

Brilliant Classics

INTEGRALE CHOPIN

Programme du coffret

Tous les détails sur les oeuvres de chaque disque
figurent au dos de chaque pochette cartonnée

CD 1

BALLADES ET IMPROMPTUS

BELLA DAVIDOVICH

TOTAL TIME : 58'25

Recording: 1981/1982; UK, Switzerland. Licensed from Decca Music Group Limited, a division of Universal Music Group. DDD

CD 2

ÉTUDES

LOUIS LORTIE

TOTAL TIME: 67'21

Recording: April 1986, The Maltings, Snape, Suffolk, UK. Producer: Brian Couzens - Engineer: Ralph Couzens
Licensed from Chandos Records Ltd, UK DDD

CD 3

NOCTURNES VOL. 1

ADAM HARASIEWICZ

TOTAL TIME 42'39

Recording: 1961/1963, The Netherlands. Licensed from Decca Music Group Limited, a division of Universal Music Group. ADD

CD 4

NOCTURNES VOL. 2

ADAM HARASIEWICZ

TOTAL TIME 61'45

Recording: 1961/1963, The Netherlands.

Licensed from Decca Music Group Limited, a division of Universal Music Group. ADD

CD 5

SCHERZOS, FANTASIE, BARCAROLLE, BERCEUSE

ALWIN BÄR

TOTAL TIME: 63'11

Recording producer: Pieter van Winkel - Recording engineer and editor: Peter Arts - Recording: Bachzaal, Amsterdam, 11-12 August, 1998

CD 6

VALSES

ZOLTÁN KOCSIS

TOTAL TIME: 51'55

Recording: 1982, Germany. Licensed from Decca Music Group Limited, a division of Universal Music Group. DDD

CD 7

MAZURKAS VOL. 1

COR DE GROOT (Piano Pleyel 1847)

TOTAL TIME 58'46

Recording: oktober/november 1988, Gemeentemuseum Den Haag - Recording producer & engineer: Dick van Schuppen. DDD

CD 8

MAZURKAS - VOL. 2

VARIATIONS ON "LA CI DAREM LA MANO"

COR DE GROOT (Piano Pleyel 1847)

ET ARTUR MOREIRA, PIANO SOFIA PHILHARMONIC ORCHESTRA, DIMITER MANOLOV

TOTAL TIME 73'38

Recording: oktober/november 1988, Gemeentemuseum Den Haag Recording producer & engineer: Dick van Schuppen. DDD

CD 9

POLONAISES VOL. 1

FOLKE NAUTA

TOTAL TIME: 77'14

Recording producer: Pieter van Winkel - Recording engineer and editor: Peter Arts - Recording: 21 June, 11 September, 1998, Rotterdam Conservatorium. DDD

CD 10
OEUVRES DIVERSES ET AUTRES POLONAISES
ALESSANDRA AMMARA
TOTAL TIME: 65'32
Recording: Vicenza (Italy), Conservatorio "A.Pedrollo" – 8/2006 - Producer and Recording Supervision: Gian Andrea Lodovici
Sound Engineer: Marco Lincetto. Editing: Gabriele Robotti. DDD

CD 11
LES TROIS SONATES, ECOSSAISES
EMIL GILELS
SERGIO FIORENTINO
FRED OLDENBURG
TOTAL TIME: 74'49
Recording :
EMIL GILELS : Sonate n° 2, Moscou, 1949 - SERGIO FIORENTINO : 1994 Siemensvilla Berlin;
Producer: Remus Platen; Licensed from APR, UK
FRED OLDENBURG (Sonate No 1, Ecosaises) : 1998 Muziekcentrum Frits Philips,
Eindhoven, The Netherlands. Producer: Peter Arts. ADD/DDD

CD 12
RONDOS, VARIATIONS
FRANK VAN DE LAAR
Producer: Pieter van Winkel - Recording engineer & editor: Peter Arts - Recording: 29 September, 12-13 October,
1996, Muziekcentrum Frits Philips Eindhoven. DDD

CD 13
PIECES DIVERSES
MARIAN MIKA
TOTAL TIME: 57'42
Recording: Preganziol (Italy) – 9/2006 - Producer and Recording Supervision: Gian Andrea Lodovici
Sound Engineer: Marco Lincetto - Editing: Gabriele Robotti

CD 14

DIX-NEUF CHANTS POLONAIS OP. 74

ANNA HAASE, SOPRANO - LUCIUS RÜHL, PIANO

TOTAL TIME: 53'36

Recording: October 2006 - Production: Ars Produktion Germany. DDD

CD 15

LA MUSIQUE DE CHAMBRE

VITTORIO CECCANTI, violoncelle

DUCCIO CECCANTI, violon

SIMONE GRAGNANI, piano

TOTAL TIME 80'20

Recording: Sacile (Italy), Fazioli Hall – 9/2006 - Producer and Recording Supervision: Gian Andrea Lodovici

Sound Engineer: Matteo Costa - Editing: Gabriele Robotti - Piano: Fazioli Grand Piano F 278. DDD

CD 16

PRELUDES

OEUVRES POUR PIANO ET ORCHESTRE

BELLA DAVIDOVICH

MISHA DICHTER

PHILHARMONIA ORCHESTRA, LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

SIR NEVILLE MARRINER

TOTAL TIME: 68'27

Recording: 1979 (1-24), 1984 (25), 1982 (26). Licensed from Decca Music Group Limited, a division of Universal Music Group.

ADD/DDD

CD 17

CONCERTOS POUR PIANO

EVGENY KISSIN

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MOSCOU, DMITRI KITAENKO

TOTAL TIME: 63'05

Recording: 27 March 1984. Copyright Pipeline Inc, under exclusive license of Gostelradiofund, Russian Federation. ADD

CD 18

Pianistes de l'Âge d'Or

SOLOMON

DINU LIPATTI

Recording dates:

Track 1-3: 23 February 1956 - Track 4-8: 1942/43 - Track 9-14: 1947 - Remastering copyright licensed from APR recordings. ADD

CD 19

Pianistes de l'Âge d'Or

SIMON BARERE

TOTAL TIME: 60'27

Recordings: Live recordings Carnegie Hall 1947 and 1949. Remastering copyright licensed from APR recordings. ADD

CD 20

Pianistes de l'Âge d'Or

BENNO MOISEWITSCH - 1

TOTAL TIME: 78'17

Recordings:

Track 1: 20-9-1949 - 2: 10-12-1925 - 3: 20-9-1949 - 4: 28-9-1949 - 5: 31-3-1941 - 6-9 : 24-1-1927 - 10 : 15-2-1927

11 : 19-1-1927 - 12 : 25-5-1927 - 13 : 24-1-1927 - 14-15 : 11-1-1952 ADD. Remastering copyright licensed from APR recordings.

CD 21

Pianistes de l'Âge d'Or

BENNO MOISEWITSCH - 2

TOTAL TIME: 76'47

Recording:

Track 1- 24: 1948 - 25: 1940 - 26: 1943 - 27: 1938 - 28: 1947 - 29: 1939 - 30: 1947

ADD. Remastering copyright licensed from APR recordings.

CD 22

Pianistes de l'Âge d'Or
LEOPOLD GODOWSKI

TOTAL TIME: 66'31

Recording: June 1928 (Nocturnes), April 1930 (Sonata).

Remastering copyright licensed from APR recordings. ADD

CD 23

Pianistes de l'Âge d'Or
SERGE RACHMANINOV

TOTAL TIME: 57'22

Recording: 1929 (1-5); November 1928 (6-14)

Remastering copyright licensed from APR recordings. ADD

CD24

Pianistes de l'Âge d'Or
MORITZ ROSENTHAL
VLADIMIR HOROVITZ

TOTAL TIME: 73'26

Recordings: Between 1934 and 1937 (1-17) - Between 1930 and 1936 (18-25)

Remastering copyright licensed from APR recordings.

ADD

CD 25

Pianistes de l'Âge d'Or
EDWARD KILENYI
ANATOLE KITAIN

TOTAL TIME: 76'38

Recordings: 1937/39 (1-16); 1936/39 (17-24)

Remastering copyright licensed from APR recordings. ADD

CD 26

Pianistes de l'Âge d'Or

RAOUL PUGNO

VLADIMIR DE PACHMANN

IGNAZ FRIEDMAN

TOTAL TIME: 62'42

Recordings: 1903 (1-4); 1907/1909 (5-10); 1925/1936 (11-20) - Remastering copyright licensed from APR recordings. ADD

CD 27

Pianistes de l'Âge d'Or

ALFRED CORTOT

TOTAL TIME: 66'01

Recording: 1928-1929-1931. ADD

CD 28

Pianistes de l'Âge d'Or

ARTHUR RUBINSTEIN - 1

TOTAL TIME: 63'31

Recordings: 1934/35. ADD

CD 29

Pianistes de l'Âge d'Or

ARTHUR RUBINSTEIN - 2

TOTAL TIME: 60'35

Recording: 1938/39. ADD

CD 30

Pianistes de l'Âge d'Or

ARTHUR RUBINSTEIN - 3

TOTAL TIME: 58'49

Recording: 1938/39. ADD

BIOGRAPHIE ET PRESENTATION DES OEUVRES PAR ATES ORGA

« Avec une facilité déconcertante, il savait comment diviniser les plus grands mystères de l'art – il pouvait rallier les fleurs d'un champ sans déranger la rosée ou le moindre grain de pollen. A travers l'idéal de l'art, il savait comment les façonner en étoiles, en météores comme des comètes illuminant le ciel d'Europe. Dans le cristal de sa propre harmonie, il rassemblait les larmes du peuple polonais épanchées à travers champs et les sertissait, comme le diamant, de la beauté sur le diadème de l'humanité. »

Cyprian Kamil Norwid

Mi-français, mi-polonais, Chopin vit le jour à Żelazowa Wola, le 1er mars 1810. A Varsovie, il se forma auprès de Wojciech (Adalbert) Żywny entre 1816 et 1822, puis avec le silésien Józef Elsner. « Je prends six heures de leçon de contrepoint strict par semaine avec Elsner, je suis les cours de Brodzinski, de Benkowski et d'autres sur des sujets ayant des rapports avec la musique. ». Durant ses dernières années d'études au Conservatoire (1826-29), Chopin donnait déjà des concerts, allait à l'opéra, tenait l'orgue à l'église et effectua de courts voyages : « des capacités stupéfiantes, un génie de la musique » selon les mots de Elsner. Il quitta Varsovie en 1830, quelques semaines avant le soulèvement de novembre. Onze mois plus tard, il arrivait à Paris non sans avoir connu des séjours éprouvants et sans grand succès à Vienne (« Herr Chopin, pianiste ») et à Stuttgart. « Les vents m'ont mené [ici ...] Paris, c'est tout ce que l'on peut souhaiter [...] Je ne sais s'il n'y a nulle part plus de pianistes qu'ici. ». Dans la capitale de Louis-Philippe, il se lia d'amitié avec Bellini, entendit John Field et Kalkbrenner, allait au concert en compagnie de Liszt et de Berlioz. Chopin devint une des voix les plus puissantes de la communauté polonaise en exil. Il parvint à mettre en place un système très lucratif de cours. « Fort et en bonne santé, il enchante toutes les femmes françaises et éveille la jalousie des Français. Il est à la mode [...]

De temps à autre seulement, la nostalgie du pays s'empare de lui » (Antoni Orłowski). « J'évolue dans le grand monde, au milieu d'ambassadeurs, de princes, de ministres ». Lors d'un séjour en Allemagne en 1834, il fut accueilli avec générosité par le cercle de Mendelssohn (« Chopin [...] joue comme Paganini au violon »), Schumann et Clara Wieck l'apprécièrent tout particulièrement : « Chopin était ici [...] il joue comme il compose, d'une manière tout à fait unique ». En novembre 1836, George Sand – écrivain, épouse, maîtresse, femme plus âgée, libre-penseur fumant le cigare – fit irruption dans sa vie. Elle « violemment sensuelle », lui « son génie malin, son vampire moral, sa croix » (Mickiewicz).

Leur relation, embarrassante, obsessive et finalement amère, le propulsa (rapidement selon certains) à travers les années où sa santé se détériora le plus. Ils passèrent l'hiver 1838-39 à Majorque, les sept étés de 1839, 1841-46 en famille, en sa « gentilhommière » xviii^e siècle de Nohant, située entre le Bassin parisien et le Massif central. En avril 1848, neuf mois après avoir rompu, Chopin se rendit en Angleterre et en Ecosse. Là, il développa un nouveau cercle d'élèves et d'admirateurs, se produisit devant la Reine Victoria, Albert et le Duc de Wellington. Son moral était pourtant au plus bas. « Je me sens seul, seul, seul, bien que je sois si entouré » (septembre). « Qu'est devenu mon art ? Qu'ai-je fait de mon cœur ? Je me souviens à peine de comment on chante au pays. Ce monde disparaît devant moi » (octobre).

Il donna son dernier concert à Londres, le 16 novembre, lors d'un « brillant » bal caritatif en aide aux vétérans polonais du soulèvement de novembre ; sa contribution fut ignorée de la presse. De retour à Paris, souffrant d'une tuberculose avancée, incapable de composer, il fut veillé par la vieille garde fidèle et sa soeur Ludwika. Il s'éteignit le 17 octobre 1849, vers deux heures du matin. Il avait trente-neuf ans.

« *Si ce monarque du Nord puissant et autocratique, savait quel dangereux ennemi il a dans les oeuvres de Chopin [...] il interdirait sa musique [...], canons cachés parmi les fleurs.* » - **Robert Schumann**

Chopin ensorcela une époque. Pour Balzac, il fut un « ange ». Pour Sand « divin ». Pour Liszt un « Dieu ». D'une personnalité secrète, artiste trop délicat, musicien d'une vision des plus profondes, d'une sonorité des plus raffinées, maître du concentré, de l'encapsulé. Sa quintessence est celle du poète des préludes, nocturnes, polonaises, mazurkas, valse, scherzos et études. Sa profondeur est celle du philosophe des ballades, fantaisies et sonates. Sa figure publique est celle du virtuose du piano et de l'orchestre. Sa face à la mode est celle du « joueur de piano » des variations et des rondos. La quintessence décida de sa vie tandis que la mode la préfaça. Pour beaucoup, son modernisme avant-gardiste était choquant.

J W Davison, *The Musical World*, 28 octobre 1841 : « Monsieur Frédéric Chopin a, pour quelque raison que nous ne pouvons deviner, obtenu une énorme réputation trop souvent refusée à des compositeurs de dix fois son génie. M. Chopin n'est nullement un faiseur de lieux communs, mais il est, ce que d'aucuns penseraient être pire, un fabricant d'extravagances parmi les plus absurdes et hyperboliques qui soient [...], les oeuvres de cet auteur nous suggèrent inmanquablement l'image d'un écolier enthousiaste dont les réalisations ne sont guère au même niveau que son enthousiasme, qui doit être *original* qu'il le *puisse* ou non. Il y a de la gaucherie dans ses harmonies en plus de leur étrangeté affectée, une maladivité à propos de ses mélodies [...], une complète ignorance de la structure [...] toutes les oeuvres de Chopin présentent une surface aléatoire d'hyperboles criardes et d'une cacophonie insupportable [...] M. Liszt aurait dit qu'il y aurait « une aristocratie de la médiocrité en Angleterre avec, à sa tête, Sterndale Bennett ». Il aurait pu ajouter, avec bien plus de vérité, qu'il y a une aristocratie de l'hyperbole et du non-sens à Paris avec à son sommet lui-même et son ami philosophe, Chopin [...] Il n'y a aucune excuse à présent pour les déliquescentes de Chopin ; il est enchevêtré dans les liens ensorcelés de cette reine-enchanteresse Georges [sic] Sand, célébrée par le nombre et *l'excellence* tant de ses romances et que de ses amants ; néanmoins, nous nous demandons comment elle [...] peut se contenter de gaspiller son existence de rêve avec une non-entité artistique comme Chopin. »

Avec le recul du temps, ce fut un moment historique. « Le chromatisme de Chopin marque une étape de la plus grande importance [dans l'évolution ...] Il est à l'avant-garde de Liszt et de Wagner et donc des atonalistes modernes, le premier compositeur à sérieusement saper le système robuste du tonalisme diatonique créé par les maîtres classiques viennois. » (Gerald Abraham, 1939). « Un compositeur du xxe siècle contraint par un coup du sort à vagabonder au xixe » (Alan Walker, 1966). « La musique de Chopin fut conçue non pas par 'hasard' mais avec une conscience aiguë de son organisation globale » - la structure située bien en amont des « éléments pittoresques » (John Rink, 1992).

LES CONCERTOS

« *Qu'est-ce tout un mètre de papier à musique en regard d'un concerto de Chopin ?* » - Florestan

Situés entre Beethoven et Schumann, les concertos de Chopin sont les seuls exemples au répertoire actuel du concerto de bravoure datant du premier romantisme. Voici bien les cartes de visite d'une génération de rois itinérants du *klavier* et d'instruments, nouveaux et valeureux, évoluant vers ceux de 88 notes dotés de cadres métalliques. Redevables à Field, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles et Weber, ces oeuvres suivent l'une comme l'autre le format suivant : un premier mouvement *serioso* (sans cadence), un nocturne-*romanza* et un finale teinté de folklore. A la fois plus libres et restreints du point de vue tonal (le plan mono-tonal « suicidaire » du *mi* mineur par exemple [Tovey]), les allegros initiaux associent le premier mouvement de Mozart au procédé de double exposition de Hummel : exposition orchestrale (deux groupes thématiques) – exposition soliste (incorporant du matériau thématique nouveau) – *ritornello* orchestrale – section centrale – réexposition (soliste/orchestre, condensée) – *ritornello* conclusive (premier thème). Dans le *Concerto en fa mineur*, une *ritornello* supplémentaire est ajoutée à travers la re-transition au sein de la reprise. Incarnation du lyrisme, les mouvements lents appartiennent à un univers de *cantabile* épuré. Ils nous convient à rencontrer Chopin, traducteur des mots ordinaires des autres en un langage poétique qui lui soit propre. Orchestralement, Chopin fait appel aux forces classiques de bois, cors et trompettes par deux, un seul trombone (à Varsovie, il n'existait semble-t-il qu'un seul bon musicien), timbales et cordes. Selon ses contemporains, il n'était pas un orchestrateur naturel, voire même un orchestrateur compétent. Berlioz le trouvait même froid et pratiquement inutile. Néanmoins, bien traités, bon nombre de ses effets (pas seulement ceux qu'il a empruntés) sonnent bien. Les changer, comme la fin du xix^e siècle a pu être tentée de le faire – Tausig, Klindworth, Balakirev, Burmeister – c'est changer l'univers sonore de Chopin.

Concerto n°1 en mi mineur opus 11 (1830)

Composé en second, publié en premier. « Dédié à Monsieur F Kalkbrenner », le pianiste/compositeur allemand à la mode, vain, froidement poli, qui voulait enseigner à Chopin, l'informant qu'après « ma mort, ou quand j'arrêterai de jouer, il n'y aura plus de représentant de la grande école de piano » (12 décembre 1831). Première exécution à la mairie de Varsovie le 11 octobre 1830 sous la direction de Carlo Soliva – Chopin avait pu répéter auparavant avec un quatuor à cordes et faire un filage privé le 22 septembre. « Une réussite [...] Je n'ai pas eu du tout le trac et j'ai joué comme si j'avais été tout seul. Tout s'est très bien passé [...] Je me compris moi-même, l'orchestre me comprit et le parterre s'y reconnut. ». De son élégance bondissante à son brio puissant, du chant mélancolique aux brusques écarts vers *mi* bémol, la *krakowiak* finale fit les délices du public. « Chopin sait quelles sonorités nous habitent » résumait un habitant de Varsovie. « Il a écouté la chanson du villageois polonais, il l'a faite sienne et unit les mélodies de sa terre natale en une composition habile exécutée avec élégance. » La *Gazette musicale* (1835) soulignait que le Concerto de Chopin était particulièrement original, brillant de style, plein de détails ingénieux, frais dans ses mélodies. Le critique ajoutait qu'il était difficile de ne pas être monotone dans un concerto pour piano et que les amateurs ne pouvait que remercier Chopin du plaisir qu'il leur avait procuré tandis que les artistes admirait le talent qui lui avait permit de le faire et en même temps de renouveler une forme si ancienne.

