parimente le grazie subalterne disposte per adornarlo [il canto], cioè Appoggiatura, Trillo, Portamento di voce, Scivolo, e Strascino.⁴³

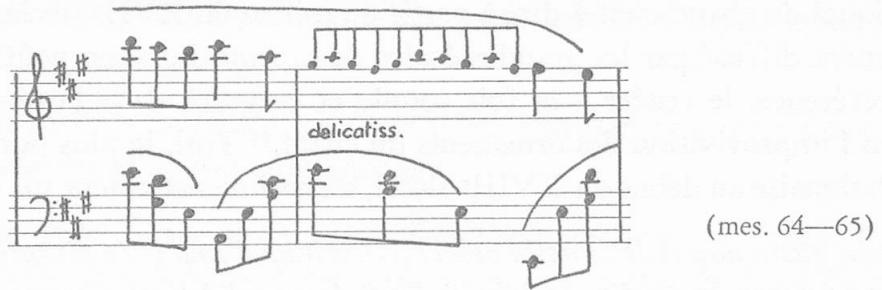
Le programme que Tosi trace ici à l'usage des chanteurs de son temps, Chopin l'a réalisé en grande partie dans son adaptation pianistique du *bel canto*. A ceci près que les modèles du Polonais n'étaient plus les *castrati* du XVIII^e siècle, mais les meilleurs interprètes de Pergolèse, Cimarosa, Rossini et Donizetti vers 1830, et que Chopin a noté et stylisé les ornements encore partiellement réservés à l'improvisation des chanteurs dramatiques. Le fait qu'il ait écrit la plupart de ces ornements⁴⁴ signifie que les improviser n'allait plus de soi pour les pianistes romantiques, nullement qu'il faille les exécuter avec une application pédante. Citant cette broderie extraite de la *Grande Fantaisie sur des airs polonais* op. 13:

41 L'art du chant orné (par les instruments autant que par la voix) est si consubstantiel à l'esthétique baroque que le XVIII^e siècle français dénomme certains types d'ornements *Notes de goût* (cf. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, 333).

42 *Opinioni*, 81—82.

43 *Ibid.*, 111.

44 On peut considérer les ornements notés par Chopin comme un reflet des variantes qu'il improvisait en exécutant ses propres compositions, parfois celles d'autrui (*Nocturnes* de Field). Par Mikuli et par Pozniak, on sait qu'il en introduisait de préférence dans ses *Mazurkas* et ses *Nocturnes*; les huit variantes reproduites par Mikuli dans son édition du *Nocturne* op. 9/2 constituent l'exemple le plus complet de ces ornements improvisés, que Chopin consignait parfois dans les partitions de ses élèves. Lenz rapporte: «Brachte er einmal eine Verzierung an, was nur selten geschah, so war es immer eine Art von Wunder in gutem Geschmack.» (*Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit*, Berlin 1872, 47). L'allusion au «bon goût» est particulièrement intéressante en ce qu'elle rapproche encore Chopin de l'esthétique baroque, ce qu'attestent d'ailleurs les variantes conservées. Arabesques en filigrane, elles n'ont rien à voir avec les points d'orgue virtuoses que Liszt introduisait dans les œuvres d'autrui (cf. sa transcription de l'*Adelaide* de Beethoven) au grand scandale de Chopin qui s'écriait: «Er muß auch an Alles seine Hand legen!» (Lenz, *op. cit.*, 35).



Lenz observe:

*Chopin pflegte von dergleichen Manieren zu sagen: «es müsse improvisirt erscheinen, aus der Herrschaft über das Instrument, nicht aus der Einübung, sich ergeben.» Er selbst war hierin das unerreichbare Muster.*⁴⁵

Notation et stylisation pianistique originale mises à part, Chopin reste fidèle à l'esthétique baroque.

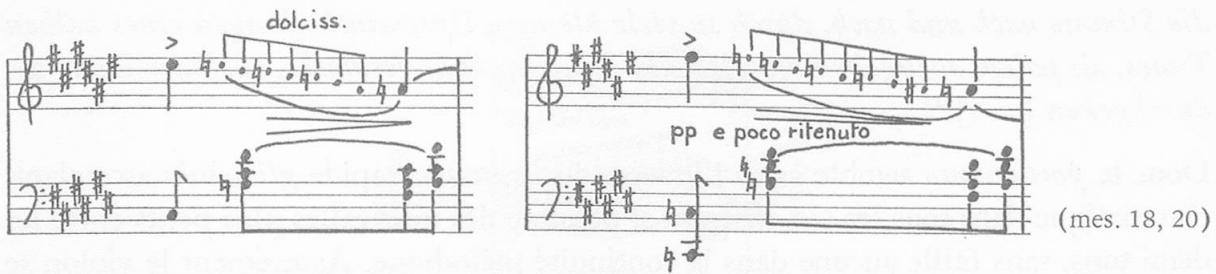
Repreneons quelques-uns des ornements énumérés par Tosi pour examiner ce que Chopin en a fait, en commençant par les plus exclusivement vocaux, le *strascino* et le *portamento*. Le premier se trouve ainsi défini:

