

La Fantaisie-Improromptu dans la vie de Chopin

Une date dans la ligne d'une vie n'est souvent qu'un chiffre sans âme, elle n'a pas plus de sens en elle-même qu'un point sur une ligne géométrique. Tout y concourt et ce n'est en même temps qu'un passage. Certes, savoir que la *Fantaisie-Improromptu* op. 66 a été composée en 1834 ou qu'elle figure dans le recueil dédié à la baronne d'Est en 1835¹ est utile, mais seulement jusqu'à un certain point, car une date n'est qu'un chiffre abstrait, ce n'est pas la vie.

En revanche, ce qui peut féconder notre imagination d'interprète soucieux de retransmettre fidèlement le message de cette œuvre est de chercher à comprendre qui était Chopin lorsqu'il la composa, comme homme et comme artiste, ce qui avait façonné son âme jusqu'alors et quels événements l'avaient modelé. En somme, il nous faut saisir où la *Fantaisie-Improromptu* se situe dans son parcours de vie.

Cependant, puisqu'il faut bien concéder quelques dates à toute biographie, rappelons que Chopin est né le 22 février 1810 en Pologne à Żelazowa Wola, à une cinquantaine de kilomètres de Varsovie. Il ne vivra que jusqu'au 17 octobre 1849, soit trente-neuf années. Ces deux bornes permettent de mieux évaluer la fulgurance de son génie. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas isolé dans l'histoire de l'art. Faut-il rappeler combien les vies de Mozart ou de Rimbaud furent éphémères ? Tout se passe donc comme si l'homme d'exception présentait l'urgence de délivrer son message.

1834-1835 : Chopin a donc vingt-quatre ans lorsqu'il écrit la *Fantaisie-Improromptu*.

Il a déjà vécu de nombreuses expériences sur le plan personnel, il a connu le déracinement et l'exil, des amours, des joies et des peines profondes et son œuvre est déjà importante. Il lui reste quinze ans à vivre.

Chopin fut un enfant choyé par ses parents, Nicolas Chopin qui jouait du violon et de la flûte et Justyna Kryzanowska, aimable interprète de piano et chanteuse. Quelques mois après la naissance du petit Fryderyk, à l'automne 1810, la famille Chopin quitte la campagne de Żelazowa Wola, ses champs et ses ruisseaux, pour venir s'installer à Varsovie. En effet, Nicolas Chopin vient de se voir proposer un poste de professeur au lycée français de la capitale.

Le jeune Fryderyk entend parler polonais à la maison. Il témoigne déjà de dons exceptionnels pour la musique. Lorsque sa mère joue, il se cache sous le piano et, dès six ans, il sait reproduire à peu près n'importe quelle mélodie sur le clavier. Justyna lui apprend le piano, ainsi qu'à sa sœur Ludwika, puis on le confie au violoniste Wojciech Żywny d'origine bohémienne. Ce dernier lui insufflera le culte de Bach et du *Wohltemperierte Klavier*².

Mais Żywny déclare bientôt forfait devant les dons exceptionnels de son élève, et Fryderyk devient le disciple de Józef Elsner, professeur d'harmonie et de contrepoint, adepte de Haydn et de Mozart. Rien d'étonnant donc que l'on pût dire par la suite « Mozart était son Dieu, Seb[astian] Bach, un de ses maîtres préférés recommandé à tous ses élèves³. » Fryderyk compose déjà, et son premier opus publié est un *Rondo*, en 1825. Chopin a quinze ans.

1. Voir à ce sujet notre point sur les différentes éditions de la *Fantaisie-Improromptu*.

2. Jean-Jacques EIGELDINGER, *L'Univers musical de Chopin*, Paris : Fayard, 2000, p. 16

3. Même référence.

Comment travailler et apprendre

Venons-en au travail proprement dit sur la *Fantaisie-Improvisation*. Deux grandes étapes peuvent nous guider dans notre apprentissage : imaginer et exécuter.

Imaginer

La première étape consiste à assimiler mentalement la matière même dont est composée la *Fantaisie-Improvisation*. Autrement dit, il faut d'abord bien évidemment en « apprendre les notes ». Comment pourrions-nous faire un travail technique sur une matière que nous ne connaîtrions pas parfaitement ?