Du *larghetto*, Chopin écrivait : « il ne faut pas le jouer en force – c'est plus une romance calme, mélancolique ; il doit donner l'impression de d'un doux regard tourné vers un lieu qui éveille mille charmants souvenirs. C'est comme une rêverie par un magnifique temps de printemps, mais au clair de lune » (15 mai 1830). [Versions alternatives pour piano seul/deux pianos/quatuor avec piano/quintette avec piano édition? c. 1833.]

Concerto n°2 en fa mineur opus 21 (1829-30)

Composé en premier, publié en second. « Dédié à Madame la Comtesse Delfine Potocka, née de Komar ». Un filage privé, le 3 mars 1830, précéda la première au Théâtre national de Varsovie le 17 sous la baguette de Karol Kurpinski – l'événement était complet trois jours à l'avance (cf. Oeuvres courtes pour piano et orchestre opus 13). « Le premier *allegro* est accessible au petit nombre seulement », écrivait-il ; « il y eut quelques bravos, mais je pense que c'était seulement parce qu'il leur sembla de bon ton de paraître s'y intéresser... 'qu'est-ce cela ?' – et de poser comme des connaisseurs ! L'*adagio* et le rondo firent plus grand effet ; des exclamations plus sincères se firent entendre » (27 mars) Il faisait aussi part à Tytus Woyciechowski, le plus proche de ses amis d'enfance, que dans le mouvement lent figurent ses émois secrets pour une jeune soprano qu'il avait rencontrée au Conservatoire en 1826, Konstancja Gladkowska. « Pour mon malheur, j'ai déjà rencontré mon idéal que je sers fidèlement depuis six mois sans lui parler de mes sentiments. J'en rêve. Sous son inspiration [est né] l'*adagio* de mon concerto » (3 octobre 1829). Malheureusement, la jeune fille ne semble jamais avoir pris très au sérieux les sentiments du compositeur, malgré un échange de bagues. Après sa mort, tout ce qu'elle put dire, c'est qu'elle l'avait trouvé « lunatique, plein d'imagination et peu fiable. » Les charmes et grâces de ce finale aux allures de mazurkas sont légion – on ne peut oublier ni la section en *la bémol col legno* (« avec le bois de l'archet »), ni le signal du cor avant la coda. Avec le soutien de Kalkbrenner et de Camille Pleyel, Chopin – « M Frédéric Chopin, de Varsovie » - programma le *Concerto en fa mineur* et les Variations sur *Là ci darem* lors de son premier « Grand Concert » parisien, le dimanche 26 février 1832. [Autres versions pour piano seul (en 1832) / quatuor avec piano/quintette avec piano, édition ? c. 1836.]

LES OEUVRES COURTES POUR PIANO ET ORCHESTRE

« Regardez ces arbres ! Le vent joue dans leurs feuilles, les fait ondoyer mais l'arbre ne bouge pas. Voilà le *rubato chopinesque*. »
- Franz Liszt

Opus 2 : Variations sur *Là ci darem la mano* de Mozart, en si bémol majeur (1827)

Voici un hommage à Mozart d'une envergure imposante, donné à Vienne, au Kärntnertortheater, le 11 août 1829, avec comme soliste, le compositeur en personne. « La vue du public viennois ne m'effraya pas du tout. [...] Je m'installai tout pâle devant le merveilleux instrument, le meilleur peut-être qui fut sorti de chez Graf. A mes côtés se trouvait un jeune homme peinturluré qui me tournait les pages et qui se gargarisait d'avoir rendu de pareils services à Moscheles, Hummel et Herz. Croismoi je jouai en désespéré. Les Variations firent cependant un effet tel que l'on me rappela plusieurs fois » (12 septembre). La musique est élaborée à partir d'une mélodie célèbre du *Don Giovanni* de Mozart – le duo du premier acte (au demi-ton inférieur) entre Zerlina et le Don : « Là il prendra ta main et tu murmureras 'oui'. Vois, c'est pour bientôt, quitte ce lieu, ma chérie » Associant grâce et force, déclamation poétique et *bravura* virtuose, voici à l'oeuvre une imagination festive, une flamme vibrante des plus remarquables. Dans la revue de Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1831), le jeune Schumann inventa ce mot d'esprit maintenant célèbre : « Chapeau bas, Messieurs – un génie ! » Encadrées par une introduction lente et une *Alla Polacca* conclusive, les cinq variations font un tout, chacune délimitée par la même ritournelle orchestrale suivie du *Tema*. Schumann avait une description pour chaque. « Courtoisie coquette – le grand d'Espagne flirte aimablement avec la jeune paysanne. » (Var. I). « Comique, confidentielle, disputée, comme si les deux amants se poursuivaient, riant un peu plus haut que de coutume » (II). « Au clair de lune et magie féerique » (III, solo). « Audacieuse, avançant d'un pas alerte et ferme à la rencontre de l'homme » (IV [deuxième version*], sauts *staccato* d'une traître difficulté). « Un avertissement moral à Don Juan [...], Leporello caché

derrière la haie, gesticule [...] un *sol* bémol majeur épanoui marquant le premier baiser d'amour » (V, *minore adagio*). « Des bouchons de champagnes qui sautent, des verres qui tintent ! La voix de Leporello qui s'intercale, les démons qui torturent et saisissent le Don en fuite » (*Alla Polacca*). Orchestrées pour l'effectif usuel moins les trompettes, les Variations *Là ci darem* constituent la première oeuvre de Chopin à être publiée hors du sol polonais. Elles sont dédiées à Tytus Woyciechowski (Vienne 1830). (* rayée par Chopin, la première version – avec des arpège en mouvement contraire – fut publiée en fac-similé en 1949, et comme supplément à l'édition de Paderewski, en 1961. Certains pianistes modernes la réinstallent après la Variation III, telle qu'elle est placée dans le manuscrit.) [Autre version pour piano seul (en 1832) publiée en 1839.]

Opus 13 : Fantaisie sur un air national polonais en la majeur (1828)

Chopin et Kurpifski la donnèrent au Théâtre national le 17 mars 1830 – un premier essai avait eu lieu deux semaines auparavant (à l'occasion du filage du *Concerto en fa mineur* – avec lequel elle partage, incidemment, un certain nombre de similitudes pianistiques). « Le *Pot pourri sur des Thèmes polonais* [concluant le concert] n'a pas réussi, à mon avis, à enlever l'adhésion du public. On a applaudi mais on semblait le faire pour ne pas partir en donnant l'impression que l'on s'était ennuyé. [...] Elsner a déploré le son trop assourdi de mon pantaleon [piano] à cause duquel les passages joués à la basse n'avaient pas été entendus. [...] le parterre me reprochait un jeu peu perceptible, [un critique m'a conseillé] *plus d'énergie* » (27 mars). Conçue comme la *Krakowiak* pour un orchestre de bois, cors et trompettes par deux, timbales et cordes, la musique d'une expressivité affectée associe une introduction lente typiquement chopinesque à trois thèmes différemment variés : (a) *Ju" miesiàc zaszedł* (Déjà la lune s'était couchée, les chiens dormaient), un chant folklorique à 6/8 ; (b) un air de Kurpifski (*fa* dièse mineur) ; (c) une *kujawiak*, habituellement lente mais ici *scherzando* (cf. Mazurkas, introduction). La *Fantaisie polonaise* concluait le dernier concert de Chopin à Varsovie, le 11 octobre 1830. « Beaucoup d'applaudissements [...] J'ai dû saluer à quatre fois ». C'est la première oeuvre de son catalogue à paraître simultanément en Allemagne, France et Angleterre (1834), avec une dédicace au pianiste/compositeur allemand résidant à Paris, Johann Peter Pixis. [Autres réalisations pour piano seul/quintette avec piano, édition ? c. 1834.)]

Opus 14 : Krakowiak Grand rondeau de concert en fa majeur (1828)

Présenté par Chopin et Kurpifski au Théâtre national le 22 mars 1830, cinq jours après la *Fantaisie polonaise*, mais cette fois sur un instrument viennois emprunté à un général russe local et non celui de Chopin. « Un effet spectaculaire, les salves d'applaudissement ont jailli à quatre reprises. » La *krakowiak* est une danse folklorique animée à 2/4 de la région de Cracovie, sise en Pologne du Sud. Elle se caractérise par un rythme bref-long-bref à l'accompagnement, et des accents mélodiques sur les deuxième et quatrième croches. La réalisation (déjà « artistique ») de Chopin associe ces éléments de virtuosité pianistique pour produire un rondeau pimenté de brio et de couleur nationale. L'introduction obligatoire – orchestrée pour les tenues de cordes, des cors épisodiques et trois mesures de clarinette, le soliloque pentatonique du piano étant exécuté à la main droite aiguë doublée deux octaves plus bas – fait montre d'un talent mémorable pour les sonorités et la structure spatiale. [Autres versions pour piano seul/deux pianos/quintette avec piano, édition ? c. 1834.]

Opus 22 : Andante spianato et Grande polonaise brillante

La première exécution (Conservatoire de Paris, 26 avril 1835) eut lieu au sein d'un programme essentiellement consacré à Beethoven dirigé par Habeneck. Le scherzo de la *Neuvième Symphonie* précédait l'oeuvre de Chopin. Ce devait être sa dernière apparition publique avec orchestre. Réalisée pour bois et cor par deux, trombone, timbales, cordes, la *Polonaise en mi bémol majeur* (1830-31) nous met en présence du brio et de l'élégance, des tonalités mineures tempétueuses et des tonalités majeures triomphales, d'une aisance ornementale olympienne et d'une virtuosité aristocratique. Addition ultérieure, l'*Andante spianato B 88 en sol majeur pour piano seul* (1834) est modelé d'après un interlude du Concerto n°7 de Field (Chopin l'avait entendu sous les doigts du compositeur à Paris, en 1832, le jour même de Noël). Cet *Andante* fait résonner tout le piano. L'illusion des nombreuses voix et harmonies, « les vagues dans un océan de son » (A J Hipkins) qui s'envolent d'une texture à deux voix au jeu de pédale savant – accompagnement à la main gauche, mélodie à la droite – tel est son miracle. « Comme une vision s'ouvrant sur un jardin peuplé d'êtres marchant en silence parmi des fontaines et d'étranges oiseaux » (Mendelssohn/Schumann). [Polonaise : autres versions pour piano seul/quatuor avec piano, édition ? c. 1836.]

LA MUSIQUE DE CHAMBRE

« *Sa vraie patrie est le royaume enchanté de la poésie .* »

- Heinrich Heine

Opus 3 : Introduction et Polonaise en ut majeur pour violoncelle et piano

Dédiée à Joseph Merk, premier violoncelliste de l'Opéra de la cour viennoise et professeur au Conservatoire de Varsovie. La *Polonaise* (1829) fut écrite pour le prince Antoni Henryk Radziwill, gouverneur lithuano-polonais du Grand Duché de Poznań, et sa fille pianiste, Wanda. « Des effets brillants pour les salons et pour les dames, rien de plus », indiquait Chopin à Woyciechowski. « Je voulais que la Princesse Wanda pût l'apprendre. Je suis supposé lui avoir donné des leçons. C'est jeune dix-sept ans, joli, et, par Dieu, c'était bien agréable de lui poser les doigts sur le clavier » (14 novembre 1829). Autour d'une partie de piano difficile, la musique, moins individualiste que l'Introduction décorative, ajoutée en 1830, est un divertissement d'époque, plus amusant que patriotique. [Autre version pour piano (Czerny) éditée c.1834 ; également pour flûte/violon/alto, etc.]

Opus 8 : Trio avec piano en sol mineur (1828-29)

« N'est-ce pas aussi noble que possible, plus enthousiaste que le chant de tout poète, original dans le détail comme dans son intégralité, chaque note de vie et de musique ? » (Schumann). « Irrémédiablement inepte » (Jim Samson). A l'époque où il n'était guère séant de le faire, Beethoven étant peu populaire à Varsovie, Chopin admirait (et joua) le *Trio Archiduc* : « Beethoven s'y moque du monde entier » (20 octobre 1829) Ce ne devait pourtant pas être son modèle. Dans son trio, il ne généra pas tant une conversation entre instruments égaux qu'un concertino généralisé pour un seul. Et s'il avait suivi son instinct, il se serait tout bonnement passé du violon : « Il aurait mieux fallu utiliser l'alto [...] L'alto est bien plus fort face au violoncelle » (31 août 1830). Des mouvements extérieurs, la mono-tonalité (critiquée) du thème du premier et de celui de la *krakowiak* du dernier anticipe des éléments (faibles/ forts) du *Concerto pour piano en mi mineur*. Le scherzo, en majeur, est impressionnant de par une tournure que Chopin a cultivée dans les *Sonates n°2 et 3* pour piano. La section du « développement » (au début de la seconde partie) est élaborée sur le thème principal mais omet la phrase de tête du thème lors

de la reprise. Le meilleur dialogue d'ensemble de l'oeuvre se situe dans l'*adagio sostenuto* en *mi* bémol, pensait Humphrey Searle, « pour le contraste – on pourrait presque dire la lutte – entre le drame de la phrase initiale [préfigurant le *Largo* de la *Sonate en si mineur*] et l'expressivité du thème principal. » Anticipation de la *Sonate pour piano n°4*, le Trio est dédié au Prince Radziwill, ami de Beethoven et de Goethe.

Opus 65 : Sonate pour violoncelle en sol mineur (1845-46)

Ce chant du cygne cyclique, dédié à Auguste Franchomme (qui a peut-être conseillé voire même réécrit la partie de violoncelle, cf. Grand Duo Concerto ci-dessous) est l'adieu de Chopin au « dialogue allemand » - à la forme sonate de larges proportions. « Je suis tellement épuisé, déprimé, » écrivait-il au pays. « Parfois je suis satisfait de ma Sonate pour violoncelle, parfois non. Je la jette dans un coin, puis je la reprends [...] Quand on fait quelque chose, cela semble bon, sinon on se passerait de l'écrire. Ce n'est que plus tard que vient la réflexion et qu'on choisit ou non de la garder [...] Le temps est la meilleure censure et la patience le meilleur professeur » (11 octobre 1846). En avril 1847, Chopin et Franchomme la présentèrent devant un petit parterre qui comprenait Delfina Potocka et George Sand ; ils la reprurent le 16 février 1848, dans le Salon Pleyel (en omettant le premier mouvement), sa dernière apparition à Paris comme pianiste. Les billets pour l'événement (complet) étaient coûteux et fort peu nombreux. La Cour en commanda quarante. La *Gazette musicale* fit une critique enthousiaste : « l'Ariel des pianistes [...] un talent purement idéal et dans lequel la manière n'entre à peu près pour rien [...] sa belle Sonate ». Une « excellente » entreprise, soulignait Jeffrey Kallbert (1985), faisant progresser les traits propres à la dernière manière du compositeur – « redéfinition de la forme, expérimentation du style [...] développement de nouveaux moyens de continuité stylistique ».

C'est le finale-rondo qui est le plus insolite des quatre mouvements, notamment à travers les correspondances mélodie/rythme entre son refrain et le canon inachevé à l'octave en *fa* mineur écrit autour de 1839 (B 129b ; KK IVc/1, publié en 1948). Egalement à noter les suffusions finales de la *Sonate en si mineur* et du Troisième Scherzo. L'omission du premier groupe thématique de la reprise du premier mouvement (initialement *maestoso*), la seconde position du scherzo en *ré* mineur et les allures de duo nocturne du *largo* en *si* bémol évoquent le Chopin déjà rencontré. [Autres versions pour piano seul (Moscheles) / violon et piano (Ferdinand David) publiées en 1847-48.]

B 9 ; KK App Ia/5 Variations sur *Non più mesta* de Rossini en *mi* majeur (? 1824 ou plus tardivement)

Publié en 1955. Flûte/Piano. Authenticité douteuse – en dépit de la deuxième des quatre variations, un mineur plaintif. Le thème est tiré de *La Cenerentola* (Rome, 25 janvier 1817).

B 70 ; KK IIb/1 Grand Duo Concertant sur *Robert le diable* de Meyerbeer pour violoncelle et piano (1832).

Écrit en collaboration avec Auguste Joseph Franchomme (1808-84) – cf. *Sonate pour violoncelle* cidessus. « Une composition pour les salons où, derrière les charmantes épaules des comtesses apparaît la tête d'un artiste célèbre, ça et là ; elle ne convient donc pas aux parties de thé où les gens jouent un peu entre les conversations » (Schumann). Préfacée par une introduction fonctionnant sur le principe du retard tonal, puis voyageant de *mi* majeur à *la* majeur (avec des apartés en *fa* majeur et *si* mineur), cette pièce virtuose est un pot-pourri caractéristique de l'époque élaboré sur des thèmes de *Robert le diable* (Opéra de Paris, 21 novembre 1831) – le grand opéra dont parlait toute la capitale. Fétis pensait qu'il s'agissait d'une étape dans l'histoire de la musique. Sont principalement exploités la *romanza* et

le choeur « Non v'e pieta » du premier acte, le Terzetto « Le mie cure, ancor dal cielo » du cinquième. De Lille, Franchomme était le principal violoncelliste français de son temps, le plus en vue dans les cercles lyriques et de musique de chambre. Il fut aussi un des membres fondateurs de la Société des Concerts du Conservatoire. [Autres version pour duo de piano (Chopin/Franchomme) publiée en 1838.]

LES OEUVRES POUR PIANO SEUL

LES BALLADES

« J'indique, c'est à l'auditeur de parachever le tableau. »

- *Chopin*

De tous les grands cycles pour piano du xixe siècle, peu ont généré autant d'hypothèses malavisées que les ballades. Pourtant, la compréhension de leur être donne la clé de leur âme. Un quatuor d'individualités fluides dans le temps d'une conception similaire et pourtant ni définissable ni répétitive... un folio d'inspirations autonomes et individuelles... des fusions hybrides engendrées de la sonate et du rondo, de la variation et de la fantaisie... des entités indépendantes dont les destinées sont pourtant unies par des liens communs d'allégeances dynastiques ou métriques (6/4, 6/8) ... des édifices librement imaginés au voltage dramatique... Voici ce qu'elles sont. Pays de rêves fantasmagoriques... invocations des poèmes de Mickiewicz (interprétation lointaine d'une remarque de Schumann à propos de la genèse de la Deuxième), soufflés de salon... berceuses du boudoir... Voici ce qu'elles ne sont pas.

N°1 en sol mineur opus 23 (1835-36)

Dans une de ses lettres, Schumann la qualifie de « la plus plaisante à défaut d'être la plus intelligente » des oeuvres de Chopin, la louant lors d'une occasion pour son innovation et sa force à l'état brut. L'américain James Huneker, doué d'adjectifs colorés, la comparait son « feu dramatique et son expression presque sensuelle » à un « tourbillon ». « L'Odyssée de l'âme de Chopin. Ce largo aux allures de violoncelle avec ses retards silencieux [des tonalités] reste avec nous pendant un moment dans la cour de la demeure du Beau de Chopin. Puis, racontée avec ses couleurs les plus rêveuses, la légende débute. Comme dans un conte fabuleux de génies, cette Ballade révèle des choses surprenantes et délicieuses. On y trouve, dans la fontaine, un lis élancé qui salue le soleil. Des gouttes en tombent une à une en une monotonie cadencée, sa mélodie est reprise par les lèvres d'une jeune fille mince et élancée aux yeux de minuit [...] Avec une telle composition, toutes les histoires sont possibles [...] »

N°2 en fa majeur opus 38 (1836-39)

Dédiée à Schumann. Fusion du nocturne et de l'étude, la Deuxième Ballade est une oeuvre célèbre pour ses contrastes dramatiques d'idée et de tempo (un refrain en forme de barcarolle/sicilienne aux allures de *gondoliera* pondérant de turbulentes sections). Une déclaration unique, énigmatique qui n'est ni à propos d'un lac de Mickiewicz, ni de fleurs sauvages ballottées par le vent (la scénario « rustique de la jeune fille et du chevalier » de la vision d'Anton Rubinstein), il a en commun avec le *Scherzo opus 31* et la *Fantaisie opus 49* de présenter un plan de « progression tonale » innovateur (un *fa* majeur pastoral étayé par le *la* mineur de l'*angst*).