*Quando sul movimento eguale d'un Basso, che lento cammini di croma in croma un Vocalista mette la prima voce sugli acuti strascinandola dolcemente al grave col forte, e col piano quasi sempre di grado con disuguaglianza di moto, cioè fermandosi più su qualche corda di mezzo, che su quelle che principiano, o finiscono lo strascino, ogni buon Musico crede per indubitato, che nell'arte migliore del Canto non vi sia invenzione, nè studio più atto a toccar il cuore di questo, purchè sia però formato dalla intelligenza, e dal Portamento di voce sul Tempo, e sul Basso [...]. Ma se tanto piace allorchè discende, altrettanto dispiacerebbe ascendendo.*⁴⁶

De ce texte peu commode à interpréter il ressort que le *strascino* de Tosi (traduit par Agricola *Ziehen der Stimme*) est une sorte de *glissando* nuancé, descendant par degrés conjoints (donc chromatique, éventuellement diatonique ou très probablement mélange des deux, au gré du chanteur) qui remplit un intervalle en s'arrêtant davantage sur telle note médiane que sur celles de départ ou d'arrivée. Tosi précise ailleurs que le *strascino* est plutôt lent, destiné à mettre en valeur des passages particulièrement expressifs. — Ouvrons donc les *Nocturnes* et arrêtons-nous à l'op. 15/2, un des plus complets exemples du *bel canto* pianistique de Chopin. On ne manquera pas d'être frappé par ces mesures:

45 «Übersichtliche Beurtheilung . . .», 283.

46 Tosi, *Opinioni*, 114—115.



Ce sont de purs *strascini* que ces glissements chromatiques couvrant, le premier un intervalle de quinte, le deuxième de sixte majeure; en outre Chopin les a nuancés d'un *descrescendo* et a marqué le second *poco ritenuo*. Voilà qui satisfait remarquablement à la définition de Tosi! Le *Nocturne* op. 9/3 (mes. 69) et la *Romance* (mes. 26) du *Concerto* op. 11 en offrent d'autres exemples, le dernier diatonique il est vrai. Revenant à l'op. 15/2, examinons encore les mesures 11 et 51:

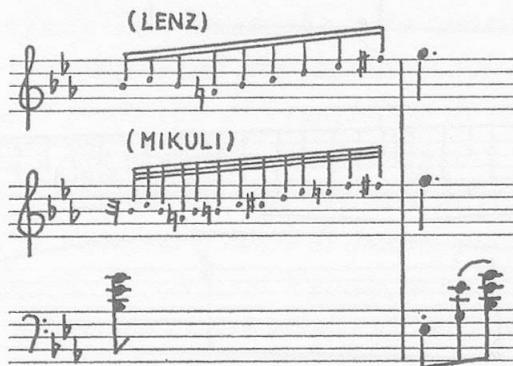
La première repose sur une descente chromatique de secondes mineures, la seconde de sixtes majeures finalement absorbées dans une gamme chromatique descendante, elle aussi. Chopin réalise ici une extension pianistique du *strascino* vocal qu'il avait fidèlement transcrit dans les exemples précédents. La comparaison des deux manières montre éloquemment combien l'ornement baroque a servi de tremplin à l'imagination du pianiste. — Cette considération pourrait s'étendre à d'autres passages, notamment ceux où Chopin combine *portamento* et *strascino* de façon tout à fait nouvelle et originale.⁴⁷

Le *Portamento di voce* est souvent mentionné par Tosi sans être défini par lui; en revanche Agricola parle du *Tragen der Stimme* comme d' [...] einer immer höher werdenden Ziehung der Stimme [...]. Man lässt hierbey

47 Cf. *Nocturnes* op. 9/2, mes. 24; op. 37/1, mes. 36 et 86; *Concerto* op. 11, *Romance*, mes. 98, etc.

*die Stimme nach und nach, durch so viele kleinere Untereintheilungen eines halben Tones, als jedem anzugeben möglich sind, gleichsam unvermerkt, nach der Höhe zu, durchgehen [...].*⁴⁸