Il nous faut donc tout d'abord assimiler ce que cette œuvre contient du point de vue des éléments et de la forme : chanter les harmonies, la ligne de chant, connaître les carrures de mesures, la tonalité, le phrasé, le rythme, l'accentuation, etc.

Il faut, en somme, commencer par analyser et réfléchir, et surtout, bien entendu, « chanter »... « Il vous faut chanter si vous voulez jouer du piano... » : cette phrase de Chopin est la règle d'or qui prélude à tout le reste, à tout travail du piano. Il n'y a point de salut hors du chant (intérieur et extérieur, par l'organe de la voix). Avant Chopin, Telemann déclarait également : « Chanter est le fondement de la musique en toute chose ». Et il ajoutait : « Qui joue d'un instrument de musique doit être instruit du chant¹. »

Tout musicien qui tenterait d'apprendre un morceau quelconque, mais qui serait incapable de le chanter parfaitement juste et avec le nom des notes irait invariablement à l'échec et ne parviendrait pas à l'apprendre.

« Il vous faut chanter si vous voulez jouer du piano », répétons-nous encore... Cette maxime est en quelque sorte le pinceau du peintre, le burin du sculpteur, l'alpha et l'oméga de toute pratique de la musique. Car, de même que le peintre ouvre tout d'abord les yeux sur son modèle et le contemple, puis pose son pinceau sur la toile, le musicien doit *d'abord* pouvoir chanter la musique qu'il veut jouer *avant* que son doigt ne se pose sur la touche.

Avant de peindre, le peintre regarde. Avant de jouer, l'interprète chante.

Exécuter

Une seconde étape consistera à faire passer dans nos *sensations* et dans nos *gestes* tous les détails nécessaires pour jouer cette fantaisie avec une belle *musicalité*, telle que nous l'aurons imaginée. Par exemple, la façon de bien conduire chaque courbe de phrase, de développer un toucher *legato*, de bien connaître les enchaînements, de maîtriser son rythme très caractéristique en quatre notes contre trois, enfin, de bien synchroniser les deux mains sur les temps, ce qui, techniquement, est particulièrement important dans cette pièce... Bref, il nous faudra viser une interprétation fidèle à la pensée de Chopin. Ce travail sera à la fois physique (technique) *et* musical (artistique), les deux étant indissociablement liés.

Bien entendu, dans l'interprétation, tous ces éléments viendront se fondre les uns dans les autres ! Il est cependant très utile, au début du travail, d'isoler les problèmes et de « démonter » en quelque sorte le mécanisme afin de mieux le comprendre. Nous allons suivre ce chemin pas à pas.

1. Cité dans Pierre GOY & Jean-Jacques EIGELDINGER, « Chanter au piano », *Interpréter Chopin*, actes du colloque tenu les 25 et 26 mai 2006 au Musée de la musique à Paris, sous la direction de Jean-Jacques EIGELDINGER, 1 volume et 1 disque compact, collection Les cahiers du Musée de la musique, Paris : Cité de la musique – Musée de la musique, 2006, p. 110.

Comprendre et connaître d'oreille les harmonies, la construction de l'œuvre

Nous avons commencé par travailler la main droite seule, en dessinant ses phrases. Ensuite, notre travail consiste à repérer et chanter les harmonies. Elles sont évidentes dès le début : nous commençons par l'accord de la tonique : *ut* # mineur, suivi de son deuxième degré (l'accord de *ré* #) puis de sa dominante. Les mesures suivantes sont aussi très faciles à comprendre.

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The first system (measures 5-6) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 7-8) includes annotations for 'Red.' (ritardando) and harmonic analysis: 'deuxième degré', 'deuxième degré (renversé)', and 'dominante (suspend)'. The third system (measures 9-10) also includes 'Red.' annotations. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score concludes with asterisks in the bass clef of each system.

La construction harmonique, mesures 5 à 10.

Il faut aussi commencer à *classer* cette matière musicale en fragments logiques et comprendre la « structure » de l'œuvre, la manière dont elle est composée.