N°3 en la bémol majeur opus 47 (1840/41).

Une création aux allures de sonate et de valse qui ressemble à une arche, un kaléidoscope énigmatique de pensées tantôt ici, tantôt là, une *scena* colorée d'images délicates et enflammées, privées et publiques, la *Ballade en la bémol* fait partie des oeuvres les plus heureuses de Chopin. « Des plus originales » indiquait Schumann dans sa critique : « on y distingue clairement l'intellectuel polonais et fin, habitué à évoluer dans les cercles les plus raffinés de la capitale française. » Lors de la première exécution publique, un événement éminemment parfumé – un concert avec la chanteuse Pauline Viardot, le 21 février 1842 – la *France Musicale* soulignait : « Ainsi donc Chopin a donné dans la salle de M. Pleyel, une soirée charmante, une fête toute peuplée d'adorables sourires, de minois tendres et rosés, de petites mains blanches ; une fête magnifique où la simplicité se mariait à la grâce et à l'élégance, et où le bon goût servait de piédestal à la richesse. [...] Les rubans dorés, les gazes bleu tendre, les chapelets de perles tremblante, les roses et les mignonnettes les plus fraîches, enfin mille bariolages des plus jolis et des plus gais s'assemblaient et se croisaient de toutes façons sur les têtes parfumées et les épaules argentées des plus charmantes femmes que les salons princiers se disputent. »

N°4 en fa mineur opus 52 (1842)

Là, « Chopin atteint sa pleine stature de génie inapprochable du piano, un maître de l'harmonie riche et subtile et par dessus tout, un poète – un de ceux dont la vision transcende les confins d'une nation et d'une époque et dont la mission est de partager avec l'univers un peu de la beauté qui n'est révélée qu'à lui seul » (Arthur Hedley). « Une déformation magistrale de la forme sonate » avançait Abraham. Un « contrepoint » pensait Samson, entre l'esthétique directionnelle de la sonate et la procédure statique de la variation, avec des éléments supplémentaires venus de la valse lente, de la barcarolle, de la sicilienne et du choral. Un « hommage et une émulation » à Bach/Beethoven dérivés des *48 Préludes et Fugues* et de l'*Appassionata* (Nigel Nettheim). Parmi les splendeurs de l'art de Chopin.

LES IMPROMPTUS

« C'était [...] un tableau inoubliable que de voir [Chopin] assis au piano comme un clairvoyant perdu dans ses rêves, de voir comment sa vision se communiquait à travers son jeu et comment, à la fin d'une oeuvre, il avait la triste habitude de faire courir un doigt sur toute la longueur du clavier plaintif, comme s'il devait se séparer avec déchirement de son rêve. » - **Robert Schumann**

« Avec toute la liberté d'une improvisation » (Huneker), « comme s'ils étaient nés sous les doigts de l'interprète » (Cortot), les impromptus aux nombreuses références croisées sont apparemment ténus – fragments d'une ballade ou d'un nocturne, envols de variation « libre », fantômes de préludes, contenus dans les limites ternaires (sans double-barres cependant) de l'école de Bohême et du Biedermeier viennois dans son expression la plus directe.

Impromptu N°1 en la bémol majeur, opus 29 (1837)

« Les productions [de Chopin] ne se ressemblent pas » soulignait Schumann. « Le tronc est bien le même mais ses fruits sont merveilleusement divers en taille et en saveur. [Cet] impromptu [...] épouse une forme d'un tel raffinement, sa cantilena est du début à la fin tellement enveloppée dans une figuration charmante ; il est [...] si unique comme impromptu qu'il ne peut se situer à côté d'aucune autre de ses compositions ». Des triolets spontanés et gracieux (effectivement un 12/8), les temps de la main gauche tantôt joués détachés tantôt tenus, avec pour section centrale un trio en fa mineur (2/2) habité par le même climat que le Nocturne de l'opus 55 écrit dans la même tonalité.

Impromptu N°2 en fa dièse majeur opus 36 (1839)

Un andantino lyrique trans-modé de l'épisode central du premier Impromptu. Il se distingue par un apogée grandiose, un trio aux allures de marche en ré majeur avec des rythmes pointés, une reprise trompeuse du fa majeur et pour conclure une variation-reprise dont les triolets et les traits ont toujours été le plus ultra du pianisme raffiné. Frederick Niecks (1888) pensait qu'un programme extra-musical était nécessaire pour justifier la section centrale ; de même, il aurait pu ajouter le curieux épisode en fa majeur entouré de ses modulations bizarres. Chopin (inévitablement) ne laissa aucun indice.

Impromptu N°3 en sol bémol majeur opus 51 (1842)

« Des courbes ophidiennes [...] affadies [...] avec des interludes de doubles notes, dans des couleurs tropicales et riches jusqu'à la morbidité [...] alliées à la délicatesse de la structure [révèlent] une étrangeté de sentiment – cette étrangeté qu'Edgar Poe considérait comme devant être un élément constitutif de tout grand art » (Huneker). Une « pièce de circonstances » (Chopin). Il en existe deux versions – la plus ancienne sans les doubles notes de la seconde. Des recherches ont été entreprises dans les années 1980 pour savoir si la révision réalisée avant l'édition (printemps 1843) aurait pu être influencée par le protégé transylvanien de Chopin, Károly Filtsch : autour de cette période, à douze ans, il lui avait montré un impromptu modelé dans cette même tonalité exploitant les doubles notes.

Fantaisie-Impromptu en ut dièse mineur opus 66 (1835)

Le plus ancien et le plus célèbre des quatre, il ne fut publié qu'après la mort du compositeur, le préfixe « Fantaisie » ayant peut-être été ajouté à l'instigation de son ami et éditeur, Julius Fontana. Pourquoi Chopin avait-il préféré ne pas le publier ? La réponse n'est pas claire. Un avis (celui de Hedley) est qu'il serait « dérivé », plagié même, de l'Impromptu en mi bémol majeur opus 89 de Moscheles, publié en janvier 1834 dans la même anthologie que le second recueil de nocturnes de Chopin, l'opus 15. Un autre est que dans sa conception, il s'inspire trop étroitement de la *Sonate « Au clair de lune »* de Beethoven – notamment dans le finale *agitato* ainsi que, secondairement, dans l'*adagio* initial. Il est impossible de manquer le lien entre la coda et la conclusion du premier mouvement de Beethoven. Dans l'une comme pour l'autre, le cœur thématique (le chant plaintif en ré bémol majeur du long épisode central chez Chopin) est transposé vers les basses en générant une forte charge émotionnelle.

LES MAZURKAS

« *La mélodie natale ressemble au climat de la mère-patrie* »

- Stefan Witwicki

A propos des Mazurkas de Chopin, Henry Finck suggérait dans sa chronique de 1889 de l'*Evening Post* new-yorkais qu'elles « recèlent une variété infinie d'idées, faisant de chacune d'elles une oeuvre unique porteuse néanmoins d'un fort air de famille. Elles sont comme des orchidées fantastiques ou comme une variété infinie de colibris, 'ces poèmes ailés de l'air', dont il n'en existe pas deux semblables et qui pourtant se ressemblent ». Pour Oskar Bie, dans le Berlin des années 1890, elles étaient des « petites joies bourgeoises, à moitié baignée dans le chagrin, à moitié noyant leur peine dans la jubilation rythmique avec une série incomparable d'inspiration intellectuelle ». « Avançant d'abord avec une sorte d'hésitation timide, la femme se balance comme l'oiseau qui va prendre son vol ; glissant longtemps d'un

seul pied, elle rase comme une patineuse la glace du parquet ; puis, comme un enfant, elle prend son élan tout d'un coup, portée sur les ailes d'un pas de basque allongé. Alors ses paupières se lèvent et, telle une divinité chasseresse, le front haut, le sein gonflé, les bonds élastiques, elle fend l'air comme la barque fend l'onde et semble se jouer de l'espace. [...] Elle glisse, elle court, elle vole ; la fatigue colore ses joues, illumine son regard, incline sa taille, ralentit ses pas, jusqu'à ce qu'épuisée, haletante, elle s'affaisse mollement et tombe dans les bras de son danseur qui, la saisissant d'une main vigoureuse, l'enlève un instant en l'air avant d'achever avec elle le tourbillon enivré. [...] Toutes les femmes en Pologne ont, par un don inné, la science magique de cette danse » (Liszt, 1852). Balzac décrivait la Polonaise comme un ange de l'amour, un démon de l'imagination, un enfant de la foi, assagi par l'expérience, un homme de tête, une femme de coeur, un géant de l'espoir, une mère de douleur, un poète des rêves.

Le recueil de Chopin est élaboré principalement sur trois types de danses ternaires apparentées, originaires pour l'essentiel des plaines de Mazowsze près de Varsovie et des terres étirées de Kujawy à l'ouest. (a) *Mazur* (« version exploitant tout le corps ») ou *Mazurek* (« diminutif »). (b) *Oberek* ou *Obertas* (un pas rapide instrumental à la mélodie répétitive, « tourbillonnant », sautant, tournant, quoique parfois exécuté plus lentement, avec en frappant le sol, en criant et en faisant des portés). (c) *Kujawiak* (généralement « modérée » ou « lente »). Certaines se concentrent sur un de ces genres seulement. La plupart en sont un mélange. Quelques-unes touchent presque la valse. Distillation, stylisation, références croisées, rassemblement, exotisme, pensées de plus en plus linéaires, synthèse... voici ce que sont les mazurkas de Chopin. « Des tableaux sur un chevalet » (Liszt). Parcourant sa vie, elles exploitent ou paraphrasent les rythmes, contours, échelles et manières de la tradition folklorique tout en évitant de la citer directement. La manière dont Chopin tourna ces pas de danse en une musique savante allait faire l'admiration de toute l'époque romantique.

Mazurkas Opus 6 (1830 - ?31).

N°1 en fa dièse mineur. Troisièmes temps accentués frappés du talon, triolets, rythmes pointés et progressions harmoniques chromatiquement descendantes. La première concentre plusieurs des *mazurkismes* préférés de Chopin. *N°2 ut dièse mineur*. « L'univers sauvage et boisé du pays natal » (Huneker). *N°3 en mi majeur*. Les sons et images d'une fête nuptiale qui s'approche, imaginait Jan Kleczyński, célèbre pour ses accents déplacés, ses bourdons de quintes ouvertes et ses rythmes asymétriques. *N°4 en mi bémol mineur*. Dans le style d'un *oberek*, « tournant autour d'une idée, comme obsédé par un point fixe douloureux » (Huneker).

Mazurkas Opus 7 (?1829-31)

« Si M Chopin avait montré cette oeuvre à un maître, ce dernier l'aurait, faut-il espérer, déchirée et jetée à ses pieds, ce que nous faisons ici-même symboliquement » (le critique allemand Ludwig Rellstab). *N°1 en mi bémol majeur*. « Toute l'âme d'un Slave avec ses pulsions libres et ses expansions sous l'émotion » (Kleczyński) – une musique d'une tonalité lumineuse et d'une modalité sombre popularisée par le compositeur tuberculeux lors de sa tournée en Angleterre et en Ecosse en 1848. *N°2 en la mineur*. Il en existe deux versions – la première (B 45) préfacée par une introduction au bourdon évoquant la cornemuse (*Duda*). *N°3 fa mineur* « Le premier des deux poèmes symphoniques [danse-fantaisies] » (Hedley), associant les genres *oberek*, *kujawiak* et *mazur*. Totalement « espagnole » dans l'arrangement pour voix de Viardot. *N°4 en la bémol majeur*. Selon Oskar Kolberg, frère du plus ancien ami d'école de Chopin, Wilhelm, la version originale (B 7) date de 1824, ce qui en fait la plus ancienne du canon. *N°5 en ut majeur*. Chopin indique qu'il faut reprendre la musique *senza Fine*, la laissant se conclure de manière énigmatique à la dominante avec ni temps fort, ni reprise de la tonalité principale.

Mazurkas Opus 17 (1832-33)

« La véritable Mazourka polonaise, telle que M. Chopin nous la reproduit, porte un caractère si particulier et s'adapte en même temps avec tant d'avantage à l'expression d'une sombre mélancolie comme à celle d'une joie excentrique ; elle convient si bien aux chants d'amour comme aux chants de guerre, qu'elle nous semble préférable à bien d'autres formes musicales ». (*Gazette musicale de Paris*, 1834). N°1 *en si bémol majeur*. « Marquée par des éléments chevaleresques [mais] non sans jeter, avec regret, quelques regards en arrière » (Niecks). N°2 *en mi mineur*. « Tous les arts de la persuasion [...] du pathétique au ludique » (Niecks). N°3 *en la bémol majeur* « Tout est déplacé dans la mélodie, l'harmonie et le rythme ». N°4 *en la mineur* « Juive » par tradition sinon de fait, colorée par des tournures mélancoliques, des modes exotiques et des arabesques séduisantes.

Mazurkas Opus 24 (?1834-35)

N°1 *en sol majeur* « C'est une sorte d'obsession mais au titre du souvenir [...] C'est plein de regrets » (Cortot). N°2 *en ut majeur*, caprice murmuré en gamme lydienne et harmonies primaires, mélodie de « violoncelle ». N°3 *en la bémol majeur* Nostalgique, silences, le jour meurt. N°4 *en si bémol mineur* « Chevaleresque et romantique » (Hedley), d'échelle importante par comparaison.

Mazurkas Opus 30 (1836-37)

Contemporain des Études opus 25 et des Préludes opus 28, de la version originale (plus courte) de la Seconde Ballade, du Second Scherzo, des Nocturnes opus 32 et de la Marche funèbre en si bémol mineur incorporée ensuite à la Sonate n°2. « Chopin a élevé la mazurka à une petite forme d'art », soulignait Schumann. « Il en a écrit beaucoup et pourtant peu d'entre elles se ressemblent. Presque toutes contiennent quelque trait poétique, quelque élément nouveau dans la forme et dans l'expression ». N°1 *en ut mineur*. « Des rythmes joyeux [transposés] en une idée mélancolique... C'est déjà du jazz » (Cortot). N°2 *en si mineur/la dièse mineur*. Une musique qui débute dans une tonalité et se conclut dans une autre – un exemple instrumental de « tonalité progressive », beaucoup plus tardive. N°3 *en ré bémol majeur*. Un aristocratismes franco-polonais. « Elle ressemble à une Polonaise destinée à fêter un couronnement » disait quelqu'un à Chopin. « 'C'est quelque chose dans le genre' aurait-il répondu » (Wilhelm Lenz, 1872). N°4 *en ut dièse mineur*. Un « 'grand' numéro, tragique et héroïque, se dissolvant dans une 'fugue', un envol de la réalité, dans le sens psychopathe du terme » (Paul Hamburger).

Mazurkas Opus 33 (1837-38)

« Les formes de Chopin semblent devenir encore plus lumineuses et légères – ou sommes-nous accoutumés à son style ? Ces mazurkas charmeront quiconque sur le champ, et nous semblent épouser un climat plus populaire que ses premières » (Schumann). N°1 *en sol dièse mineur*. Un sonnet doloroso adouci par un trio « appassionato » dans le ton relatif majeur. N°2 *en ré majeur*. Presque l'oberek d'une danseuse brillante prenant un congé plaisantin, popularisée par les soubrettes de l'école française (dans l'arrangement de Viardot-Garcia). Un des morceaux de rappel préférés de la génération Rubinstein/ Malcuzyński. N°3 *en ut majeur*. « L'épithète d'une mazurka, tellement chargée, semble-t-il, de peine et de douleur – le vol lourd d'un aigle » (Lenz). N°4 *en si mineur*. « Une vraie ballade en tout et pour tout à l'exception du nom [...] A la fin, une cloche sonne un carillon lourd [de ténor] – et la brusque arrivée des derniers accords balaye la cohorte des fantômes, aurait pu dire Chopin » (Lenz).

Mazurkas Opus 41 (1838-39)

Dédié au poète émigré Étienne [Stefan] Witwicki. N°1 *en ut dièse mineur*. « Une danse-fantaisie avec des éléments ‘symphoniques’ » (Hadley), « sa mélodie un petit peu attristée par la vie » (Huneker). N°2 *en mi mineur*. « Triste au point de pleurer » (Huneker). N°3 *en si majeur*. « Chopin avait l’habitude de dire que cette pièce s’ouvrait par un chœur de guitares et qu’elle était particulièrement difficile à rendre du fait de l’enchevêtrement des groupes de danseurs qui changeaient de direction à tout moment » (Lenz). N°4 *en la bémol majeur*. Une pensée estivale de Nohant, contrastant avec *l’ut dièse mineur* de la Palma automnale.

Mazurkas Opus 50 (1841-42)

N°1 *en sol majeur*. Une pièce, qui si elle débute assez directement, devient de plus en plus complexe pour atteindre un apogée chargé d’intensité avec la dernière page. N°2 *en la bémol majeur*. « Un spécimen parfait de mazurka aristocrate » (Huneker) avec les accents sur le deuxième temps dans la première section et déplacés sur le troisième dans le trio. N°3 *en ut dièse mineur* Canons et contrepoints... appels mélodiques... triolets et rythmes pointés... danse pentatonique avec taille et tresses... anciennes courbes éoliennes... chromatismes avant-gardistes... le pensif et le fier. Un terrain pianistique avec *tutti* orchestraux *cum* quatuors à cordes. Le genre sous des atours épiques, disant « dans ses six pages, toute l’histoire de l’obsession de Chopin pour le thème polonais » (Hedley).

Mazurkas Opus 56 (1843)

N°1 *en si majeur*. « Une alternance de *kujawiak* et d’*oberek* aux allures de valse avec en toile de fond une mazur » (Adrian Thomas). N°2 *en ut majeur*. « Comme si le compositeur avait pensé se divertir un moment avec des narcotiques pour ne retomber que plus profondément dans son désespoir originel » (Maurycy Karasowski). N°3 *en ut mineur*. Une oeuvre qui, pour les esprits du xix^e siècle, fut « composée avec la tête, pas pour le coeur et pas encore pour les talons » (Huneker) ; pour les sensibilités du xx^e siècle, elle est « riche en harmonies ‘prophétiques’ » (Hedley).

Mazurkas Opus 59 (1845)

N°1 *en la mineur*. « Une tournure subtile nous mène sur le chemin familier de quelque étrange clairière où les fleurs ont des senteurs et parfums rares. Cette mazurka, comme celle qui suit, ressemble faiblement aux autres et pourtant on y trouve toujours un nouveau point de départ, une harmonie fraîche, une soudaine mélodie ou une conclusion inattendue » (Huneker). N°2 *en la bémol majeur* Noble, belle, l’art de l’inattendu. N°3 *en fa dièse mineur/majeur* « Temps et mélodie, qui n’attendent personne, lui sont maintenant des esclaves enchaînés » (Huneker).

Mazurkas Opus 63 (1846)

« J’ai composé trois nouvelles mazurkas, je ne crois pas qu’elles aient les [imperfections] des anciennes, mais il faut laisser passer le temps pour pouvoir en juger. » (11 octobre). N°1 *en si majeur*. Une pièce qui s’éloigne de l’ordinaire en ce que la section centrale est écrite dans la tonalité inattendue de *la* majeur, sans relation tonale. N°2 *en fa mineur*. Evocation d’une valse triste. N°3 *en ut dièse mineur*. Un camée remarquable dans ses dernières mesures, « orné par un canon strict à l’octave que Chopin semble avoir sorti de ses manches avec une grâce nonchalante » (Hedley).