Donc le *portamento* semble assez l'inverse du *strascino*: rapide *glissando* ascendant, chromatique dans tous les cas, insérant si possible des intervalles plus petits entre les demi-tons, sans faille aucune dans la continuité mélodique. Assurément le violon se prête mieux à l'exécution du *portamento* que les instruments à clavier, sur lesquels il est irréalisable dans ses dernières finesse. Chopin n'a pas renoncé pour autant à le transporter au piano: le *Concerto* op. 21 (*Maestoso*, mes. 127) l'intègre dans la ligne mélodique et le *Nocturne* op. 72 (mes. 35) en présente une stylisation diatonique. Cependant les exemples les plus convaincants, qui figurent dans des variantes ornementales, ne sont généralement pas reproduits par les éditions courantes. C'est que Chopin, comme les interprètes de l'ère baroque, *improvisait* cet ornement qu'il a noté ici et là dans les partitions de ses élèves; Karasowski rapporte: *Er liebte beim Spieler, was man beim Sänger unter «Portamento» versteht.*⁴⁹ Ainsi Lenz et Mikuli transmettent chacun une variante différente pour le même passage du *Nocturne* op. 9/2 (mes. 4–5 sur la levée):



Dans les deux cas c'est un *portamento* (diatonique chez Lenz,⁵⁰ chromatique chez Mikuli⁵¹) qui prend son essor dans un *gruppetto*. Pour le *Nocturne* op. 27/2 (mes. 21) Fontana⁵² communique une variante exactement semblable à celle de Mikuli. Même figure encore dans la version *ossia* (mes. 11 et 35) de la *Valse* op. 69/1 (auto-graphe destiné à Maria Wodzinska), qui relie par un *glissando* chromatique ascendant les quatre notes d'un arpège de septième:

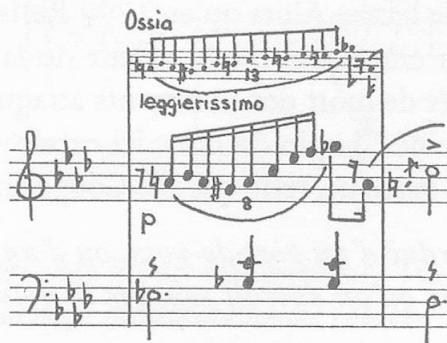
48 Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, 56—57.

49 *op. cit.*, II 94.

50 «Übersichtliche Beurtheilung ...», 297.

51 Reproduit dans l'apparat-critique de l'édition nationale polonaise des *Oeuvres complètes* de Chopin, Varsovie-Cracovie 1965³, VII 118.

52 *Ibid.*, VII 123.



Non seulement ces exemples sont précieux pour juger des situations musicales dans lesquelles Chopin improvisait des *portamenti*, mais encore ils soulignent combien cet ornement du chant italien lui était familier.

Pratiquée avant l'ère du *bel canto*, l'appoggiature est considérée par Tosi et ses contemporains comme un des agréments essentiels au «Goût-du-chant». Les traités du XVIII^e siècle lui attribuent tous une large place, un C. P. E. Bach consacrant près de la moitié de son *Versuch* à en examiner les divers traitements et dérivés. Dès le début du XIX^e, les différentes formes d'appoggiatures baroques perdent beaucoup de leur variété et de leur complexité pour se réduire ordinairement à la petite note (généralement barrée) qu'on connaît. Néanmoins elle conserve toute son origine vocale pour Chopin qui recommande de l'exécuter dans le style des chanteurs d'opéra:

Für den Doppelschlag (gruppetto), die Appoggiatur, empfahl er die großen italienischen Sänger als Muster.⁵³

Or ceci ne vaut pas seulement pour l'expression et les nuances, mais encore pour l'attaque de l'ornement: les partitions de M^{me} Dubois-O'Meara sont particulièrement riches en indications manuscrites de ce genre:



(Nocturne op. 48/1, mes. 18—20)

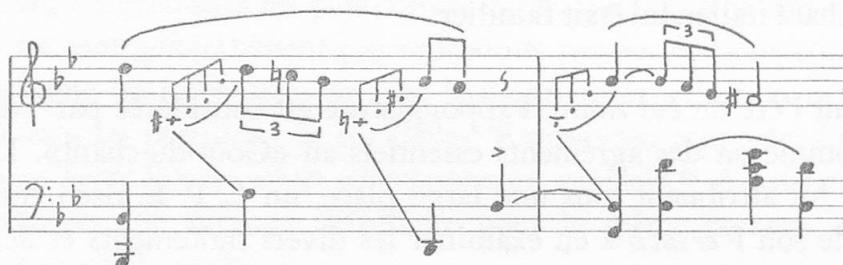
Dans de nombreux cas, l'appoggiature en petite croche barrée (Chopin a parfois gardé l'usage de l'appoggiature longue sous forme de noire non barrée) est accentuée

⁵³ Mikuli, *op. cit.*, 4.

et tombe sur le temps avec la basse. Alors qu'en 1790 Rellstab⁵⁴ observait déjà qu'on jouait les appoggiatures en empruntant à la valeur de la note précédente et qu'en 1828 Hummel signait l'arrêt de mort des ornements attaqués sur le temps par la note auxiliaire! Le conservatisme de Chopin est donc ici extrêmement remarquable et tout à fait conforme à l'habitude baroque, telle que Fr. Couperin par exemple la précise:

*Il faut que la petite note perdue d'un port-de-voix, ou d'un coulé, frappe avec l'harmonie: c'est à dire dans le tems qu'on devroit toucher la note de valeur qui la suit.*⁵⁵

Chopin applique cette même règle aux groupes de notes appoggiaturées (correspondant à l'*Anschlag* des baroques allemands) qui figurent dans ses compositions:



(Nocturne op. 37/1, mes. 37—38)

Fidèle au grand principe ornemental des XVII^e et XVIII^e siècles, cette exécution fait attendre la note mélodique en l'appuyant sur le temps par des notes d'agrément dont la première dissonne généralement contre la basse. Quoique la note étrangère à l'harmonie ne frappe pas simultanément avec la basse — mais cependant *avant* la note du chant —, c'est le même principe qui régit cette figure si fréquente chez Chopin:

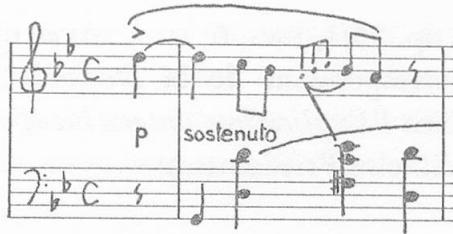


(Prélude op. 28/6, mes. 7)

Même règle encore pour l'exécution de la plupart des *gruppetti* renversés (équivalent du *Schleiffer von dreyen Nötgen* de C. P. E. Bach) écrits en petits caractères avant la note mélodique:

54 Cf. Robert Haas, «Aufführungspraxis der Musik», *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam 1931, 246.

55 Anna Linde, *L'Art de toucher le Clavecin par François Couperin*, Leipzig 1933, 17. — Cf. également Marpurg: «La première des deux notes se prend toujours *sur le tems de la fondamentale*, en frappant directement contre la Basse [...] & non pas *sur le tems de la note qui précède les deux*, à moins qu'on ne l'indique exprès.» (*Principes du Clavecin*, Berlin 1756, 58).



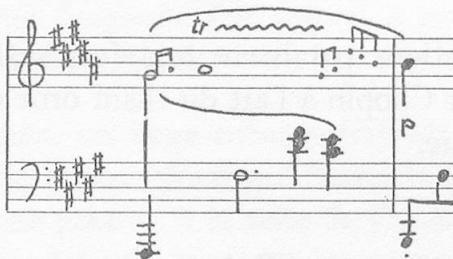
(Nocturne op. 37/1, mes. 1)

Quant au trille, si indispensable à l'art du chanteur, Tosi le voulait:
*Eguale, battuto, granito, facile, e moderatamente veloce.*⁵⁶

Chopin satisfait pleinement à ces exigences, comme en témoigne Mikuli:

*Triller, die er meist mit der oberen Hilfsnote anfangen ließ, mußten weniger schnell, als mit großer Gleichheit geschlagen werden; die Trillerendigung ruhig und ohne Überstürzung.*⁵⁷

Il ne suffit pas encore à Chopin que le trille soit posé avec l'égalité et la tranquille fluidité d'une voix, il le veut aussi attaqué sur le temps par la note auxiliaire, dans nombre de cas. Soit qu'il l'indique expressément par une notation comme celle-ci:



(Nocturne op. 32/1, mes. 40)

soit que devant le *tr* il écrive une appoggiature barrée sur la même note que la note trillée, signifiant par là sa volonté de faire commencer le trille par la note supérieure. Ailleurs apparaît souvent cette autre notation:



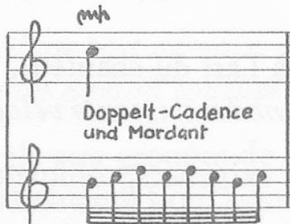
(Nocturne op. 32/2, mes. 8—9)

Cette exécution était chère à Chopin qui, dans les partitions de M^{me} Dubois-O'Meara, ajoute devant certains trilles une petite note barrée à un demi-ton ou un ton *au-dessous* de la note faisant l'objet du trille (Nocturnes op. 9/2, mes. 7, 15; op. 15/2, mes. 7,

56 *Opinioni*, 25.

57 *op. cit.*, 4.

15, 55; op. 27/2, mes. 51; op. 55/1, mes. 6; etc.). Avec quelques battements supplémentaires, c'est l'exact correspondant de la *Doppelt-Cadence und Mordant* de J. S. Bach, qu'on trouve dans l'*Explication unterschiedlicher Zeichen* [...] en tête du *Klavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann:



Un plus ample exposé développerait d'autres analogies entre l'ornementation de Chopin et celle du XVIII^e siècle (notamment l'influence de la *Bebung* des clavicordistes sur l'écriture de Chopin dans les notes répétées *portato* des endroits particulièrement expressifs:



Les précédentes considérations paraissent toutefois suffisamment parlantes pour établir les liens qui relient Chopin à l'art du chant orné et à ses adaptations instrumentales dans l'ère baroque.