Un simple déchiffrage nous montre à l'évidence que cette *Fantaisie* est construite en trois grandes parties : rapide, *cantabile*, puis retour du rapide. Ce sont là les grandes lignes de l'œuvre, qu'il faut analyser dans son ensemble et sa construction tout autant que dans ses détails. Il est en effet indispensable, lorsque nous commençons à apprendre une œuvre, de repérer exactement ce qui est semblable et ce qui est dissemblable, de comparer les éléments entre eux afin de comprendre la structure du morceau.

Cette remarque est très importante et on peut dire qu'elle s'applique à tout ce qui a trait aux sciences humaines : ce n'est qu'à partir du moment où notre cerveau comprend l'organisation logique d'un discours, qu'il soit musical ou d'un autre ordre – et à cette seule condition –, que notre esprit peut l'assimiler en profondeur, le retenir et le réciter sans se tromper.

Entretien avec Abdel Rahman El Bacha

— ALEXANDRE SOREL : *Que pensez-vous des meilleures éditions de la Fantaisie-Improptu et de ses diverses versions ?*

— ABDEL RAHMAN EL BACHA : Le titre « Fantaisie-Improptu » n'est pas de Chopin ; je lui préfère « Improptu » – auquel cas il est le premier des quatre *Improptus* – sinon celui de « Fantaisie » dont le sens courant à l'époque était synonyme d'improvisation, autrement dit, improptu... Associer les deux termes n'est pas très heureux puisqu'ils forment un pléonasm.

C'est une œuvre posthume, l'auteur n'a donc pas pu contrôler son édition, parce qu'il avait décidé de ne pas la publier. C'est pour cela que, sans hésiter, je joue exclusivement la version autographe, publiée par les récents grands éditeurs de Chopin, Henle, par exemple.

La première version publiée après la mort de son auteur par Fontana comporte des divergences très nettes avec l'autographe qui laissent penser que l'ami d'enfance de Chopin, croyant bien faire, a arrangé à son goût quelques audaces qu'il a dû juger violentes pour les oreilles mélomanes de l'époque, et en fait, nous a transmis « son » interprétation, à moins que l'autographe ne lui fût pas connu et qu'il ait réécrit l'œuvre de mémoire, mais cette dernière hypothèse me semble moins probable.

Voici quelques divergences remarquables entre ces deux versions : l'autographe indique à la partie B « *più lento* » puis « *sostenuto* », « *con anima* », termes fréquents chez Chopin, ce qui permet à l'interprète de rester près de la pulsation rythmique générale, le mouvement ayant déjà ralenti par les valeurs plus larges qu'à la première partie. La version publiée comme opus 66 par Fontana (alors que l'œuvre est contemporaine des *Polonaises* op. 26 et des *Nocturnes* op. 27) comporte aux mêmes endroits, « *largo* », « *pesante* » puis « *moderato* » ; à ma connaissance, le terme « *pesante* » n'existe nulle part dans l'œuvre de Chopin. Chopin varie toujours dans les reprises, pour ne pas donner l'impression de se répéter (voir les variantes rythmiques des quatre croches de la mesure 43). À la mesure 35, remarquer

dans l'autographe l'arrivée sur la deuxième noire (temps faible) de l'accord complexe et dissonant qui exprime une rage bien plus impressionnante qu'à la troisième noire (temps fort) telle que le rapporte la version de Fontana. Aux mesures 37 et 38, l'autographe fait se heurter chaque octave de la main gauche à son appoggiature aiguë jouée par la main droite, Fontana opte pour la consonance assez conventionnelle. À la *coda*, l'autographe garde le mouvement des triolets à la main gauche, et les mesures 123-124 sont à la fois plus pianistiques et plus musicales que dans la version Fontana, qui fait jouer des croches normales à la main gauche, affaiblissant le désordre sonore et romantique créé par le trois contre quatre à un moment très passionné de l'œuvre. Chopin fait commencer le *diminuendo* dès la mesure 123, alors que Fontana, qui a collé un *ff* au passage, ne commence le *diminuendo* qu'à la mesure 125. Remarquez enfin l'*accelerando* à la mesure 126, indiqué uniquement par l'autographe, qui nous fait retrouver le thème B à la main gauche – écrit en valeurs doublées – dans son tempo naturel.