Mazurkas Opus 67

Publié en 1855. *N°1 en sol majeur* (1835 ou antérieur). La liste que Ludwika dressa des oeuvres de son frère indique qu'elle fut écrite pour une certaine Anna Mlokosiewicz, la jeune fille « mince [...], gracieuse » citée dans une lettre de Nohant, le 7 octobre 1841. *N°2 en sol mineur* (1849). Un regard en arrière vers l'innocence. *N°3 en ut majeur* (?1835). Selon Ludwika, écrit pour l'écrivain Klementyna Hoffman. *N°4 en la mineur* (? 1846- 48). Une miniature poignante avec un parfum de *ländler* ou de valse.

Mazurkas Opus 68

Publié en 1855. *N°1 en ut majeur* (1828 [? 1830]). Une *mazur* animée, fortement accentuée sur le troisième temps. *N°2 en la mineur* (? 1827 ou plus tôt). Une *kujawiak*. *N°3 en fa majeur* (1829 [1830]). La section en trio entre flûtiau et cornemuse – une *oberek* lydienne savante, *Oj Magdalino*, sur une pulsation de bourdons dans le registre médian – dénote une touche bartókienne intéressante dans un contexte schumannesque. *N°4 en fa mineur* (? 1849 [? 1845-46]). Selon Fontana, éditeur de la première édition, cette Mazurka fut la dernière inspiration que Chopin consigna sur le papier, peu avant de mourir : - il était déjà trop malade pour l'essayer au piano. Les vues de la musicologie actuelle sont différentes. « Cette esquisse ne représente pas la dernière mazurka de Chopin, ni la dernière pensée. Il s'agit au contraire d'une oeuvre composée d'un bout à l'autre, contemporaine de la Polonaise-Fantaisie, datant d'environ 1845-46 [...] elle a été abandonnée non pas du fait de la santé de Chopin mais parce qu'elle contenait des défauts musicaux irréparables » (Kallberg). Plusieurs pianistes ont tenté d'en reconstruire le torso ; également Arthur Hedley.

Mazurka B 4 KK App Ia/1 en ré majeur (?1820)

Fac-similé publié en 1910. Manuscrit détruit durant la Deuxième guerre mondiale. Authenticité douteuse.

Mazurka B 16 KK II/2, 3, en sol majeur, si bémol majeur (? 1825/26).

Il en existe deux éditions : la première de 1826, lithographiée pour le compositeur sans titre ni éditeur, la seconde de 1875, éditée à partir d'un manuscrit ostensiblement « achevé » (depuis perdu). « Notées par des amis » (Maurice J E Brown), ces pièces auraient été improvisées par Chopin lors de soirées dansantes qui se tenaient chez le père d'un de ses collègues. Celle en sol majeur était connue dans le cercle de Fryderyk comme la Mazurka Kulawy ou « boiteuse ».

Mazurka B 31; KK IVa/7 en ré major (1829).

Publiée en 1875. Plus simple (« improvisée »), esquisse de B 71.

Mazurka B 71; KK IVb/2 en ré major (1832)

Éditée par Brahms pour Breitkopf & Härtel Gesamtausgabe, 1880. Révision de B 31. Diversement accentuée sur le troisième ou deuxième temps.

Mazurka B 73; KK IVb/1 en si bémol majeur [Wolowska] (1832)

Publiée en 1909. Une pièce de style plus simple, voire même régressif, confinée largement aux harmonies de tonique et de dominante – non sans une touche de nuance *lydienne*.

Mazurka B 82; KK IVb/3 en ut majeur (1833)

Publiée en 1870. Beaucoup d'invention mélodique et harmonique avec un emploi significatif de quarts augmentées, de bourdons rustiques et des demi-tons descendants à la basse.

Mazurka B 85; KK IVb/4 en la bémol majeur [Szymanowska] (1834)

Publiée en 1930. Il y a « peu de doute », disait Brown, que cette mazurka, insérée dans l'album de la pianiste Maria Szymanowska (une élève de John Field), fut écrite pour sa fille, Céline. Celle-ci était venue à Paris en juillet 1834 pour épouser le poète Adam Mickiewicz, compatriote de Chopin en exil.

Mazurka B 135; KK IIb/4 en la mineur [Notre temps] (c. 1839)

Tirée d'une anthologie parisienne comportant des oeuvres de Czerny, Kalkbrenner, Mendelssohn et Thalberg.

Mazurka B 140; KK IIb/5 en la mineur [Emile Gaillard] (1840)

Dédiée au banquier Emile Gaillard, un élève de Chopin, voici une oeuvre à la mélodie « de violoncelle » dont le trio *legato* octavié est en majeur.

LES NOCTURNES

*« Si intime, ce Chopin, je pense que son âme
Devrait être ressuscitée seulement parmi des amis
Deux ou trois, qui ne toucheront pas à la floraison
Qui est gommée et interrogée au concert »*

- T. S. Eliot

Fils dublinois, travailleur londonien, icône russe. John Field. Le nouveau pianiste d'une ère nouvelle. Il transforma les idées des gens sur les doigtés. Il conçut des effets de pédale impressionnistes. Il développa de larges accompagnements arpégés pour faire vibrer un instrument en une sonorité bourdonnante. Le compositeur-poète séduisit le monde civilisé avec son affinité pour le *bel canto* et l'ornementation pré-Bellini. Il « parvint à donner un statut aux 'pièces de genre' à une étape essentielle de la littérature pianistique romantique » (David Rowland). Il forgea le nocturne/la romance (1814- 36) en héritage à Chopin. Dans ses nocturnes poétiques, Liszt soulignait que Chopin chantait non seulement les harmonies à la source de ses délices les plus ineffables, mais faisait aussi naître une perplexité déconcertante et agitée. Pour un critique de Leipzig de juillet 1836, « le nom [nocturne] n'admet rien d'autre qu'une sombre couleur pleine d'imagination [...] C'est le rêve qui célèbre ses rondes avec nostalgie, cette nostalgie qui porte en elle une douleur toute personnelle parce qu'elle ne peut retrouver la joie qu'elle aime ». Une opinion moderne – celle de Samson – met l'accent sur leurs qualités lyriques et expressives. Les nocturnes sont avant tout des pièces de caractères, soulignent- il, explorant de nombreuses nuances avec une palette émotionnelle délibérément restreinte, le plus souvent nostalgique, languide, consolatrice, la musique d'un sourire triste. Un regard de l'entredeux- guerres, celui de John F. Porte, évoque l'idée d'un Chopin par excellence et *in excelsis* : « nous le voyons tranquille, seul, vagabondant, songeur, mélancolique, s'illuminant ça et là avec une sorte de feu morbide ou fiévreux, parfois autorisant ses pensées à s'épancher sur ces processions funèbres d'accords et toujours, il y a la suggestion d'un appartement sombre, aux meubles vieux, aux tableaux sombres, avec de lourds velours ou rideaux ». Pour Huneker, ils étaient « tropicaux », « asiatiques » : « la saveur exotique d'une serre chauffée ». Des arias sans paroles.

Nocturnes Opus 9 (1830-31)

Dédiés à Marie Pleyel – « pianofortiste céleste », fiancée de Berlioz, épouse du facteur de piano Camille Pleyel, « reine de l'amour » (parmi ses conquêtes figurent Liszt chez Chopin, une rencontre fortuite qui engendra une dispute entre les deux hommes). N°1 *en si bémol mineur*. Ornement mélancolique, courbes exotiques, rêves langoureux, « une longue couleur triste », du crépuscule à la nuit. Une langue étrangère loin des Allemands, Français, ou de l'Albion. La deuxième de ses quatre strophes rappelait à un commentateur edwardien, Ashton Jonson, Matthew Arnold. « Les Roses qui bordent les allées rayonnent de loin, Et ouvertes, des treilles ployant sous les jasmin, Et des groupes sous les arbres rêveurs des jardins, Et la pleine lune et l'étoile blanche du soir. » N°2 *mi bémol majeur*. Le plus célèbre au catalogue de Chopin. Et le plus proche de Field que ce soit dans son langage, dans son geste et son accompagnement – sa *Romance en mi bémol*, H30, publiée à Leipzig, c. 1814-16. « Là où Field sourit, Chopin grimace douloureusement », ironisait le critique berlinois Ludwig Rellstab. « Là où Field hausse les épaules, Chopin tord tout son corps ; là où Field assaisonne la nourriture, Chopin vide une poignée de poivre de Cayenne. Pour résumer, si on tient les charmantes romances de Field devant un miroir concave déformant, de sorte que toute impression délicate devienne rustre, on obtient l'oeuvre de Chopin. Nous implorons M. Chopin de revenir à la nature. » N°3 *en si majeur*. « Musique exquise de *salon* [...] Bien que l'atmosphère soit fermée, imprégnée de musique et d'autres parfums, il n'y a aucune affectation. La cadence finale, cette ligne entortillée, est bien signée Frédéric Chopin » (Niecks). Plus long que ses compagnons, il présente l'idée d'une section centrale agitée en mineur.

Nocturnes Opus 15 N°1 *en fa majeur* (1830-31)

Voix délicatement timbrées, à l'image de la dorure de la main gauche, plus grave, sur la mélodie *tranquillo* de la droite, avec un épisode central enflammé en *fa* mineur. « Ce nocturne n'exprime pas la nuit. On y trouve les rayons du soleil et la section centrale est une tempête sans ténèbres » (Jonson). N°2 *en fa dièse majeur* (1830-31). Envols délirants d'imagination, de rhapsodie et d'ornement, le *doppio movimento sotto voce* central déstabilise la base tonale. Jonson cite un écrivain anonyme fin de siècle : « de style assez persan ; il dépeint le palmier et le cyprès, le hallier de roses et les grandes étoiles rasantes qui brillent dans le ciel méridional » (*The Dome*, 1897-1900). Les cinq dernières mesures, du *ré* dièse aigu au murmure harmonique grave, les faisceaux du phare à la mer sombre comme le vin, évoquent une des grandes images romantiques. N°3 *sol mineur* (?1833). « Une déclaration de guerre au passé » (Schumann). *Languido e rubato*, Chopin indiquait en un défi, soulignant pour la troisième strophe modale *religioso*. *Au cimetière*, selon la légende. Une musique énigmatique sans *da capo* mélodique (contrairement à une des esquisses), associant la *kujawiak* à un choral, la danse au chant. Il n'y a aucune preuve autographe confirmant ou rejetant l'anecdote fin XIXe siècle (transmise par Oskar Kolberg) que cette oeuvre fut inspirée d'*Hamlet*. D'autre part cependant, Jean-Jacques Eigeldinger souligne que Chopin, en 1832-33, était proche de Berlioz, un ardent shakespearien. En janvier 1833, *Hamlet* fut donné à Paris avec la future épouse de Berlioz, l'actrice irlandaise Harriet Smithson dans le rôle d'Ophélie. « La conjonction chronologique est à retenir' ».

Nocturnes Opus 27 (1835 [?1833-36])

Un diptyque tentant de transformer le mode et l'atmosphère d'un univers clos (*Sonate « Au clair de Lune »*), aux allures de Janus, par la même note-clé – la dernière tierce picarde du premier numéro qui se fond imperceptiblement dans l'ouverture du second. Les principales mélodies des deux nocturnes débutent sur le troisième degré de la gamme, mais prennent des directions opposées – le premier oscille vers

la sous-dominante, le second consolide le terrain « familial ». N°1 *en ut dièse mineur*. Une conception ternaire où le *più mosso* oscille entre les rythmes pointés et ceux doublement pointés avant un apogée souligné par une touche de *con anima* polonaise et un cri de septième diminuée, *fff*. N°2 *en ré bémol majeur*. Un rondo portant de nombreuses émotions et des horizons dentelés, bien loin des tournures habituelles de la tradition de salon, le « cheval de bataille du professionnel » (Huneker). « Le chant d'un doux été de deux âmes » (Huneker). « Un nouveau nocturne particulièrement beau. (Mendelsohn).

Nocturnes Opus 32 ([?1835-] 1836-37)

N°1 *en si majeur*. Doucement répétitif, quatre arrêts marquant le chemin vers l'Arcadie. Tonalités étrangères, un motif de basse « envoûtant », déclamation, accords entrecoupés, une conclusion mineure, arrêt de la rêverie. N°2 *en la bémol majeur*. Mouvement en triolets et une reprise *appassionato* (cf. opus 27/2), dont la préface et la post-face font appel aux mêmes mesures en guise de cartes de visites. Un retour à Field, chopinesque dans sa réalisation.

Nocturnes Opus 37

« Nous savons tous comment Chopin était auparavant, paré de perles, de paillette et colifichets dorés. Il a changé et vieilli. Il aime toujours les décorations mais avec maintenant des atours pleins de noblesse sous lesquels l'idéalité poétique rayonne avec plus de transparence » (Schumann). N°1 *en sol mineur* (1837) « Plaintif et languissant », décrivait Niecks, avec un « accompagnement larmoyant », presque à la manière d'une marche lente. Echo du sol mineur de l'Opus 15, on y trouve un élément de prière : la section centrale en mi bémol qui épouse un registre sombre dans un style pour orgue. N°2 *en sol majeur* ([?1838] 1839). Une barcarolle-rondo de tierces et sixtes doucereuses, dont le second élément thématique est d'une grande beauté (? une chanson de Normandie). Voyageant par bateau à vapeur de Palma à Majorque, en novembre 1838, George Sand écrivait dans son journal que la nuit était chaude et sombre, illuminée seulement par une phosphorescence extraordinaire dans le sillon du bateau. Chacun dormait à bord hormis le timonier qui, afin de rester éveiller, avait chanté toute la nuit d'une voix si douce et tendre qu'elle avait cru qu'il avait peur de réveiller les hommes de garde ou que lui-même était endormi. Sand évoque une rêverie plutôt qu'une chanson, une sorte de voix flottant sans regard qui gardait constamment les contre-coups du bateau, une vague improvisation, retenue néanmoins par des formes douces et monotones.

Nocturnes Opus 48 (1841)

Tapisseries d'aurora boréalis et de constellation cuivrée par le lever de lune hivernal. N°1 *en ut mineur* Une ballade-fantaisie associant une marche lente, un choral *maggiore*, une tension aiguë (*doppio movimento*) et une conclusion qui s'éteint miraculeusement. Le plus grand, le plus imposant et théâtral des nocturnes. « Chopin au masculin » (Huneker). N°2 *en fa dièse mineur* Il explore de douces alcôves, parle à travers un récitatif et prend fin sur une coda fiévreuse en un majeur conclusif touchant. Quelque part, en son cœur ténu, pourrait-on y trouver, caché, un écho à la conclusion de *In der Nacht* de Schumann ?

Nocturnes Opus 55 (1842-43)

Dédié à Jane Wilhelmina Stirling, élève et amie, qui, avec sa soeur, Katherine Erskine, joua un rôle crucial durant les dernières années de la vie de Chopin. Solange, la fille de Sand, se souvenait que durant les cours, dans la maison du maître, on croisait souvent deux personnes

longilignes d'origine et de taille écossaises, minces, pâles, sans âge, solennelles, habillées de noir et qui jamais ne souriaient. Sous une apparence lugubre, vivaient en fait deux coeurs grands, généreux et dévoués. Des coeurs victoriens qui dans le cas de Jane au moins, cachaient un amour sans retour. *N°1 en fa mineur*. Autre marche lente au mouvement régulier de main gauche (les temps forts soulignent les harmonies des temps faibles), avec un trio rhétorique *più mosso*, un *da capo* orné et une vaste coda en tierce picarde. *N°2 en fa bémol majeur*. Un *lento* entièrement écrit se concentrant moins sur les épisodes, contrastes de tempo ou de thèmes, que sur les textures et les rythmes (Chopin était passé par une période d'apprentissage intense du contrepoint de Cherubini en 1842). Des émotions, polyphonies et harmonies complexes. « La nuit et ses doux mystères » (Huneker).

Nocturnes Opus 62 (1845-46)

Synthétisant des éléments antérieurs du genre et de sa périphérie, ces oeuvres très poussées du point de vue harmonique datent de la grande maturité de Chopin. *N°1 en si majeur [Tuberoze]* « Un clair de lune chaleureux, une nuit ombragée par les arbres dans un jardin italien avec les lourdes senteurs de daturas flottant dans l'air et le chant déployé 'à pleine gorge' du rossignol » (Jonson, évoquant Keats). Remarquable pour la reprise s'épanouissant en des enchaînements de trilles tremblants. *N°2 en mi majeur*. Un nocturne-variation tripartite agité dans la section centrale (par contraste avec le paragraphe correspondant de son compagnon, *sostenuto*). « Le son d'un barde authentique » (Huneker).

Nocturne Opus 72/1, B19 en mi mineur (? [1827] 1828-30)

Publié en 1855. *Ostinato* de main gauche (joignant à l'harmonie des fragments de mélodie), des voix tristes, une élaboration modeste. « Aussi tenu puisse-t-il être, nous ne l'échangerions pas de plein gré pour toutes les oeuvres de Fields reliées en un volume de cuir marocain. » (Jonson). Premier de la série.

Nocturne B 49, KK IVa/16 Lento con gran espressione en ut dièse mineur (1830)

Publié en 1875. Écrit pour la soeur de Chopin, Ludwika, qui ajouta le sous-titre de « nocturne ». Contrairement à ses habitudes (Chopin n'était pas enclin à l'auto-citation), l'oeuvre exploite le matériel thématique du Concerto en fa mineur (1829-30) et la chanson *yczenie (Le Souhait)*, Op 74/1 (1829/30) – « Si j'étais le soleil dans le ciel ». Un pastel aux voix subtilement organisées, avec des trilles et roulades saisissants et une beauté toute mélancolique, cadencant magiquement en majeur. Balakirev avait l'habitude de le jouer.

Nocturne B 108, KK IVb/8 en ut majeur (?)

Publié en 1938. La genèse de ce frêle effort (« peu réussi » critiquait Kallberg) n'est pas claire. A l'origine, on pensait qu'il était « le plus ancien des nocturnes de Chopin », datant des années passées à Varsovie, vers 1826-27. Par la suite, dans son catalogue de 1960, Brown, propose 1837, pensant qu'il s'agissait peut-être « d'une pièce exclue de l'Opus 32 ». L'opinion actuelle, élaborée à partir d'un examen du papier, de l'écriture et du style, situe sa date de composition vers les derniers jours que Chopin passa à Paris, dans les mois « faibles » de 1847-48. Au coeur de son thème principal figure le chant folklorique polonais *Pod Krakowem* – une mélodie familière largement répandue d'Espagne en Suède à travers l'Europe de l'Est (*Vltava* de Smetana s'en inspire également) et le chant national des premiers Sionistes, *Hatikvah*.

LES POLONAISES

« Des choses terribles vont nécessairement se dérouler mais au bout il y aura une Pologne prestigieuse et grande ; la Pologne en un mot. »
- *Chopin*

Si, pour suivre la généralisation de Liszt, la mazurka (modale) était la danse coquette de la Pologne rurale, la polonaise (diatonique) est la procession festive de la Pologne noble. La première « impie, morbide, gaie, amère, douce », l'incarnation de « l'âme humaine, une âme qui fait entendre le désespoir et la révolte d'une race mourante » (James Huneker) ; l'autre un « hymne héroïque de bataille », « l'esprit de la Pologne » incarné. Une festivité réunissant « les évêques, les hauts prélats e gens d'église, les hommes blanchis dans les camps ou les joutes de l'éloquence, les capitaines qui avaient plus souvent porté la cuirasse que les vêtements de paix, les grands dignitaires de l'Etat, les vieux sénateurs, les palatins belliqueux, les castellans ambitieux » (Liszt). Toutes partagent des similarités de rythmes et de cadences.