Rubato

Un sujet aussi complexe que le rubato chopinien ne saurait être abordé ici dans toutes ses implications et sous ses divers aspects, notés et non notés. Je me bornerai à mettre en parallèle quelques-unes de ses caractéristiques avec la pratique vocale et instrumentale aux XVII^e et XVIII^e siècles.

On sait que dans son essence le rubato n'est pas une invention de Chopin. Altérer la mesure ou le mouvement pour renforcer le pouvoir expressif de certaines notes est consubstantiel à l'exécution de toute musique, à commencer par celle du chant grégorien. Si l'expression *Tempo rubato* n'apparaît pas avant Tosi (1723), la réalité musicale précise qu'elle désigne chez ce théoricien lui est bien antérieure; dans une ingénieuse étude, G. Belotti (cf. note 4) en fait remonter l'origine italienne à la fin du *Quattrocento* et en discerne les premières traces dans *Il libro del Cortegiano* de B. Castiglione, avant d'en montrer toute l'extension au cours des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Dans un temps où le métronome de Maelzel commence à imposer son carcan métrique, une des originalités propres à Chopin — unanimement reconnue par ses contemporains — a été de retrouver le rubato et de lui imprimer un cachet

tout personnel, synthèse de sa nature d'improvisateur et de son enracinement dans le folklore polonais autant que fruit de son intime fréquentation du *bel canto*. C'est cette dernière composante qui nous retiendra principalement, en ce qu'elle établit un lien direct entre le rubato chopinien et la déclamation vocale, l'art du chant orné.

A l'aube du XVII^e siècle italien deux écrits contemporains (Cerone, *El Melopeo*, 1613; Frescobaldi, préface au 1^{er} livre de *Toccate*, 1615—1616) attestent la pratique — non notée — de deux types de rubato:

Il cantante è tenuto ad ornare il canto secondo il particolare carattere del testo, perchè il cantante deve sapere che quelle note si accompagnano con accenti causati da alcuni ritardi e appoggiature della voce, che si ottengono togliendo una parte del valore di una nota e dandola ad un'altra

observe Cerone,⁵⁸ tandis que Frescobaldi conseille:

[...] che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come veggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, è sostenendola etiando in aria secondo i loro affetti, ò senso delle parole.⁵⁹

Quoique de nature différente, ces deux rubatos dérivent d'un même besoin humaniste: la soumission au texte et aux *affetti* qu'illustre la musique. Dans le domaine du chant monodique, Cerone pose — à la suite de Caccini — le grand principe du rubato compensatoire, engendré par des fioritures improvisées qui déclenchent retards et anticipations de la ligne mélodique par rapport à la basse: on est à la source de la tradition italienne du *tempo rubato*, tradition qui va se poursuivre et se codifier pendant deux siècles. Dans le domaine de l'exécution de clavier, Frescobaldi recommande des changements de *tempo*, voire l'abandon de la mesure dans des passages entiers de ses *Toccate*: ici un rubato global est mis au service d'une libre déclamation musicale qui prend modèle sur les Madrigaux polyphoniques contemporains (cf. les indications *senza battuta* ou *a tempo del affetto del animo e non quello de la mano* notées par Monteverdi dans les 7^e et 8^e livres de Madrigaux⁶⁰). Quoique attesté avec

58 Cité in G. Belotti, *op. cit.* (note 4), 11.

59 Reproduit in Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Firenze 1952, 219. —

Ce passage délicat peut être traduit ainsi: «Cette manière de jouer ne doit pas être assujettie à la battue, conformément à l'usage qu'on voit dans les Madrigaux modernes; quoique difficile, (l'exécution de) ces Madrigaux est facilitée par une battue tantôt alanguie, tantôt rapide, et même suspendue en l'air, suivant leurs *affetti* ou le sens des paroles.»