— *Pouvez-vous nous dire quel est pour vous le caractère de la Fantaisie-Improptu ?*

— L'élan, la passion, parfois la tendresse, mais aussi la violence (celle des sentiments, pas des muscles) caractérisent l'*Agitato*, première partie de cette œuvre ; cinq mesures (5, 7, 8, 11 et 12) suffisent à Chopin pour nous livrer une grande originalité mélodique concentrée en fines doubles-croches. À la mesure 12, j'aime signaler la parenté avec la petite cadence qui termine, mais dans un autre caractère, la *Sonata quasi una fantasia* op. 27 n° 2 de Beethoven (« Clair de lune »). On s'attache trop souvent à marquer les différences – certes réelles – de ces deux grands génies de la musique, et l'on ne parle pas assez de leurs points communs, nombreux à mon sens. La partie B est un moment de grâce, un chant d'amour, assorti de quelques caprices aussi (mesures 59 à 62). Après le déferlement de passion au début de la *coda* (mesure 119), le souvenir des moments heureux (mesure 129) apaise le discours et ramène le

Quelques interprétations de la Fantaisie-Impromptu

**Abdel Rahman El Bacha, Frédéric Chopin, Œuvres pour piano seul,
premier enregistrement chronologique intégral
en 12 disques compacts, Forlane 126817, vol. 5, 1999
(version du manuscrit autographe de la baronne d'Est)**

Comme il l'explique au cours de l'entretien qu'il nous a accordé, Abdel Rahman El Bacha joue la version autographe offerte à la baronne d'Est ; il est un des rares pianistes à la proposer (avec Claudio Arrau et Arthur Rubinstein). On trouvera ici l'illustration magistrale de toutes les réflexions que ce très grand pianiste a bien voulu nous confier dans le présent ouvrage. Abdel Rahman El Bacha confère à toute la première partie ce caractère noble et dramatique, tourmenté, en l'enveloppant d'un peu plus de pédale que les autres versions. La partie centrale *cantabile* n'en chante que mieux dans toute sa simplicité et sa tendresse. Il nous donne ce sentiment « d'évidence » : je me plais à penser que c'est exactement la *Fantaisie-Impromptu* qu'aurait appréciée Chopin, à la fois sentie et pudique. Incontournable.

**Samson François, 14 Valses, 4 Impromptus, 4 Ballades et 4 Scherzos,
EMI Classics 7625692, 1988 (version Fontana)**

On connaît Samson François, artiste jusqu'au bout des doigts ! Toute la première partie est jouée très égale, pas trop vite, avec peu de pédale, une sonorité extrêmement raffinée – où l'on distingue vraiment chaque note – et assez peu dramatique. En revanche, il nous offre une immense éloquence dans la partie centrale, presque de l'emphase, comme si l'émotion « débordait ». Il met aussi en lumière étonnamment les contrepunts (mesures 50 et 51, au ténor). Suit une dernière page stupéfiante, car elle est jouée *non legato*, presque brutalement. Ailleurs, comme toujours, tout est rempli de la finesse et de l'imagination de cet immense pianiste ré-créateur. On est renversé par des nouveautés inattendues, on saute de sa chaise, on se régale de découvrir, bref, c'est là tout le génie de Samson François.

**Claudio Arrau, Chopin Arrau Héritage, 8 disques
compacts, Universal Music-Philips 4750292, 2003
(version du manuscrit autographe de baronne d'Est)**

Cette interprétation incarne la perfection du goût. C'est un bon exemple à suivre pour la simplicité et la mise en lumière des différentes notes importantes de l'harmonie, la rondeur du son et le *rubato* dosé juste comme il faut. On perçoit parfaitement tous les retards, les broderies, ou les notes qui distinguent la version Fontana de celle du manuscrit : par exemple la basse différente à la mesure 12 (*si* ♭ au lieu du *sol*), les basses qui sont également différentes à la mesure 39, avec la broderie du *sol*, etc. La version d'Arrau représente, comme celle d'El Bacha, la simplicité chopinesque dans toute son évidence, avec un son rond et magnifique.