Opus 22 *Andante spianato* et *Grande polonaise brillante*

Arrangement pour piano seul cf. OEuvres courtes pour piano et orchestre

Opus 6 (1834-35)

N°1 *en ut dièse mineur*. Transcendant les simples numéros de danses utilisés à la cour, cette réalisation éloquente poétise l'étiquette et l'émotion, l'invitation et l'acceptation, l'avance et la rencontre, les solos intimes et les duos de sa section trio en *ré* bémol majeur, justifiant l'opinion de Jonson qu'en ses pages figure peut-être « tout une romance amoureuse ». N°2 *en mi bémol mineur* [*Sibérienne, Révolutionnaire*]. Les chroniqueurs du xix^e siècle associent cette oeuvre à l'oppression russe de la Pologne : « des murmures de mécontentement menaçants » ; des réunions secrètes de plus en plus nombreuses ; « le cliquetis impotent des chaînes » ; « les Polonais perclus de souffrances bannis en Sibérie ». La première page achevée – ralentissant, accélérant, confirmant un tempo à partir de rien, l'élément *con forza*, *l'agitato* fiévreux, à peine prononcé – il est clair qu'il ne s'agit nullement d'une danse ordinaire. A la fin de la dernière, bien loin des échanges usuels des danses de salon, nous savons. Mais où sommes-nous ? Chopin – danseur, barde, poète – regarde.

Opus 40 N°1 *en la majeur* [*Militaire*] (1838)

Directe, orchestralement pleine d'imagination, puissante dans ses nuances, la Gloire de Pologne, se plaisait à penser Anton Rubinstein. N°2 *en ut mineur* (1838-39). « Une composition noble, troublée, avec de larges accents et des sentiments profonds » (Huneker), le thème sombre à l'octave (confiné dans les basses) est supposément une variante mineure de la Polonaise « *Couronnement* » en *ré* majeur de Kurpinski (1825). La chute de la Pologne.

Opus 44 *en fa dièse mineur* (1840-41). Un kaléidoscope extraordinaire de la nature polonaise de Chopin – d'un côté une polonaise propulsée par des octaves chevaleresques (phrasé masculin) et de l'autre une mazurka aux allures de chanson caressante (féminin). Rompant avec la tradition, la structure est originale : Introduction – exposition en cinq sections – Intermezzo (cavalerie galopante et feu de canon) – *Tempo di mazurka* (deux fois plus rapide, *doppio movimento*) – nouvelle transition – réexposition en trois parties – coda (le thème déplacé à la basse). « Une sorte de polonaise qui est plutôt une fantaisie » (Chopin, 24 août 1841).

Opus 53 en la bémol majeur [Héroïque] (1842). Le martial, le majestueux, le poétique. « Les possibilités d'une polonaise comme *genre* sont épuisées dans ce poème symphonique grandiose [...] Les exilés [polonais] de Paris ont très bien pu se lever comme un seul homme après que Chopin eut fini de jouer et entonner la vieille chanson : 'La Pologne n'est pas encore morte puisque ses fils sont vivants !' » (Hedley). L'action circulaire des octaves à la main gauche du trio en *mi* majeur définit un pianisme puissant.

Opus 61 Polonaise-Fantaisie en la bémol majeur (1845-46). Un hybride (« quelque chose [...] dont j'ignore le nom ») transcendant l'innovation de la Polonaise-Maruzka de l'opus 44. Du point de vue de l'imagination, de l'idiome, de la genèse organique, les 21 mesures du Praeludium appartiennent aux pages les plus remarquables que Chopin ait jamais imaginées. Un conte de brouillards et d'ombres, de vents éoliens qui doucement s'élèvent, de murmures de rêves enfouis dans la mémoire. Un voyage à travers des océans harmoniques à explorer. Un semis préfigurant les motifs et ères tonales (si et mi majeurs) de la polonaise principale à venir bien plus tard. Nulle part chez Chopin, à l'exception de ses sonates de la maturité, n'existe-t-il une musique plus chargée de son destin. Avec la Polonaise-Fantaisie – un opus d'« instabilité contagieuse » et « d'avancées fluides » (Kallberg) – Chopin a remplacé le type da capo de salon par une sorte d'entité structurelle ouverte, expressive, thématiquement unifiée, embrassant un vaste éventail de caractères – introduction lente, éléments de danse, développement aux allures de sonates, mélodie ornementale aux allures de nocturne, « mouvement lent » (d'après Samson). Un poème épique, imprégné de Pan Tadeusz, elle parcourt les grandes plaines et fait l'ascension de hauts sommets. De l'aube au coucher de soleil, de l'heure ensorcelée au soleil de midi.

Opus 71 Publié en 1855.

OEuvres décoratives, da capo, d'une grande personnalité pianistique. *N°1 en ré mineur* (1825). Les mesure d'introduction préfigurent de loin (en mineur) le sujet de l'opus 53, plus particulièrement la longue gamme sur la sus-dominante qui se résout à la dominante assez abruptement. *N°2 en si bémol majeur* (1828). L'introduction tourne autour des motifs longs/brefs jouant entre la sus-dominante et la dominante, juxtaposant majeur et mineur. *N°3 en fa mineur* (1828 [?1829]). Est-ce une coïncidence ? Le rapport sus-dominante/dominante concentre de nouveau le thème initial. En 1829, Chopin consigne sur le papier la semaine heureuse qu'il passa avec l'excellent Radziwiills à Antonin. Un « paradis ». « Il s'y trouvait deux Èves, jeunes princesses, extrêmement aimables et bonnes, être sensibles et doués de qualités musicales ». Pour Wanda il conjura et pratiqua la partie de piano de la *Polonaise opus 3* – peut-être aussi le Trio opus 8 (cf. Musique de chambre). Pour Elisa, il se laissa aller à celle-ci en fa mineur qu'elle avait esquissée pour lui dans son album. « Tu pourras facilement t'imaginer le caractère de la princesse quand tu sauras que j'ai dû lui jouer cette Polonaise et qu'elle n'aime rien tant que le Trio en la bémol majeur ».

B 1; KK IIa/1 en sol mineur (1817).

La pièce la plus ancienne de Chopin que l'on connaisse. Ce charmant da capo est une création du jeune pianiste de sept ans, période de ses premiers cours de musique avec Wojciech ˝ywny. Dédié à sa cousine, la comtesse Wiktoria Skarbek, fille de son parrain et de sa marraine. Publiée en 1817 par l'Abbé Cybulski, propriétaire d'une édition musicale à Varsovie.

B 3 ; KK IVa/1 en si bémol majeur

(1817). Fac-similé publié en 1834, à partir d'une copie écrite par le père du compositeur. Comme pour celle en *sol* mineur (B 1) on a attribué à Chopin l'âge – erroné - de 8 ans.

B 5 ; KK IVa/2 en la bémol majeur

(1821). Publié en 1902 (avec des erreurs); 1908 (version correcte). Echanges élégants d'harmonie et de mélodie, peu troublés par les inventions de lieu ou période. Dédié à Żywny devant qui Chopin en joua les notes le 23 avril 1821.

B 6 ; KK IVa/3 en sol dièse mineur (1822). Publié en 1864. Le discours savant de l'arpège, de la mélodie et de l'ornement. Les trilles du trio, particulièrement ceux enchaînés, sont à noter – le *si* majeur des enfants face au *si* majeur des grands de la *Polonaise-Fantaisie* et du premier des *Nocturnes opus 62*.

B 13 ; KK IVa/5 en si bémol mineur [Adieu] (1826). Publié en 1879. Écrit pour Wilhelm Kolberg, le 27 juillet, après une exécution de *La Gazza Ladra* de Rossini à l'Opéra de Varsovie – l'événement est immortalisé dans le trio « Au Revoir » en *ré* bémol, citant une des mélodies apparemment préférées de Wilhelm, la cavatine en *ré* majeur « Vieni fra questa braccia » de l'Acte 1. Le jour suivant, Fryderyk quitta la capitale pour la ville thermale de Bad Reinerz en Silésie prussienne (Duszniki-Zdrój), pour commencer ses vacances d'été. Plus tard dans l'année il fit lithographier la musique.

B 36; KK IVa/8 en sol bémol majeur (1828 [? 1829]). Publié en 1870. Une oeuvre que la soeur de Chopin, Ludwika, inscrit dans son catalogue mais dont Niecks a questionné l'authenticité : « Rien, hormis l'autographe [perdu] du compositeur ne pourra me convaincre de l'authenticité de cette pièce ». (Ce doute n'est plus de mise actuellement).

PRELUDES

« *Des nuages légers prennent toutes les formes de la fantaisie ; ils remplissent le ciel ; ils viennent se presser autour de la lune qui leur jette de grands disques d'opale et réveille la couleur endormie. Nous rêvons d'une nuit d'été ; nous attendons le rossignol. Un chant sublime s'élève.* » - George Sand

Opus 28 (1836-39).

« Des esquisses, les débuts d'études [...] ruines, les plumes des aigles, follement entrelacées avec panache » (Schumann). Liszt les comparait à des préludes poétiques qui berçaient l'âme dans des rêves dorés et l'élevaient vers la sphère de l'idéal. Impromptus, études, morceaux de la nuit. Les « perles » de l'art de Chopin (Anton Rubinstein). Témoin de leur genèse, Sand soulignait que tout en charmant l'ouïe, ils brisaient pourtant le coeur. Vingt-quatre épigrammes de confessions, contrastés par leur tempo, préludes à la méditation (André Gide). « Préludant » dans les tonalités, le cycle voyage à travers un cercle de quintes ascendantes de *do* à *fa* dièse (*sol* bémol) vers *fa*, chaque tonalité majeure étant associée à sa relative mineure, à la tierce inférieure.

N°1 en ut majeur. La « respiration passionnée » de la perception schumanienne, la vague délicieuse et tranquille évoquée par Gide. Le dernier à voir le jour (janvier 1839). *N°2 en la mineur*. Harmonie sombre, la tonalité longtemps attendue – à jouer pour soi, dans un murmure. *N°3 en sol majeur*. Une étude de brio pour la main gauche, flottant « comme le duvet de chardon dans la brise d'été » (Jonson). *N°4 en mi mineur*. « Nos chansons les plus douces sont celles qui racontent les pensées les plus tristes » (Jonson). *N°5 en ré majeur*. « Chopin au plus heureux, tissant sa toile la plus fine, la plus irisée » (Huneker). *N°6 en si mineur*. Selon Sand, il précipitait l'âme dans une dépression terrible. Avec le *N°4*, il fut joué aux funérailles de Chopin à la Madeleine. *N°7 en la majeur*. Le spectre d'une mazurka, le plus concis du recueil. Le premier à être écrit, avec le *N°17* (1836). *N°8 en fa dièse mineur*. Tension anxieuse et décoration tourbillonnante de la main droite ; les cadences entre majeur et mineur entretiennent une oscillation douce-amère. *N°9 en mi majeur*. Les rythmes funèbres

pointés et doublement pointés dans le registre grave sur un accompagnement de triolets. N°10 *en ut dièse mineur*. Descentes tricotées, « l'entrée tourbillonnante d'une ballerine » (Thomas Higgins). N°11 *en si majeur*. Un Chopin paré de lyrisme, vivace plus par l'esprit que par le tempo. N°12 *en sol dièse mineur*. Un prélude physiquement difficile, de catégorie « poids lourd » pour ainsi dire, à travers ses motifs de notes répétées – comme une tempête d'été sur le Lac de Côme (Jonson). N°13 *en fa dièse majeur*. Soupirs nocturnes. N°14 *en mi bémol mineur*. Soufflets de nuances, unissons de triolets mourants, prophétiquement dans le style du finale de la *Marche Funèbre* (cf. Sonates, n°2). N°15 *en ré bémol majeur [Gouttes d'eau]*. Une fantaisie sur une note (*la* bémol/*sol* dièse). « Quelles mélancoliques gouttes de pluie tombant une à une sur les dalles du jardin de la cellule ! » (Sand). N°16 *en si bémol mineur*. Une étude enflammée pour la main droite avec des doubles-croches impitoyables. Avec ses indications de jeu de pédale, Chopin crée un enfer sonore et dissonant. N°17 *en la bémol majeur*. Une *gondoliera* généreuse d'émotions douée d'un apogée noble. Sa coda nostalgique et luxuriante est élaborée autour « de la sonorité d'un antique carillon de manoir qui frappe onze heures » (Camille Dubois, une élève franco-irlandaise du compositeur). N°18 *en fa mineur*. Déclamation lyrique, unisson audacieux, vibration harmonique. N°19 *en mi bémol majeur*. Grand ambitus digital, basses pincées, une mélodie semblable aux étoiles cueillies dans les cieux. N°20 *en ut mineur*. Jane Stirling avait l'habitude de l'intituler *La prière*, ses accords aux sonorités proche du « céleste », « une aspiration [...] qui s'étendra dans l'éternité. » N°21 *en si bémol majeur*. Un dialogue entre des registres et des tonalités contrastés. N°22 *en sol mineur*. Un tempérament de nature germanique, dominé par des batteries d'octaves à la main gauche. N°23 *en fa majeur*. Délicat et ondulé, « comme un rayon de soleil, une toile d'araignée oscillant dans la brise estivale » (Huneker), le *mi* bémol minaudant de la pénultième mesure laisse la musique sur un point d'interrogation moqueur. N°24 *en ré mineur*. Une pièce passionnée au point d'être vénéneuse, associée à l'*Appassionata* de Beethoven, son *angst*, ses fusées, ses mouvements descendants chargés de plomb, ses tierces chromatiques élancées et sa rhétorique « révolutionnaire » abruptement réduite au silence par le « diapason bruyant de la canonnade » (*ré* grave), « la clameur de la raison jetée à bas » sur laquelle il prend fin de manière si terrifiante.

Opus 45 en do dièse mineur (1841)

Cette pièce indépendante et autonome, « bien modulée », selon les termes de Chopin, réunit un rare mélange de prélude romantique, d'improvisation et de cadence iridescente, « un flot insouciant assis au piano lors d'une heure rêveuse solitaire, peut-être dans le clair-obscur du soir » (Niecks). Evoquant le Brahms tardif, anticipant *Rheingold* de Wagner, son innovation harmonique douce-amère, la beauté évasive de sa forme, attestent de Chopin l'innovateur.

B 86 ; KK IVb/7 en la bémol majeur (1834)

Publié en 1918. Un bref *presto con leggerezza* (cinq systèmes autographes) dédié à Pierre-Etienne Wolff, ami de Liszt puis professeur de piano au Conservatoire de Genève fondé en 1835.

RONDOS

« *Chopin est un artiste à part, il n'a pas un point de ressemblance avec tout autre musicien de ma connaissance.* » - **Hector Berlioz**

Opus 1 en ut mineur (1825)

« Une jeune femme dirait que ce fut très joli, très piquant, presque moschelesque. Mais [...] on y trouve beaucoup de *Geist* et maintes difficultés » (Schumann à son futur beau-père, Friedrich Wieck). Ces rythmes pointés crispés à 2/4 et ses passages élégants parcourus de traits le situent clairement dans le genre de son époque. Le style rappelle ou évoque même le finale du *Concerto pour piano en mi mineur*. Pourtant, malgré la jeunesse de son auteur (Chopin n'avait que quinze ans quand il fut imprimé), cette oeuvre n'est pas sans personnalité dans ses figurations, ses chromatismes et sa conception tonale à l'exemple du refrain qui parvient à un équilibre entre do mineur/*mi* bémol. Le voyage imprévisible des épisodes mène à travers *mi* majeur, *la* bémol majeur et *ré* bémol majeur.

Opus 5 Rondo à la mazur en fa majeur (1826)

« Charmant, enthousiaste, plein de grâce. Celui qui ne connaît pas encore Chopin pourrait faire sa connaissance avec cette oeuvre » (Schumann). Durant les étés 1824 et 1825, Chopin passa plusieurs semaines à la campagne, regardant les gens du voisinage et leurs mazurs, improvisant leurs rythmes au clavier et obtenant d'eux qu'ils lui transmettent leurs mélodies afin qu'il les consigne sur le papier. Amour, douleur, travail, boisson, rituel... violon, flûte de berger, basse, cornemuse.... Mélodie, bourdon, pieds frappant le sol... « Cédant à sa curiosité, il tira quelques piécettes cuivrées de sa poche et les promit à la chanteuse si elle répétait sa chanson » (*Kuryer Szafarski*, le « journal » de vacance que Fryderyk et sa plus jeune soeur, Emilia, éditaient pour le divertissement familial). Manifestement « polonais », le *Rondo opus 5* est une synthèse savante des sons, rythmes, gammes et contours nationaux. Son refrain est dans le mode lydien – la gamme majeure avec sa quarte augmentée familière aux mazurkas, tandis que ses figurations pianistiques anticipent le *Concerto en fa mineur*. Deux aspects qui font fortement impression.

Opus 16 Introduction et Rondo en mi bémol majeur (1832)

Autrefois populaire parmi les étudiants du Conservatoire en quête de travail digital affiné et de caprice contrôlé en préparation aux concertos, apprécié ensuite de Godowsky et d'Horowitz, il date des premières années parisiennes. L'introduction mesurée en *do* mineur fait preuve de touches théâtrales. Les qualités du Rondo en *mi* bémol animé ne seraient pas déplacées chez Weber ou Hummel. Le détail et la conduite des voix de la main gauche sont taquins et charmants, ainsi que l'articulation liée, l'accentuation des motifs de l'accompagnement par delà les temps.

SCHERZOS

« *Une synthèse personnelle d'idées reçues* » - **Jim Samson**

Pendant près de dix ans, Chopin consacra sa vie aux scherzos qui, comme les ballades, forment une méta-structure cyclique. Contemplant la Cinquième Symphonie de Beethoven, se tournant vers la trilogie « fatidique » de Tchaïkovski, les quatre Scherzos sont réunis par une idée fixe et partagée, le degré de sus-dominante mineure exploité sous des panoramas rythmiques variés. Dans le premier Scherzo, ce motif – intrinsèque à l'ouverture, « cri de désespoir » (Niecks) – se manifeste essentiellement dans la coda. Dans le second, latent durant le

premier accord *fortissimo*, il est disséminé jusque vers la coda et s'épanche tonalement vers *la* majeur dans la section en trio (située à une sixte mineure, enharmoniquement, de la trajectoire *ré* bémol autour de laquelle l'oeuvre est ancrée). Dans le troisième Scherzo, il devient le cri de ralliement de la coda. Deryck Cooke, dans son ouvrage *The Language of Music* (1959) associe la sus-dominante mineure à une « angoisse active » et celle majeure à « une nostalgie agréable ». Du point de vue mélodique et tonal, le Quatrième est caractérisé par ces deux aspects qui, dans la coda, juxtaposent des émotions d'abord lyriques puis angoissantes. Les contemporains et commentateurs de Chopin ont trouvé ces quatre pages ahurissantes, voire même inexplicables. Elles « dépeignent une exaspération concentrée, un désespoir tantôt ironique, tantôt hautain. Ces sombres apostrophes de sa muse ont passé plus inaperçues et moins comprises que ses poèmes d'un plus tranquille coloris » soulignait Liszt. Le « dérangent et l'incomparable » ressentait Huneker. Personnel et autobiographique pensait Jonson.

N°1 en si mineur opus 20 (1831, rév. 1832)

Affirmatif, défiant, dantesque, la voix d'un homme jeune et fort, chargée pourtant d'anxiété. A l'époque où il en notait les premières esquisses, Chopin était en route entre Vienne et Paris, Varsovie gisait, ensanglantée par les Russes (*cf.* Etudes, opus 10/12). Le trio cite une vieille chanson de Noël polonaise, *Lulajze Jesuniu* (« Dors, petit Jésus, dors ma petite perle »), sous les atours enfumés du piano.

N°2 en si bémol mineur/ré bémol majeur opus 31 (1837)

« Une pièce hautement séduisante, tellement pleine de tendresse, d'audace, d'amour et de mépris, qu'elle pourrait être comparée, non sans justesse, à un poème de Byron » (Schumann). D'une ossature plus forte que celle du Premier Scherzo, le plan tonal est saisissant, se concluant en *ré* bémol majeur après avoir débuté par *si* bémol mineur. « Tonalité progressive » d'un côté. Tonalités « proche » et « éloignée » de l'autre, celle-ci suspendant/dramatisant celle-là. Une dynamique puissante.