60 Cf. Haas, *op. cit.*, 146.

moins de continuité au XVIII^e, ce deuxième genre de rubato fait l'objet d'un intéressant développement chez Türk.⁶¹

Fait remarquable, les deux types coexistent côté à côté dans la description que Lenz donne du jeu de son maître:

*Was Chopin charakterisierte, war sein rubato, wobei dem Rhythmus im großen Ganzen immer sein Recht wurde. [1] Die linke Hand, hörte ich ihn oft sagen, die ist der Kapellmeister, die darf nicht weichen, nicht wanken. Die ist eine Uhr — macht mit der Rechten, was ihr wollt und vermöget. [2] Er lehrte: ein Stück dauert, angenommen, 5 Minuten, wenn das GANZE nur genau so lange gedauert; im EINZELNEN kann's anders sein.*⁶²

Les deux affirmations se contredisent partiellement: alors que la première reste soumise à la rigueur de la battue (aux respirations près que ménagerait tout bon *Kapellmeister*), la seconde fait des entorses momentanées à la rigueur métronomique. Si l'on ajoute foi aux propos de Lenz, force est d'admettre avec Kleczynski⁶³ que Chopin pratiquait deux sortes de rubato — d'ailleurs compatibles. La première, qui intervient dans les passages à cantilène, maintient strictement le *tempo* dans la partie accompagnante, tandis qu'ici et là le chant anticipe ou retarde sur la basse: c'est le type dont parle Cerone, et on l'appellera rubato partiel. La seconde consiste en modifications agogiques apportées dans le cours du morceau et affecte l'ensemble de telle période, voire de telle section, dont le mouvement se voit ralenti ou précipité par rapport au *tempo* de base: c'est le genre préconisé par Frescobaldi, on l'appellera rubato global.

Pour ce qui est de ce dernier type de rubato, les auteurs baroque le notent rarement par des indications de changement de *tempo* à l'intérieur d'un mouvement: c'était là affaire de goût et de conventions tacites, propres surtout aux compositeurs italiens et italianisants — les pièces non mesurées des Français ressortissant à un genre à part. Il faut attendre l'avènement du romantisme, en particulier les dernières *Sonates* de Beethoven, pour voir apparaître relativement nombreuses des indications de fluctuations dans le *tempo*. En revanche Chopin précise très fréquemment ces nuances de mouvement entre les diverses sections d'une pièce (*Valse* op. 64/2: *Tempo giusto-Più mosso-Più lento-Più mosso-Tempo I-Più mosso*) ou à l'intérieur d'une période par les couples très rapprochés: *stretto-ritenuto* (*Etude* op. 10/3), *agitato-calando*,

61 *Klavierschule*, 373—374. En outre on rapprochera cette déclaration de Türk (à propos des passages *recitativo*) de la comparaison chère à Chopin: «Die wichtigern Noten müssen daher langsam und stärker, die weniger wichtigen aber geschwind und schwächer gespielt werden, ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Noten singen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamiren würde.» (371).

62 «Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit», *Neue Berliner Musikzeitung* 22 (1868), 302.

63 *op. cit.*, 74—78.

ritenuto-accelerando (*Ballade op. 23*), etc. Les deux *Concertos* vivent de ces oppositions complémentaires, jusque dans les plus infimes nuances de mouvement. Remarquables sont également les indications de ralentissement progressif à la fin de la *Mazurka op. 24/4* (*Rit.-calando-sempre rallent.-smorzando*). Donc Chopin note par endroits son rubato global, alors que Frescobaldi et ses contemporains le laissaient généralement au jugement de leurs interprètes, en un temps où la marge d'improvisation était plus large et les conventions stylistiques plus sûrement établies que dans la période romantique.

Mais c'est le rubato partiel de Chopin qui présente les plus étroites ressemblances avec la tradition issue de Caccini. On l'a vu plus haut (p. 61) le *tempo rubato* est considéré par Tosi — et à sa suite par les grands traités du XVIII^e — comme un *ornement* du discours vocal, que le bon goût seul peut enseigner:

Chi non sa rubare il Tempo cantando, non sa comporre, nè accompagnarsi, e resta privo del miglior gusto, e della maggiore intelligenza. Il rubamento di Tempo nel patetico è un glorioso latrocino di chi canta meglio degli altri, purchè l'intendimento, e l'ingegno ne facciano una bella restituzione.

[...] la maggior difficoltà, e tutta la bellezza della Professione consiste in [...] guadagnare il *Tempo* per saperlo perdere, che è un frutto del *Contrappunto*, ma non così saporito come quello di saperlo perdere per recuperarlo.⁶⁴

Employé judicieusement dans les *arie*, aux passages expressifs, le rubato est donc un «glorieux larrecin» qui abrège la valeur de telle note pour allonger celle de la précédente ou de la suivante. Il est essentiel de préciser que ce système compensatoire est lié à l'improvisation d'ornements et surtout se fait indépendamment de la basse qui poursuit son mouvement propre: *sul MOTO de' Bassi* souligne Tosi par ailleurs! Voilà la pure tradition de l'école bolonaise de *bel canto*. Importée par les *castrati*, cette tradition pénètre en Allemagne avec une certaine réserve; si Agricola en donne une interprétation erronée,⁶⁵ les trois principales méthodes instrumentales du plein XVIII^e siècle l'exposent assez fidèlement: Quantz⁶⁶ pour la flûte traversière, C. P. E. Bach⁶⁷ pour les instruments à clavier, et L. Mozart pour le violon. Quoique un peu méfiant à l'égard des excès virtuoses des Italiens, ce dernier est particulièrement explicite:

Viele, die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben; sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben. [...] Wenn man

64 *Opinioni*, 99 et 105.