N°3 en ut dièse mineur opus 39 (1839)

Des octaves non harmonisées, « martelées », qui font exploser l'atmosphère... chorals *maggiore* et chutes d'eau en cascade... coda volcanique. Dans ces pages des éléments, nous faisons la rencontre du voyageur voguant sans repos vers de nouvelles aubes. Nous nous souvenons de Beethoven (la structure, la métrique, la puissance symphonique). Nous pressentons Bruckner. Premier murmure hors tonalité, dernier coup de tonnerre diatonique, voici une musique aux proportions épiques, resplendissante dans la clameur de la majesté paroxysmique.

N°4 en mi majeur opus 54 (1842)

Lumière du soleil et ombres, fées mendelssohniennes, rires et sourires espiègles parcourent cet essai élusif ; rumination et réflexion, les intimités les plus tristes, son trio en *ut* dièse mineur.

SONATES

« *Il ne suit pas les vieilles règles car il cherche celles qui lui sont propres* ». - Józef Elsner

N°1 en ut mineur opus 4 (1827-28)

Publiée en 1851. Musique d'apprentissage en eaux stagnantes, entre les morts de Beethoven et de Schubert. « Même si l'on prend en considération que le matériau est incroyablement ennuyeux et stérile, l'incapacité complète [de l'auteur] à développer quoi que ce soit est véritablement remarquable » (Abraham). « Le musicien perceptif laissera [...] cette sonate où elle est et l'acceptera pour ce qu'elle est : l'oeuvre immature d'un jeune homme soucieux d'impressionner ses professeurs et sa famille » (Peter Gould). « Parmi les moins séduisants des efforts de Chopin » (Samson). Certes, les mouvements externes (inspirés d'Hummel) semblent destiner à vagabonder sinueusement – le premier, monothématique, s'est épanoui à partir de l'*Invention en ut mineur* de Bach tandis que le finale dactyle emprunte les rythmes de la Fantaisie *Wanderer* de Schubert). Pourtant, le *menuetto* en *mi* bémol dénote une élégance qui outrepassa largement le simple pastiche ; quant au mouvement lent en *la* bémol, un 5/4 inhabituel, il est effectivement personnel, *alla* opus 2. Les empreintes sonores de l'avenir sont bien là pour qui veut les voir.

N°2 en si bémol mineur opus 35 [*Marche funèbre*] (1837/1839)

Admirée de Liszt, revisitée par Anton Rubinstein, gravée sur rouleau perforé par Hoffman, enregistrée par Rachmaninov. Cette page exploite de la manière la plus rigoureuse et concentrée qui soit le principe cyclique parmi tout ce que le Romantisme a produit entre la *Wanderer* de Schubert et la *Sonate en si mineur* de Liszt. Un intervalle, la tierce mineure (et son inversion, la sixte majeure), concentre les points forts du thème et de la tonalité. *Grave* et *doppio movimento* du premier mouvement – la question tragique adressée au Destin, selon l'image de Cortot, embrasse la nature symphonique et contrapuntique du développement ; une réexposition concentrée anticipe la Troisième Sonate et omet d'énoncer le premier thème (réservé à la coda). Finale – tornade volubile, tourbillon fou de terreur et de murmure monodique, les mains bloquées à l'octave. Des contours et de la direction du scherzo beethovénien en *mi* bémol mineur (le dernier retour du trio faisant sa cadence sur *sol* bémol majeur) à l'obsession de la marche funèbre – ligne de basse, motif de deuil, tonalité. Rythmes pointés, cri *minore*. Mélodies descendantes, consolation *maggiore*. Pas mesurés, voyage de requiem. Les symboles traditionnels de la mort. Concentrant les caractéristiques du genre, les 85 mesures de Chopin étaient initialement séparées (B 114), les « tambours étouffés », les trilles de la basse sûrement tirés de celles de la *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* de la *Sonate opus 26* de Beethoven, une oeuvre que Chopin connaissait, jouait et enseigna jusqu'à la fin de sa vie. La *Marche funèbre* laissait Schumann de marbre : « largement répulsive ». Tout comme Mendelssohn : « je la déteste ». Lenz, pourtant, pensait se trouver face à un « poème » d'un chagrin particulier, observant que le trio était « une pierre angulaire pour savoir si l'interprète était un poète ou seulement un pianiste ; s'il pouvait dire une histoire ou juste jouer du piano ». En examinant ses traces d'ADN, on est amené à supposer que la *Sonate en si bémol mineur* n'a pas simplement emprunté ce mouvement mais qu'elle en est née. Il y a quarante ans, Alan Walker montra comment le thème *agitato* du premier mouvement se trouve être le « motif de deuil » en mouvement rétrograde. Et comment à travers « l'inversion » mélodique, le trio (transposé) du scherzo remonte chronologiquement jusqu'à la marche.

N°3 en si mineur opus 58 (1844)

Contemporaine des *Nocturnes*, *Berceuse*, *Barcarolle* et *Fantaisie-Polonaise* de l'opus 55, voici la première grande sonate en si mineur du Haut Romantisme – une vaste toile qui regarde l'avenir avec audace. Dans son panorama, du point de vue de l'écriture, Chopin s'est surpassé : jamais n'écrivit-il de nouveau une oeuvre d'une telle stature, intégration thématique ou plénitude créative. « Couleur, grâce, passion, rêverie – tout y figure sur ordre d'un compositeur qui avait atteint le sommet de ses pouvoirs » (Hedley). Liszt la recopia en variant le finale. Brahms l'édita. Et Franz Brendel (qui n'était guère porté à admirer Chopin) la considérait sans équivoque comme l'« une des publications les plus significatives de notre époque » (*Neue Zeitschrift für Musik*). Ses quatre mouvements – parcourant des univers d'expériences vastes en profondeur, éloquents en respiration, riches en mélodies – embrassent le fier, l'énigmatique, le sanctifié, le volcanique. Leur passage, de déclamation en affirmation, de l'enchantement romantique à la dernière chevauchée d'un cavalier imaginaire, d'un Mazeppa de rêve, galopant vers l'horizon pour paraphraser Cortot, est d'envergure à captiver notre imagination pour toujours. Par sa résonance, il s'agit d'une sonate essentiellement germanique dans sa tradition, mais familière des nuances chopinesques de Paris et du *bel canto*. Le second thème du premier mouvement par exemple (« l'aubade, un nocturne au matin » Huneker) ; la délicatesse aussi légère qu'une plume du scherzo en *mi* bémol, les ballades en guise d'interludes aux allures de valse (Cortot évoquait le vol d'un oiseau dans le ciel matinal [...] le bruissement des battements des ailes...) ; le clair de lune mimosa du *largo*... Durant toute l'oeuvre, associations et références croisées engendrent un philtre puissant. « L'essence de l'unité de l'oeuvre et donc de sa diversité » tire directement son origine de la toute première phrase descendante de cinq notes (Walker).

ETUDES

« Rien n'y rappelle qu'un être humain a produit cette musique. Cela semble descendre du ciel – si pure, si transparent et idéal »
Charles Hallé

Aube du pianisme moderne. Le mariage de l'art et du talent artistique. Les années d'étude. Chopin, Schumann, Moscheles, Liszt. Les vingt-sept études de Chopin parcourent ses années post-conservatoire à Varsovie, ses voyages à travers l'Europe troublée jusqu'à son arrivée à Paris, lieu de ses plus grands triomphes et apogée sa créativité artistique. Elles s'arrêtent juste avant l'ère George Sand.

Opus 10 (1829-32)

« Un grand Exercice en forme de ma propre manière ». Dédiées « à son ami F Liszt ». N°1 en *ut* majeur. Une origine imprégnée de Bach, une constitution bien spécifique à Chopin. Cette étude, comme celle qui clôture avec ampleur l'opus 25, prend la forme d'un choral baroque romantisé dissertant sur une harmonie distincte de la mélodie vocale. « Les volées de notes ascendantes et descendantes, irrégulières, noires, frappent le néophyte de terreur [... exerçant] un charme, hypnotique si vous voulez, pour les yeux et les oreilles [...] [Cette étude] contient le noyau de la musique moderne pour piano [...], la clé avec laquelle Chopin libéra – non pas son coeur, mais le royaume de la technique » (Huneker). N°2 en *la* mineur. Basse *staccato*, chromatismes *legato* à la main droite pour les troisième, quatrième et cinquième doigts. « Aussi délicate qu'un dessin, aussi ronde et accomplie qu'un poème de Heine » (Jonson). N°3 en *mi* majeur. Sans contestation possible, la mélodie la plus célèbre de Chopin – héritière de l'*adagio* du *Concerto n°5* de Field. Initialement notée *vivace*. N°4 en *ut* dièse mineur. Un feu d'artifice technique, un faire-valoir extraordinairement inventif de la polyphonie à deux voix.

N°5 *en sol bémol majeur* [*Touches noires*]. Le compositeur dans son humeur *Gradus ad Parnassum*, taquin et espiègle, transcendant la salle d'école, les élans pentatoniques sur les touches noires dévolus à la main droite prêts à faire trébucher les aigles même les plus vifs du *klavier*. Le petit paradis de l'amoureux du piano. N°6 *en mi bémol mineur*. Mélancolie fataliste obsédée par les demi-tons intérieurs. Mi bémol mineur : « la maison de la douleur et des humeurs éligiaques, des souvenirs funèbres et de totale tristesse » (Heinrich Neuhaus). N°7 *en ut majeur*. Une toccata brillante pour tierces et sixtes, « parfois [...] comme des rayons de lumière perçant à travers les feuillages des arbres d'une forêt mystérieuse » (Huneker). N°8 *en fa majeur*. Des harmonies rapides (mais pas trop) à la main droite sur un motif irrésistible à la gauche. N°9 *en fa mineur*. D'un côté étirant la main gauche, de l'autre condensant l'urgence et le nostalgique. Elle aurait été écrite pour Moscheles, pianiste et compositeur pragois qui fut l'ami de Beethoven, une personnalité forte et active sur la scène musicale londonienne. N°10 *en la bémol majeur*. Sixtes, accents déplacés, conduite intriquée des voix, articulations contrastées, conflit métrique. « Celui qui peut jouer cette étude d'une manière réellement accomplie, peut se féliciter d'avoir grimpé au sommet le plus haut du Parnasse des pianistes » (Hans von Bülow). N°11 *en mi bémol majeur*. Du premier groupe d'études écrites durant l'automne 1829, voici un exercice remarquable pour les accords brisés embrassant un vaste ambitus. Une « guitare [...] douée d'une âme, » « filaments de timbres » « céleste », le « soupir » du soleil couchant (Huneker). N°12 *en ut mineur* [*Révolutionnaire*]. Une pièce de bravoure rugissante, cause de bien d'hypothèses anecdotiques associées au Tsar brisant le soulèvement de Varsovie, 6-8 septembre 1831.

Opus 25 (1832-36)

Dédié à la Comtesse Marie d'Agoult, amie de Chopin, Sand, et des littéraires, compagne de Liszt. Lors de son récital parisien, à la Salle Erard, le 9 avril 1837, Liszt donna la première exécution de plusieurs des études de l'opus 25, rejoignant peut-être Chopin dans la *Grande valse* finale. Les comptes-rendus divergent étrangement sur l'occasion. Selon *Le monde*, Chopin était trop malade pour jouer. Selon *Le moniteur universel*, il fut « chaleureusement applaudi ». N°1 *en la bémol majeur* [*harpe éolienne, jeune berger*]. La dernière du recueil à voir le jour (Dresde, le 12 septembre 1836). « Imagine que cette harpe éolienne possède toutes les gammes et que c'est la main d'un artiste qui la joue avec toutes sortes d'ornements élégants, fantastiques [...] et tu auras quelques idées du jeu [de Chopin] Nous avons eu l'impression que nous avons vu une forme charmante d'un rêve et à demi-éveillés, nous avons tenté de nous en emparer de nouveau » (Schumann). Kleczyfski indique que Chopin enseignait cette oeuvre en termes de pastorale. « Imagine-toi un petit pâtre qui, à l'approche de l'orage, cherche refuge dans une grotte paisible. Dans le lointain, vent et pluie font rage, tandis que le pâtre improvise tranquillement une mélodie sur son chalumeau ». N°2 *en fa mineur*. Presto tricoté, triolets d'une « main tranquille ». « Quel charme, quel rêve [...] Aussi doux que la mélodie d'un enfant endormi » (Schumann). N°3 *en fa majeur* « Le charme élusif, terriblement séduisant d'un colibri en vol [...] le soleil rayonne dans le ciel bleu et tout est joyeux » (Huneker). Musicalement, l'intelligence de cette oeuvre réside dans la manière dont elle voyage jusqu'aux contrées tonales éloignées (avec triton) de *si* majeur pour revenir à *fa*. N°4 *en la mineur*. Syncopes inquiétantes, contrastes *staccato*/*legato* accentués. N°5 *en mi mineur*. Caprice et poésie – la large mélodie *maggiore* de la section centrale. N°6 *en sol dièse mineur*. Feu follet de tierces à la main droite sur un accompagnement parfois mélodique et toujours expressif de la main gauche. « Avec la Toccata de Schumann, cette étude est aux portes du pays délicieux des doubles notes » (Huneker). N°7 *en ut dièse mineur*. Tragédie et tourment, le sombre et le mystérieux. Elégie en mineur, nostalgie en majeur. Tempêtes automnales, calmes hivernaux. N°8 *en ré bémol majeur*. En doubles sixtes. N°9 *en sol bémol majeur* [*Papillon*]. Action légère d'octaves, seulement pour les coeurs braves. N°10 *en si mineur*. Octaves doubles et simples, *legato*, mélodique et chargée. N°11 *en fa mineur* [*Vent hivernal*]. « Une musique de plein-air, une

musique de tempête [...] une splendeur processionnelle. Les hommes à l'âme étriquée, aussi habiles que puissent être leurs doigts, devraient l'éviter » (Huneker). *N°12 en ut mineur*. Un des grands poèmes symphoniques, à l'apogée titanesque, au choral héroïque.

B 130 ; KKIIB/3 Trois nouvelles études (1839)

« Ecrite expressément » pour la Troisième partie de la *Méthode des Méthodes de Moscheles et Fétis* – une publication qui comprenait des études de Henselt, Liszt, Mendelssohn et Thalberg. *N°1 en fa mineur*. Dualité rythmique, traits rapides de notes (8 sur 6). *N°2 en la bémol majeur*. Dualité rythmique, mouvement d'accord (6 sur 4). *N°3 en ré bémol majeur*. *Legato* (supérieur) simultané au *staccato* (inférieur) à la même main, la droite. Dans l'édition originale berlinoise, l'ordre est différent (1, 3, 2).

VARIATIONS

« *Ce beau génie est moins un musicien qu'une âme qui se rend sensible et qui se communiquerait par toute espèce de musique, même par de simples accords* ». - Honoré de Balzac

Opus 2 : Variations sur *Là ci darem la mano* de Mozart en si bémol majeur

Arrangement pour piano seul. Cf. Oeuvres courtes pour piano et orchestre opus 2.

Opus 12 : Introduction et Variations brillantes sur « Je vends des scapulaires » d'Hérold en si bémol majeur (1833)

Dédiées à une des élèves de Chopin, Emma Horsford (cf. Valses opus 18). Précédé par une introduction lente, le thème à 6/8 épouse celui de la ronde favorite (écrite dans la même tonalité) de l'Acte I du dernier opéra d'Hérold, *Ludovic* (Paris, Opéra-Comique, 16 mai 1833) : « Je vends des scapulaires », une mélodie populaire assurant les meilleures ventes de l'époque à ceux qui s'attachaient aux variations. Peu ont aimé celles de Chopin. « C'est du Chopin et de l'eau, de l'eau sucrée française avec cela », commentait ironiquement Huneker. Schumann conçut une ligne plus polie : « elles appartiennent au salon ou au concert, à l'exception de la dernière [pensait-il à la troisième, le *lento* en ré bémol ?], et sont bien éloignées de toute sphère poétique. » Il est vrai que, comme tout grand acteur, on ne peut dénier à Chopin son identité, mais l'invention « ne devrait pas être comparée à celle de ses oeuvres originales ».

B 14 ; KK IV/4 Introduction et Variations sur un Air national allemand, en mi majeur (1826)

Publiées ? 1851. Cinq variations (la dernière une valse-coda) importantes sur *Der Schweizerbub* (L'enfant du troupeau), une tyrolienne circulant en Europe dans les années 1820. Couleurs innocentes de crayon et d'encre nées de l'enfance, des étés insouciantes et de quelques « quarts d'heure ». Tons virginaux senza ornamenti à préserver des pratiques ornementales de l'époque.

B 37 ; KK Iva/10 Souvenir de Paganini en la majeur (1829)

Publié en 1881. Le Juif errant, le magicien du Sud. Un seigneur de guerre du « pays sulfureux des ombres ». Une « silhouette sombre », « infernale » de « contenance pâle », ses mains longues et hirsutes... bougeant de temps à autres sur les cordes du violon, [produisant] des sons [...] dont les abîmes sans fond ne sont ni un réconfort, ni un espoir » (Heine). Chopin entendit Paganini à Varsovie, durant l'été 1829 – son hommage n'est pas un tour de force à la Liszt mais plutôt un recueil de courtes variations continues dans l'esprit du *Carnaval*

de Venise (source des *Variations opus 10* de Paganini, au demi-ton supérieur) – l'*ostinato* au balancement de 6/8 à la basse et la *fioritura* « vocale » de plus en plus intriquée seront évoquées des années plus tard dans la *Berceuse*.

B 113 ; KK IIb/2 Variation Hexaméron N°6 en mi majeur (1837)

Cristina di Belgiojoso-Trivulzio - Princesse latine, soutenant Garibaldi et Mazzini, maîtresse d'un âge, amante de Lafayette, Heine, et même de George Sand, selon la rumeur, compagne de Bellini (qui lui donna des cours de chant), Meyerbeer et Dumas, autorité sur les harems de Constantinople, « oiseau au plumage curieux ». En 1837, elle organisa un bazar pour les réfugiés italiens dans le besoin, invitant les musiciens les plus à la mode de la saison dans son salon parisien. Couronnant le tout, Liszt et Thalberg aspiraient au trône – ces deux talents dont la rivalité agitait alors le monde musical selon la *Gazette musicale*, furent conviés à une « joute » avec pour lances des transcriptions. Au sommet de l'inhabituel figurait *Hexaméron/Morceau de Concert/Grandes/Variations de Bravoure/pour piano/sur la/Marche des Puritains de Bellini* – « une compilation qui n'avait d'autre prétention ou intention que de divertir une foule de riches patriciens qui allaient être délestés d'une somme considérable d'argent pour une bonne cause » (Raymond Lewenthal). Si les compositeurs commandités pour répondre à ce « digest » (Thalberg, Pixis, Herz, Czerny, Chopin) avaient été en mesure d'y répondre, une exécution de chacun jetée dans la mêlée pour faire bonne mesure, le spectacle aurait été étonnant. Mais ils ne purent répondre présents – laissant l'histoire spéculer sur ce qui aurait pu être. Au cœur de l'oeuvre figure le numéro révolutionnaire « Suoni la tromba », le duo baryton/basse du finale de l'Acte II des *Puritains* (Théâtre italien, Paris, 24 janvier 1835). La contribution de 18 mesures de Chopin est un interlude lent en triolets, essentiellement *sotto voce* mais doué d'un *fortissimo* réverbérant en son milieu.

VALSES

« *Aimer danser, [c'est] faire un pas certain vers l'amour* ».