65 *Anleitung*, 196.

66 *Versuch*, 257.

67 *Versuch*, *Einleitung* 7—8 (note).

einem wahren Virtuosen [...] accompagniret; dann muß man sich durch das VER-ZIEHEN, oder VORAUSNEHMEN der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen; sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortpielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen.⁶⁸

D'origine vocale, ce rubato s'étend donc à la musique instrumentale⁶⁹ qui en requiert l'emploi dans les mouvements lents porteurs d'une large cantilène. C'est ainsi que

68 *Versuch*, 262—263.

69 Antérieurement au plein XVIII^e siècle allemand et sans qu'on puisse attribuer cette pratique à une influence du *bel canto*, il existe chez les clavecinistes français une sorte de rubato, limité à des notes isolées et particulièrement expressives dans les morceaux lents. François Couperin — suivi par Rameau: 2^e livre de *Pièces de clavecin*, 1724 — en est le premier codificateur. En effet l'*Explication des Agrémens* à la fin du 1^{er} livre de *Pièces de Clavecin* (1713) mentionne en dernier lieu la «Suspension», figurée ainsi:



et commentée dans *L'Art de toucher le Clavecin*: «A l'égard de la suspension, elle n'est guères usitée que dans les morceaux tendres, et lents. Le silence qui précède la note sur laquelle elle est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui exécute» (rééd. 1933, 15). Il s'agit donc d'un ornement qui fait attendre plus ou moins la note sensible par un retard mélodique, étant entendu que la basse poursuit indépendamment son cheminement. Cette forme embryonnaire de rubato n'utilise que le retard (pas l'anticipation) et ne repose donc pas sur un système compensatoire des valeurs mélodiques. L'usage de la «suspension» se généralise vers le milieu du siècle et peut affecter désormais plusieurs notes consécutives, comme en témoigne la préface de F. C. Fouquet, qui recommande de rendre l'exécution plus expressive en «attaquant la note de basse avant celle de dessus, sans altérer la mesure, ce qui opère une suspension sur chaque note de dessus» (cité in André Pirro, *Les Clavecinistes*, Paris s. d., 122). Fait remarquable, cette «suspension» est rendue par l'expression *Tempo rubato* chez Marpurg: «*Tempo rubato*, c'est le contraire du Détaché & consiste à ne faire sonner que la dernière moitié d'une note partagée en deux en même degré:



Quelques compositeurs sont dans l'habitude d'employer à la place de la pause le signe qu'on voit:



pour marquer le *tempo rubato* (*le temps dérobé*) d'une note» (*op. cit.*, 52). Fortement marqué par Rameau, Marpurg fait ici le pont entre la tradition française de la «suspension» et l'usage allemand du rubato, qui, lui, inclut l'anticipation, comme on le voit chez Agricola (*Anleitung*, 219—220) et

Wolfgang Mozart, élevé dans l'enseignement de son père et rompu à l'art du chant italien, transporte le *rubato* au piano et fait merveille par l'indépendance parfaite des deux mains qui l'exécutent:

Daß ich immer accurat im tact bleybe, über das verwundern sie sich alle. Das Tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach

rapporte-t-il fièrement à son père.⁷⁰

Nous voyons là le principe même du rubato partiel de Chopin qui, dans sa stylisation pianistique du *bel canto*, rejoint une fois de plus Mozart et à travers lui tout un pan de l'esthétique baroque. Sur ce point, le plus éloquent témoignage est toujours celui de Mikuli:

*Selbst bei seinem so viel verleumdeten Tempo rubato spielte immer eine, die begleitende Hand streng gemessen fort, während die andere, singende, entweder unentschlossen zögernd, oder aber wie in leidenschaftlicher Rede mit einer gewissen ungeduldigen Heftigkeit früher einfallend und bewegter, die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks von allen rhythmischen Fesseln frei machte.*⁷¹

L'analogie avec l'orateur revient encore pour mieux souligner la liberté d'une déclamation musicale où anticipations et retards de la partie chantante plânnent au-dessus de l'accompagnement, rigoureusement mesuré. Telle est aussi la signification de la comparaison entre le *Kapellmeister* ou l'horloge et la régularité pendulaire de la main gauche. Faire respirer le piano par ce balancement tantôt enfiévré, tantôt alanguie a été un des secrets du jeu de Chopin, intransmissible⁷² tant il était inhérent à son tempérament et à son idéal esthétique. Lorsque Liszt déclare, en décrivant ce rubato: *Il faisait toujours onduler la mélodie, comme un esquif porté sur le sein de la vague puissante,*⁷³ il est aisément de deviner quelles compositions en faisaient spécialement

chez Türk (*Klavierschule*, 374—376). Tel qu'il est compris par ces auteurs, le rubato se confond avec un système de retards ou d'anticipations mesurés; il dérive bien davantage de l'usage français — qu'il fige — qu'il ne s'apparente au *Tempo rubato* de Tosi et des écoles italiennes de chant.

70 Lettre à son père du 24 octobre 1777; Bauer und Deutsch, *op. cit.*, II 83.

71 Mikuli, *op. cit.*, 3.

72 Si Chopin a renoncé assez tôt (après l'*op. 24*) à noter le mot *rubato* dans ses partitions, c'est qu'il aurait été amené à l'écrire dans toutes ses œuvres, en maints endroits, pour donner un reflet de son interprétation! Peut-être aussi, selon la suggestion de Liszt, s'était-il aperçu que «le mot qui n'apprenait rien à qui savait, ne disait rien à qui ne savait pas» (*F. Chopin*, Leipzig 1923⁶, 115) ou redoutait-il que l'indication soit mal interprétée — ce qui n'a pas manqué d'arriver! Que la mention *rubato* figure principalement dans les premières *Mazurkas* publiées est significatif par ailleurs: en pays étrangers, Chopin a voulu par là attirer l'attention sur la cadence mobile et les changements d'accents de la danse polonaise. Aussi cette indication de *rubato* y revêt-elle d'abord une signification rythmique.

73 *op. cit.* (note précédente), 115.

l'objet: les *Nocturnes*, ainsi que les œuvres ou passages d'écriture analogue (*Andante spianato*, *Berceuse*, *Barcarolle*, *Concertos*, etc.). Toutes les pièces où la main droite chante à pleine poitrine sur une basse ondoyante, ou bien la gauche déroule une mélodie de violoncelle au-dessous des accords de la droite, réclament ce rubato, suprême épanouissement de l'art des *dive* et des *castrati*!

Enfin, reprenant la remarque de Moscheles:

[. . . Man] lässt sich hinreißen, wie von einem Sänger, der wenig bekümmert um die Begleitung ganz seinem Gefühl folgt (cf. p. 58),

comment ne pas souscrire à l'argumentation de G. Belotti⁷⁴ à propos des demi-succès remportés par Chopin dans ses œuvres avec orchestre, de son mécontentement de l'accompagnement, de ses refus de produire un de ses *Concertos* à la Philharmonie de Londres par manque de répétitions? C'est qu'à moins d'un travail soutenu avec le soliste, l'orchestre était troublé par les rubatos de Chopin et, qui sait, par ses variantes improvisées — car, au témoignage de plusieurs contemporains, il ne jouait jamais deux fois de suite rigoureusement le même texte ... Nul doute que, dans ses *Concertos*, le pianiste ait fait un large usage du *tempo rubato*, comme au temps des «glorieux larrecins» de Tosi! D'ailleurs ces désaccords entre soliste et ensemble accompagnant n'étaient pas nouveaux: les traités du XVIII^e siècle en font souvent état.

*

D'un point de vue plus strictement compositionnel, la tradition baroque trouve bien d'autres prolongements chez Chopin. Montrer l'influence de J. S. Bach sur l'écriture polyphonique et la forme contrapuntique (imitations, canons libres et réguliers, fugatos) de Chopin ferait l'objet d'une étude complémentaire. On y soulignerait aussi les analogies entre les *Freye Fantasien* d'un C. P. E. Bach et le style *recitativo* de certaines compositions chopiniennes,⁷⁵ l'allure *improvisando* de telles autres.⁷⁶ En outre la tentative de Chopin, qui dans l'*Allegro de Concert* op. 46 «réduit» pour piano seul les *tutti* et *soli* d'un premier mouvement de Concerto selon *sa* conception, se rapproche assez de la stylisation du *concerto grosso* réalisée par J. S. Bach dans le *Concerto nach italienischen Gusto*.

Si le présent article est principalement axé sur l'art du chant et ses adaptations instrumentales, c'est que le *bel canto* sert de trait d'union fondamental entre l'esthétique du plein baroque et celle de Chopin. Loin de regarder stérilement vers le passé, cet enracinement dans la tradition musicale des XVII^e et XVIII^e siècles est — avec l'exploration du folklore polonais — à la source des innovations les plus fécondes de Chopin dans l'esthétique, la littérature et la pédagogie du piano romantique.

74 *op. cit.* (note 4), 40–42.

75 Cf. *Larghetto* du *Concerto* op. 21; *Prélude* op. 28/18; *Nocturne* op. 32/1 (fin).

76 Cf. *Prélude* op. 45; *Fantaisie* op. 49; *Polonaise-Fantaisie* op. 61.