- Jane Austen

Plus que Mozart, Beethoven, Weber ou Schubert, Chopin fut le premier grand compositeur à déplacer la piste de danse au salon – conduisant la musique des embrassades et pas bien physiques vers les romances raffinées de l'imagination. Avec la valse – cette « danse étrangère indécente » convenant seulement aux « prostituées et femmes adultères » (*Times* de Londres, 1816) – il échangea la Pologne pour l'Europe, Varsovie pour Paris. « La plus objective de toutes les oeuvres de Chopin [...] des exemples exquis d'intimité sociale et d'abandon aristocratique » (Huneker). Chopin, selon Samson, agonisa sur ces pièces presque autant que sur les ballades. Il ajoutait qu'elles ne pouvaient être écartées sous prétexte qu'elles seraient des oeuvres rapidement jetées sur le papier, même de la main d'un génie. Pour lui, les valse étaient des miniatures magnifiquement abouties qui acceptaient l'atmosphère du salon et les conventions des sociétés de danse ; elles élevaient les deux en une forme d'art sophistiqué : le poème dansant, lyrique. Certaines suggèrent des mazurkas. D'autres partagent des éléments et des figurations plus larges.

Opus 18 : Grande valse brillante en mi bémol majeur (1831)

Ce n'est pas la première valse de Chopin, mais la première à être autorisée à paraître. Epoustouflante dans ses répétitions de notes et de notes de grâce. Distincte pour son mouvement tonal descendant par quintes de *mi* bémol vers *la* bémol, *ré* bémol puis *sol* bémol. Dédiée à Laura Horsford, fille d'un ancien Lieutenant-Gouverneur des Bermudes.

Opus 34 : Valses brillantes

Publiée en 1838. N°1 en la bémol majeur (1835). Tourbillon, spirale, soupir musical sonore s'éteignant dans une coda d'images volées. N°2 en la mineur (1831). Chopin mélancolique dans la joyeuse ville de Vienne. La *kujawiak* à la main gauche fait partie des plus grandes mélodies pour baryton/basse du compositeur. Une danse à danser « dans l'intimité du cœur » (Byron Janis). N°3 en fa mineur [Valse du chat] (1838). « Une telle vague de vie qu'elle semble avoir été improvisée dans une salle de danse » (Schumann).

Opus 42 : Grande valse nouvelle en la bémol majeur (1840)

« Une pièce de salon de la plus haute noblesse ; s'il devait la jouer pour qu'on la danse, Florestan pense que la moitié de ces dames devraient être des comtesses pour le moins. Et il a raison, car la valse de Chopin est aristocratique d'un bout à l'autre » (Schumann). Le thème à 6/8 est énoncé sur l'accompagnement à 3/4, deux temps contre trois. Un défi à relever. Un exemple de juxtaposition rythmique que l'on retrouve aussi dans le Quatrième Scherzo.

Opus 64 (1846-47)

Le dernier recueil de valses publié par Chopin. N°1 en ré bémol majeur [Valse Minute]. Une histoire époustouflante de chien – selon la petite histoire, un des chiens de George Sand en train de courir après sa queue (cf. OEuvres diverses, Galopp Marquis). N°2 en ut dièse mineur. Le cœur du recueil, pour beaucoup l'apothéose de la valse-poème dans la littérature pianistique du XIXe siècle – une « danse de l'âme » (Huneker) qui s'épanche, à la slave, avant de se tourner vers les royaumes tristes et doux de l'esprit. N°3 en la bémol majeur. Embuée de chaude nostalgie – hormis quelques instants de tension plus sombre et au moins un rayon de lumière. Une provenance peut-être antérieure.

Opus 69 : N°1 en la bémol majeur [L'adieu] (1835, publiée en 1855)

Écrite à Dresde, en un jeudi, pour Maria Wodzinska, la jeune fille de Genève que Chopin aimait puis perdit. N°2 en si mineur (1829, publiée en 1852). Composée pour Wilhelm Kolberg. Le côté plus sombre, plus pensif de la jeunesse. « Une chute nerveuse réitérée » (Jonson).

Opus 70 : N°1 en sol bémol majeur ([?1832] 1833, publiée en 1855) Animée et baignée de mazurka, avec un trio riche en luxuriantes tierces italianisantes. N°2 en fa mineur (1841 [?1840-41], publiée en 1852). Un page populaire auprès du compositeur. Plus ou moins contemporaine de la *Fantaisie opus 49*, elle s'ouvre en fa mineur mais se conclut en la bémol majeur. N°3 en ré bémol majeur (1829, publiée en 1855). « J'en rêve [Konstancja Gladkowska, cf. Concertos N°2] sous son inspiration [est née] ce matin [3 octobre] la petite valse que je t'envoie » écrivait Chopin à Woyciechowski. La texture à deux voix de la main droite anticipe de dix ans la *Nouvelle étude* dans la même tonalité.

B 21 ; KK IVa/13 en la bémol majeur (1827). Publiée en 1902. Un numéro à 3/8 sans indication de tempo écrit initialement dans l'album autographe d'Emilia Elsner (la fille de Józef).

B 46 ; KK IVa/14 en mi bémol majeur (1827 [?1829-30]). Publiée en 1902. Une pièce qui permet de tester la sonorité d'un instrument. Parfois empruntant les atours du *ländler*, elle débute par une section en accords absolument magique (la bémol). D'après l'album d'Emilia Elsner, préservé durant la Seconde Guerre mondiale. Parfois malencontreusement identifié sous le titre de *Ländler* et Trio en la bémol majeur, Op. Posth.

B44 ; KK IVa/12 en mi majeur (1829 [?1830]). Publiée en 1871. Gestes simples, conception de base, mais moulage des mains significatif.

B 56 ; KK IVa/15 en mi mineur (1830). Publiée en 1868. Populaire et efficace, de l'école de musique à la salle de concert, l'élément de bravoure anticipe l'opus 18 et l'opus 34.

B 133, KK IVb/10 en mi bémol majeur, cf. OEuvres diverses, *Sostenuto*

B 150 ; KK IVb/11 Walc en la mineur (?1843 ou avant). Publiée en 1955. La manière simple et le titre polonais de l'autographe, *Walc*, indiquent qu'elle fut conçue plutôt au début qu'à la fin de la vie de Chopin. D'une beauté poignante.

OEUVRES DIVERSES

« *Lui-même, un morceau fini, demeurait à son clavier, silencieux, poursuivant un songe intérieur* ». **Emile Gaillard**

Allegro de concert en la majeur opus 46 (1841).

Créé à partir d'éléments du premier mouvement d'un concerto esquissé à Paris en 1832 et d'idées d'un concerto pour deux pianos discutées par Chopin à Vienne deux années plus tôt, cet Allegro de concert est un hybride séduisant en un mouvement questionnant la relation « tutti/solo ». La correspondance de Chopin à son père, dans les années 1834-35, fait référence à la genèse de ce concerto (« Tu ne nous as pas encore marqué si tu as fini ton troisième concerto »), tout comme la sienne propre (l'Allegro y est identifié comme « concerto » dans une missive à Fontana datant du début d'octobre 1841). Schumann : « une mélodie centrale délicate est nécessaire, même si la cantilena est riche en passages nouveaux et brillants ; mais il glisse près de nous avec trop d'agitation et nous sentons l'absence d'un mouvement lent, un adagio – car toute la structure suggère un concerto complet en trois mouvements. L'idée d'élever le piano au plus haut point d'indépendance possible et de pouvoir se passer de l'orchestre, est privilégiée chez les jeunes compositeurs. Elle semble avoir influencé Chopin pour faire paraître son Allegro sous cette forme, mais ce nouvel essai prouve une fois encore la difficulté de la tâche, même s'il ne servira nullement d'avertissement face à des tentative futures. »

Barcarolle en fa dièse majeur opus 60 (1845-46). 1

16 mesures d'invention et de pianisme ravissants, illuminées par une section centrale en la majeur, une des reprises les plus tendres et vagabondes de toute la musique romantique, un point d'orgue final étonnant par-dessus lequel le chromatique et le diatonique, le décoratif et l'essentiel sont suspendus, juxtapositions nées de la plus riche imagination. « Le plus beau de tous les nocturnes » s'exclamait Hedley. « L'apogée du lyrisme de Chopin, sa dernière production de mélodie, une synthèse de son style pianistique et un résumé de son accomplissement comme harmoniste. [...] indépendants de toute canzone naïve vénitienne, [ses] effets impressionnistes transportent l'auditeur bien loin de l'Italie, vers le pays du rêve, sans nom, du poète. »

Berceuse en ré bémol majeur opus 57 (1843, rév. 1844). Avec la Barcarolle, le faite de l'art lyrique de Chopin. La Berceuse est « une de ces inspirations heureuses qui jamais ne peuvent se répéter » (Hedley). Comme les nocturnes, sa structure est unique, seize variantes bercées par les harmonies oscillant entre tonique et dominante et se reposant sur une confortable pédale répétitive de ré bémol. Traçant, comme les « doubles » du Baroque, des arcs de paroxysmes et de repos, accélérant ou ralentissant la durée des notes, son coeur fait un autel à une poésie pour suspendre l'analyse. « Qui ouvrira la gorge du rossignol pour découvrir d'où vient son chant ? »

Boléro en la mineur opus 19 (c. 1833). Esquissé au Conservatoire de Paris, il semble avoir une période de gestation contemporaine des esquisses pour la Ballade en sol mineur et des Etudes opus 25. Plus espagnol que polonais, plus polonais qu'un boléro, il tire sa forme d'un rondo en la mineur/majeur préfacé par une introduction brillante en do majeur (cf. le Rondo contemporain opus 16 et Andante spianato et Grande polonaise brillante opus 22 pour introduire pareillement des tonalités différentes). Le Polonais est dans le rythme de l'accompagnement. L'Espagne est représentée pour/par la septième abaissée du refrain et l'accent sur le temps fort des cadences.

Bourrées en sol majeur, la majeur B 106b ; KK VIIb/1 (arrangées ?1846). Publiées en 1968. Danses avec bourdon de la région du Berry en France, écrite dans l'album de Nohant de Sand. Utilisées ensuite dans un pièce d'après le roman pastoral François le Champi (Odéon, Paris 1849).

Cantabile en si bémol majeur B 84 ; KK IVb/6 (1834). Publié en 1931. De style préludé et cadentiel.

Contredanse en sol bémol majeur B17 ; KK App Ia/4 (?1827). Publié en fac-similé en 1934. Manuscrit détruit durant la Seconde Guerre mondiale. Authenticité douteuse.

Écossaises en ré majeur, sol majeur, ré bémol majeur opus 72/3 ; B12 (1826). Publiées en 1855. Exemples de contredanses écossaises, un genre largement populaire durant la première moitié du XIXe siècle.

Fantaisie en fa mineur opus 49 (1841). Pour les Romantiques, la fantaisie était un genre kaléidoscopique s'arrangeant de tout, du pot-pourri illustratif de l'opéra (alla Liszt/Thalberg) à travers la structure symphonique cyclique (le modèle Beethoven-Schubert-Schumann), au mouvement seul abstrait, métriquement fluide, contrasté dans son déroulement et pensé en sections (la tradition Emanuel Bach/Mozart). Celle de Chopin (un mélange de forme et d'ornement transcendants) dérive de son passé. Une introduction funèbre en rythmes pointés conduit à un long chapitre agitato qui, écourté, revient après un lento sostenuto central. Dédaignant la rhapsodie, Chopin présente son architecture tonale de telle manière que l'essentiel du schéma et le travail intérieur de la première partie (fa mineur – mi bémol) soient repris à la quinte inférieure (si bémol mineur – la bémol), tandis que l'épisode central est écrit en si majeur – une note-clé sinon un coeur tonal, situé à un triton bien éloigné de fa. « Une conception de fantaisie » admirait Alan Rawsthorne, 'mais aussi [...] un degré d'inévitable ».

Fugue en en la mineur B144, KK IV/2 (1841-42). Publiée en 1898. Une fugue à deux voix sur un sujet de six mesures. De forme expressive, elle date d'une période d'étude intense du contrepoint.

Ländler et Trio en la bémol majeur op. posth. Cf. Valses, B 46

Largo en la bémol majeur, B 109 ; KK IVb/5 (? 1837). Publié en 1938. Peut-être un prélude rejeté de l'opus 28.

Marche funèbre en ut mineur opus 72/2, B 20 (1827 [?1829]). Publiée en 1855, 1932 (différentes versions). Les traits alternatifs comprennent des tremolandi, les bases ajoutées à l'octave (allant jusqu'au do grave) et une « coda ad lib » concluant en majeur. Les changements sont peut-être dus à l'initiative de Thomas Tellefsen, un élève de Chopin qui, en 1850, fit une copie de l'oeuvre pour une des nombreuses dames appartenant au cercle intime de Chopin, Princesse Marcelina Czartoryska.

Marche funèbre en si bémol mineur B 114. Cf. Sonates n°2.

Moderato (Albumblatt) en mi majeur B 151 ; KK IVb/12 (1843). Publié en 1910. Un Prélude ainsi intitulé dans le manuscrit, composé à Paris, peut-être pour Emile Gaillard (cf. Mazurkas, B 140).

Souvenir de Paganini B 37, KK IVa/10 (cf. Variations, B37).

Tarantella en la bémol majeur opus 43 (1841). Polonaise, mazurka, valse, krakowiak, kujawiak, sont les types de danses que Chopin a le plus fréquemment abordés. Bourrée, écossaise, tarentelle, boléro sont ceux auxquels il s'essaya pour se divertir. La Tarentelle est dans le style de bravura brillant, un perpetuum mobile presque lisztien, riche en piments harmoniques et agitation chromatique. Niecks, trouvant peu de chose à admirer, pensait qu'elle ressemblait à « une transmutation de Rossini en Chopin, une scène napolitaine peinte avec des couleurs opaques, le sud sans son ciel transparent, son air embaumé et une luminosité générale. » Schumann la considérait différemment : « Voici un Chopin dans une manière la plus audacieuse qui soit : nous voyons les danseurs tourbillonner devant nos yeux jusqu'à ce que nos propres sens les rejoignent. Nous pouvons difficilement nommer cette charmante musique mais nous sommes heureux de pardonner au maître les fruits si débridés de son imagination, dont il peut bien montrer le côté juste de temps à autres ».

Jusqu'à la fin de sa vie Chopin parla polonais. Il suivait les affaires polonaises de près. Il s'accrocha à son identité polonaise car il y trouvait refuge. En Pologne, après tout, pour paraphraser Jerzy Kosinski, il pouvait toujours pleurer : en français il ne pouvait que « faire part d'un état de tristesse ». Sans lien avec le lied ou la chanson, ses mélodies – fragment d'humeur, impulsion, sentiment, journal, autobiographie, ajouts de mazurkas ou de polonaises – « ont apporté au répertoire européen et romantique un caractère et un ton qui lui manquaient auparavant. [La] simplicité de l'inspiration folklorique de première main, une tendresse juvénile presque naïve, un aplomb gaillard, une réflexion nostalgique, [...] un sentiment profond pour son pays » (Mieczyslaw Tomaszewski). Plusieurs parlent de l'époque et d'événement de ces jours partagés, « le destin de toute une génération marquée par l'oppression, la révolte, l'émigration ». Les mots, la musique, les modes du souvenir, la solitude, la nostalgie. Chansons légères nées de jolis albums. Chants durs « nés en compagnie d'hommes ». Chansons à chanter. Chansons à murmurer.

Op 74 Dix-sept mélodies polonaises.

Publié en 1857/74, réuni par Fontana. N°1 Zyczenie [Le Voeu] sol majeur (1829/1830; publiée 1837, anonyme). Texte: Stefan Witwicki (1800-47), nationaliste folkloriste, romantique, un ami intime de Paris du compositeur. « Si j'étais soleil dans le ciel » Dans le style d'une mazurka exploitant des éléments de kujawiak et d'oberek. N°2 Wiosna [Printemps] sol mineur (1838) Texte: Witwicki. « La rosée brille, le ruisseau murmure à travers champs. » Une dumka pensive dans le style de ballade polonaise. N°3 Smutna rzeka [Le triste ruisseau ; Eaux troubles] fa dièse mineur (1831) Texte: Witwicki. « Oh, rivière des contrées étrangères, dis-moi pourquoi tes eaux sont-elles troubles ». N°4 Hulanka [Chanson à boire ; Bacchanale] ut majeur (1830). Texte: Witwicki. « Petite servante, prends soin ». Selon la tradition, sur le point de quitter Varsovie, début novembre 1830, Chopin aurait improvisé cette chanson-mazurka pour fêter son départ. N°5 Gdzie lubi [Ce qu'elle aime ; Désir de jeune fille] la majeur (1829/30). Texte: Witwicki. « Le ruisseau aime la vallée [...] tout semble plein de charme ! » Une romanza teintée de mazurka. N°6 Precz z moich oczu [Loin de mes yeux] fa mineur ([?1827] 1829/30). Texte : Adam Mickiewicz (1798-1855), auteur de l'épique nationale Pan Tadeusz. « Et ainsi mon âme restera avec toi et ainsi ta grâce me gardera sous son charme ». Peut-être une des mélodies les plus anciennes de Chopin. N°7 Posel [La messagère] ré majeur (1830). Texte : Witwicki. « Le soleil brille plus longtemps ». Une dumka à chanter dans un style paysan. N°8 Âliczny chłopiec [Beau Garçon] ré majeur (1841). Texte : Josef Bohdan Zaleski (1802-86), « le charme sauvage, la musique rustique des steppes ». « Grand, jeune et mince [...] que sera ma vie si nous nous marrions? ». Folklore ukrainien, mazurka polonaise. No 9 Melodia [Élégie ; Lamento] sol majeur (1847). Texte: Count Zygmunt Kraskifski (1812-59), patriote mystique. « Les monts d'où ils portent leurs lourdes croix terribles ». La dernière mélodie de Chopin qu'il aurait signée « Nella misera » d'après l'Inferno de Dante – « Il n'y a pas de plus grande douleur que de se souvenir des jours heureux dans la misère ». N°10 Wojak [Le guerrier] la bémol majeur (1830/31). Texte : Witwicki « Mon cheval hennit et piaffe ». Chant rebel / ballade narrative / appel de trompette / rythmes galopant. La réponse de Chopin au soulèvement de novembre 1830. N°11 Dwojaki koniec [Double Fin ; Divisions mortelles ; Les deux corps] ré mineur (1845). Texte : Zaleski. Un cosaque ; la fille. « Un an ils furent amants, pour l'éternité ils furent séparés ». Ballade folklorique ukrainienne dans le style de dumka. N°12 Moja pieuszczotka [Ma chérie] sol bémol majeur (1832/37). Textes : Mickiewicz. « Ma chérie, quand elle chante avec bonheur ». Une valsemazurka, peut-être écrite pour (ou adressée à) Delfina Potocka. N°13 Nie ma czego trzeba [Mélancolie ; Je n'ai pas ce qu'il me faut] la mineur (1845). Texte : Zaleski. « Le coeur est lourd, mes yeux pleins de douleur... l'obscurité règne. » Un lamento aux allures de dumka (cf. B 132 ci-dessous) N°14 Pierścien [L'anneau] mi bémol majeur ([?1831] 1836). Texte : Witwicki « Au temps des tendres berceuses de nourrice, quand je passais un anneau à ta petite main gauche [...] un jeune étranger est venu te prendre, toi et mon anneau ». Une chanson associant les rythmes de la kujawiak et de l'oberek – donnée par Chopin à Maria Wodzinska à Dresde le jour précédant l'heure grise où il lui fit sa déclaration, le 9 septembre 1836. N°15 Narzeczony [Le Fiancé] mi mineur (1831). Textes : Witwicki. « Le vent murmure dans les branches. » Une ballade folklorique dans les rythmes de la kolomyika ukrainienne. N°16 Piosnka litewska [Chanson lithuanienne] fa majeur (1831). Texte : Ludwig Osifski. « Tôt le matin au lever du soleil [...] dans les champs j'ai rencontré mon ami. Nous ne parlâmes qu'un instant, mais assez pour que ma guirlande se mouille. » Chanson lithuanienne traduite en polonais. N°17 Âpiew z mogliy [Les feuilles tombent ; Chant de la Tombe] mi bémol mineur (1836; publié ultérieurement au recueil original de l'opus 74, c. 1868-72). Texte : Wincenty Pol (1809-76), combattant pour la liberté, vétéran du soulèvement de novembre. « Le ciel est gris, les feuilles tombent de l'arbre qui grandit libre. Un oiseau timide chante sur les tombes [...] Toute une année de guerre, de batailles meurtrières, presque rien ne demeure de nos fières troupes [...] Chère Pologne ! Si seulement tes hommes au lieu de se battre se mettaient à labourer [...] Contraints au silence, nous portons nos peines sans une chance de briser nos chaînes. »

B 39; KK IVa/9 Jakieś kwiaty [Quelles fleurs] Mazurka en sol majeur (1829). Publiée en 1856. Texte : Ignac Maciejowski. Ecrite pour l'album de Vaclav Hanka, conservateur du Musée de Prague. Sans partie de piano. Elle ne comporte qu'une ligne vocale.

B 51; KK IVa/11 Czary [Magie] en ré mineur (1829/30). Fac-similé publié en 1910. Texte : Words: Witwicki. « C'est de la magie, de la pure magie, un ensorcellement que sais-je ? [...] Le jour, je l'appelle de son nom, la nuit, elle hante mes visions, jour et nuit, je ne vois qu'elle. » Dans le caractère d'une dumka ukrainienne.

B 132; KK IVb/9 Dumka [Rêverie] en la mineur (c 1840). Publiée en 1910. Texte : Zaleski. « Mon coeur est lourd, mes yeux pleins de douleur.. l'obscurité règne. » Une réalisation antérieure, dans la même tonalité mais sur une mélodie différente d'un texte utilisé pour l'opus 74/13 (qv).

« Cette musique vit avec nous, lutte, souffre et meurt avec chacun de nous. Elle est un pont aérien aux couleurs d'arc-en-ciel que le génie de Chopin tissa entre la Pologne et le monde. De ce monde, elle est la plus belle parure et une des valeurs essentielles [...]

c'est l'art le plus grand que notre sol ait jamais enfanté. »

Jaroslaw Iwaskiewicz

© ATES ORGA 2007

Auteur de Chopin, his Life and Times - Éd. rév. Omnibus Press, Londres 1983 - Éd. polonaise PWM, Kraków 1999

Pour aller plus loin

Abraham, G Chopin's Musical Style (Londres 1939)

Eigeldinger, J-J Chopin: pianist and teacher (Cambridge 1986)

Eigeldinger, J-J Chopin vu par ses élèves (éd. rév. Paris 2006)

Harasowski, A The Skein of Legends around Chopin (Glasgow 1967)

Hedley, A Chopin (Londres 1947)

Huneker, J G Chopin: The Man and His Music (New York 1900)

Jonson, G C A A Handbook to Chopin's Works (Londres 1905)

Kallberg, J Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre (Cambridge, Mass 1996)

Leichtentritt, H Music, History, and Ideas (Cambridge, Mass 1938)

Methuen-Campbell, J Chopin Playing (Londres 1981)

Niecks, F Frederick Chopin as a Man and Musician (2 vols, Londres 1888)

Opiefski, Henryk Chopin's Letters (New York 1931)

Samson, J The Music of Chopin (Londres 1985)

Samson, J The Cambridge Companion to Chopin (Cambridge 1992)

Samson, J Chopin (Oxford 1996)

Schonberg, H C *The Great Pianists* (New York 1963)
Sydow, B E *Correspondance de Frédéric Chopin* (éd. rév. 3 vols, Paris 1981)
Walker, A *Frédéric Chopin symposium* (Londres 1966)
Traduction: Cécile Daré

INTERPRÉTER CHOPIN

Oubliez qu'on vous écoute et écoutez-vous toujours vous-même
Chopin

Chopin a certes vécu assez longtemps pour connaître le début de la photographie (on se souvient du portait lugubre et émacié de Bisson, ca. 1849), mais il est mort bien avant le développement des premières techniques de reproduction sonore. A défaut de témoignage sonore, on ne peut tenter de s'approcher de ses valeurs et de ses priorités musicales qu'au travers de ses quelques rares écrits, des annotations ou modifications qu'il a apporté sur ses partitions à l'usage de ses élèves, et le témoignage de ses contemporains, collègues ou critiques. Il existe quelques ébauches d'une Méthode de piano (Cortot posséda le manuscrit, maintenant conservé à la Piermont Morgan Library de New York) qui nous indiquent ce qui comptait le plus pour lui :

1. « Il ne reste donc à étudier qu'un certain arrangement de la main vis-à-vis les touches pour obtenir facilement la plus belle qualité possible de son. »
 2. « Personne ne remarquera l'inégalité du son dans une gamme très vite quand elle sera jouée également pour le temps. »
 3. « Comme il faut utiliser la conformation des doigts, il faut non moins utiliser le reste de la main, c'est [-à-dire] le poignet, l'avant-bras et le bras. – Il ne faut pas vouloir jouer tout du poignet, comme Kalkbrenner prétend ».
- En public, Chopin refusait toute idée de programme pour ses oeuvres ou d'influence extramusicale ; et à la différence de Liszt, Henselt ou Schumann, il ne révéla pratiquement rien de ces innombrables petits détails qui alimentaient alors la curiosité romantique. Cela dit, en privé, la Méthode souligne combien la musique était pour lui bien plus qu'un éventail de paramètres abstraits : Chopin y voyait le « médium », le support grâce auquel il pouvait laisser libre cours à ses sens, et exprimer tout ce qui n'était pas formulé verbalement.
4. « L'expression de la pensée par les sons »
 5. « L'expression de nos perceptions par les sons. »
 6. « La manifestation de notre sentiment par les sons »
 7. « La parole indéfinie (indéterminée) de l'homme, c'est le son ».
 8. La parole est née du son, le son est né avant la parole. La pensée, la perception, le sentiment. Le son comme vecteur, la voix, le baromètre des émotions humaines, de son calme et de ses inquiétudes, de ses amours, ses désespoirs et ses états spirituels. La principale source de revenus de Chopin provenait de ses activités en tant que professeur, accessoirement en tant que compositeur, jamais comme pianiste. Pour la cession des droits sur les territoires britannique et irlandais (1er août 1839) des *Préludes* Op. 28, l'éditeur Wessel à Londres lui versa 15£ (l'équivalent moderne de 1400F), et 30£ pour la *Barcarolle*, la *Polonaise-Fantaisie* et les *Nocturnes* Op. 62, soit

l'équivalent moderne de 2900? (13 août 1846). La partition d'une oeuvre ambitieuse telle que la *Sonate funèbre* se vendait au détail six shillings (28?), les *Nocturnes* Op. 9 – présentés sous le titre racoleur de *Murmures de la Seine*, que Chopin n'avait jamais avalisé – deux shillings et six pence (14? de nos jours).

Par contre, l'activité pédagogique de Chopin représentait un véritable métier, réglé par un emploi du temps fort précis et pour lequel il pouvait se permettre d'exiger des sommes considérables, d'autant qu'il était bien plus en demande encore que Kalkbrenner ou que Liszt. A Paris, une leçon coûtait entre 20 et 30 francs-or (environ 95 à 140?) tandis qu'à Londres, dans le quartier huppé de Piccadilly, en face du parc jouxtant Buckingham Palace, il demandait une guinée de l'heure en 1848 (110?).

Dans son imposante étude sur Chopin pianiste et professeur, réalisée entre 1970 et 79, Jean-Jacques Eigeldinger indique que « contrairement à un Clementi, un Hummel, un Kalkbrenner ou un Czerny, Chopin n'a guère fait école ni institué de « tradition » pédagogique. Il n'était pas dans sa nature d'imposer sa personnalité à des élèves au sens où le Liszt de Weimar a marqué des disciples d'une griffe léonine. Trop aristocrate et poète pour être chef de file, il se contentait de suggérer, d'insinuer, et emportait l'adhésion sans vouloir convaincre. »

Par ailleurs, il précise que trois des élèves les plus doués du maître – dont la grande majorité était issue des « dames du faubourg Saint-Germain et de l'aristocratie slave en exil à Paris » –, disparurent très jeunes. Quant à ses disciples de sexe masculin, moins d'une douzaine embrassèrent la profession musicale et seuls deux surent se faire un nom. L'un d'eux était le pianiste polono-arménien Karol Mikuli (1819-97), qui devait plus tard poursuivre ses études avec Liszt, avant de devenir lui-même le maître de Moritz Rosenthal, de Aleksander Michalowski (à son tour professeur d'un bon millier d'élèves), et Raoul Koczalski. Le second était le franco-allemand/polonais Georges Mathias (1826-1910), qui compta ensuite parmi ses disciples Teresa Carreño, Isidor Philipp et Raoul Pugno, ainsi que le critique James Huneker. C'est dans ce groupe de musiciens, de leurs disciples et de leurs émules (dont plusieurs nous ont légué des enregistrements très anciens ou des rouleaux pour piano pneumatique) qu'il faut voir le fragile pont reliant directement Chopin au 20ème siècle, non seulement en Europe mais aussi en Russie et jusqu'en Amérique. Parmi les autres professeurs de la mouvance chopinienne, certains tentaient de se prévaloir d'avoir bu à la source sous seul prétexte qu'ils avaient connu Chopin ou l'avaient entendu et côtoyé, tandis que d'autres avaient réellement évolué dans son cercle. Quelques noms :

1. Liszt (1811 – 1886), dont trois des élèves (Sauer, Joseffy et Rosenthal) étaient, selon l'estimation de James Methuen-Campbell, les chopinistes « assurément les plus convaincants et les plus naturels » d'entre tous ceux qui étaient passés par l'écurie du maître de Weimar. Deux autres – Hans von Bronsart et Karl Tausig – furent les maîtres de Heinrich Barth qui, à son tour, était le premier professeur berlinois du jeune Arthur Rubinstein, le plus pur représentant de l'école chopinienne au 20ème siècle jusque dans les années 60.
2. Le Polonais Leschetizky (1830 – 1915) qui, comme Liszt, avait étudié avec Czerny, lui-même élève de Beethoven. Les disciples de Leschetizky devaient finalement compter certains des plus célèbres chopiniens du début du 20ème siècle : Brailowsky, Essipova (l'un des premiers, avec Tausig une génération auparavant, à se spécialiser dans les récitals tout-Chopin, comme par exemple l'intégrale des *Etudes* et des *Préludes* en un seul concert), Friedman, Mark Hambourg et Paderewski. Friedman voyait en Leschetizky « le dernier des grands artistes qui savaient allier noblesse et bohème en une seule et même personne ».

3. Natalia Janotha (1856 – 1932), pianiste auprès de la Cour de Berlin, puis installée à Londres ; elle avait travaillé avec Clara Schumann et Brahms mais surtout, elle avait entretenu une relation fructueuse à Cracovie avec la princesse Marcelina Czartoryska, une élève et amie de Chopin à laquelle le compositeur vouait une sincère et profonde admiration. Czartoryska avait « transmis la tradition » à Janotha, allant même jusqu'à lui léguer le manuscrit de la *Méthode* de Chopin. Janotha côtoya souvent Paderewski et Michalowski. Citons également les voisins immédiats de Chopin lorsqu'il habitait au 9 Square d'Orléans, entre octobre 1842 et juin 1849 : Pierre Joseph Zimmerman (1785-1853), Charles Henri Valentin Alkan (1813 - 1888), ainsi que Antonin François Marmontel (1816 – 1898), le premier propriétaire du portrait réalisé en 1838 par Delacroix (maintenant exposé au Louvre). Parmi leur première génération de disciples, on compte une myriade de grands esprits au premier rang desquels Debussy – dont on disait volontiers que le jeu et la maîtrise de la nuance et du rubato s'approchaient fort de ce que faisait Chopin –, Louis Diémer (le professeur de Robert Casadesus, de Cortot, d'Yves Nat, d'Édouard Risler et de Sigismund Stojowski), Marguerite Long (qui enseigna à une cohorte de grand chopiniens), Joaquin Malats (José Iturbi compta brièvement parmi ses élèves), and Francis Planté, le seul pianiste, avec Pachmann, à être né du vivant de Chopin et avoir gravé des 78-tours *électriques*, dont sept *Études* enregistrées pour la Columbia française à son domicile pyrénéen le 4 juillet 1928. Par contre, Chopin n'exerça aucune influence directe sur la musique en Russie impériale ; en effet, ses élèves russes restaient pour la plupart dans le cercle des amateurs éclairés, provenant de la haute société. Ainsi son assistante Vera Rubio, née De Kologrivoff, resta-t-elle à Paris pour y poursuivre sa carrière d'enseignante. Pourtant, la saveur typiquement slave de sa musique – ce que le poète Bogdan Zaleski appelait « les larmes des Dumkas » -, alliée à l'élément de *bel canto* latin, parlait directement au coeur des Russes et des juifs russes. Les écoles pétersbourgeoises et moscovites, lancées par Field et Helselt (dont la lignée aboutirait à des Dubuc, des Villoing et des Zverez, tous de très importants professeurs de la fin de l'époque tsariste, une lignée qui s'élargirait par la suite aux premiers musiciens de l'ère soviétique puis aux grands artistes émigrés de l'après-Révolution), plaçaient Chopin, Beethoven et Liszt au firmament de leur panthéon pianistique. Chopin, en particulier, avait accédé au rang de véritable divinité. Voire... Anton Rubinstein (1829 – 1889), à ne pas confondre avec Arthur Rubinstein, qui avait joué pour Chopin lorsqu'il était enfant, se distingua en remaniant la Marche funèbre de la Sonate Op. 35 de sorte que le *da capo* ne se présentât pas sous forme de *piano crescendo* mais de *fortissimo diminuendo*, figurant ainsi l'arrivée et la dispersion d'un cortège funéraire dans lequel les basses, octaviées, créeraient une sensation d'immenses cloches funèbres. Dans son mythique enregistrement pour la Victor, Rachmaninov (qui, à son tour, avait joué pour Rubinstein lorsqu'il était enfant !), reprit cette audace à son compte, et avec quel brio... D'autres suivraient les mêmes traces : Pugno, un élève de Chopin de « seconde génération », dans son enregistrement parisien de novembre 1903 pour la G & T, ainsi que Busoni – grand admirateur de Rubinstein – qui l'avait peut-être entendu lors de son séjour à Moscou en 1890-91.

En 1872 Anton Rubinstein effectua sous l'égide des pianos Steinway une immense tournée Chopin aux Etats-Unis : il était ainsi « le premier véritable grand pianiste européen » à se produire dans le Nouveau Monde qui se relevait à peine de la Guerre civile. Plusieurs générations de Russes y émigrèrent par la suite, perpétuant la tradition russe de manière à imprimer en Amérique une véritable tradition chopinienne à la russe. Parmi ces exilés, citons Josef Lhevinne (1874 – 1944) qui enseigna à la Juilliard School, son épouse Rosina (1880 – 1976) dont les disciples comptèrent Van Cliburn et Garrick Ohlson, ainsi que Sasha Gorodnitski (1880 – 1976). En provenance des Pays Baltes annexés, mentionnons également la lithuanienne Isabella Vengerova (1879 – 1956), élève de Goldenweiser à Moscou et de Leschetizky à Vienne, qui enseigna elle-même à Bernstein, Gary Graffman et Leonardo Pennario. Enfin, il ne faudrait pas oublier le

bouillonnant pianiste Polonais Josef Hofmann (1876 – 1957), disciple de Moszkowsky et d'Anton Rubinstein, premier directeur du Curtis Institute, dédicataire du Troisième concerto de Rachmaninov, et qui prit plus tard le pianiste Chura Cherkassky sous son aile bienveillante.

*Les concerts ne sont jamais de véritable musique,
on doit renoncer à y entendre ce qu'il y a de plus beau dans l'art*

Chopin

CHOPIN PIANISTE-COMPOSITEUR

1. « Chopin parle peu et rarement de son art ; mais, quand il en parle, c'est avec une netteté admirable et une sûreté de jugement et d'intentions qui réduiraient à néant bien des hérésies s'il voulait professer à cœur ouvert. Mais il n'a véritable d'épanchement qu'avec son piano. » (George Sand)
2. « Pour Chopin le chanter [*bel canto*, déclamation vocale] constitue l'alpha et l'oméga de la musique [...] De là chez Chopin cet art de muer le piano en premier ténor ou en *prima donna* et de lui communiquer l'humaine respiration. » (Eigeldinger)
3. « Il faisait chanter sous ses doigts la phrase musicale, et cela avec une telle clarté que chaque note devenait une syllabe, chaque mesure un mot, chaque phrase une pensée. C'était une déclamation sans emphase, simple et sublime à la fois. » (Mikuli)
4. « La musique devrait être chant – la grande école italienne de chant » (Wilhelm von Lenz)
5. « Il aimait à rencontrer dans l'exécution pianistique ce que l'on entend par *portamento* dans l'art vocal. » (Maurycy Karasowski)
6. « Son jeu était toujours noble et beau ; les notes chantaient toujours, aussi bien en pleine force que dans le *piano* le plus doux. » (Friederike Müller née Streicher, dédicataire de l'Allegro de Concert Op. 46)
7. « Dans le maintien du *tempo* Chopin était inflexible [...], le métronome ne quittait pas son piano. » (Mikuli)
8. « Chopin [...] demandait souvent qu'en même temps il y eut dans la partie accompagnante jouée par la main gauche rigoureux maintien du mouvement, et dans la partie chantante, liberté d'expression comportant altération du temps. C'est très faisable : on est en avance, on est en retard, les deux mains ne sont pas *en valeur* ; il se fait des compensations qui rétablissent l'ensemble (Mathias). La main gauche, c'est le maître de chapelle, elle ne doit ni céder ni fléchir. C'est une horloge. Faites de la droite ce que vous voulez et pouvez. » (Chopin/Lenz)
9. « Il a su donner une âme au piano [...] En l'entendant jouer on se trouve dans le vague, entre le ciel et la terre – comme il exprime ses pensées [...] C'est une profanation, je trouve, de jouer ses compositions ; personne ne les comprend. Lui ne les joue quelquefois même pas en mesure et suit ses inspirations, et alors c'est beau. » (Comtesse Elizavieta Cheriemietieff)
10. « Autant de différents sons que de doigts. » (*Méthode*)
11. « Son exécution est marbrée de mille nuances de mouvement dont il a seul le secret et qu'on ne pourrait indiquer. » (Berlioz)
12. « Son *piano* s'exhale si pareil à un souffle qu'il n'a pas besoin d'un *forte* puissant pour produire les contrastes voulus. » (Moscheles)
13. « Il usait de la petite pédale seule [*una corda*] pour les bruissements légers qui semblent entourer d'une vapeur transparente les arabesques qui ornent la mélodie et l'enveloppent comme de fines dentelles. » (Marmontel)
14. Litote musicale, absence de sentimentalisme et d'exhibition gratuite, simplicité.
15. « Chopin ne jouait *jamais* ses compositions deux fois de suite identiquement mais variait chaque fois selon l'inspiration du moment, inspiration qui charmait par son caprice même – son jeu ne ressemblant à rien tant qu'aux tendres et délicates nuances qu'on voit à la

nacre, et rendu sans le moindre effort apparent. » (Alfred James Hipkins, conseiller technique de Broadwood et l'accordeur de Chopin à Londres 1848)

16. « Ce qui chez autrui était élégante ornementation faisait chez lui l'effet de la parure multicolore des fleurs ; ce qui était dextérité technique chez autrui avait chez lui l'allure du vol de l'hirondelle [...] Toute pensée attachée au corporel s'évanouissait ; son jeu était comme la lumière d'un merveilleux météore qui nous ravissait doublement par son impénétrable secret. » (Ferdinand Hiller, l'un des compères de la coterie parisienne des années 1830 qui comptait Chopin, Liszt, Berlioz et Franchomme)

17. « Il le produisait avec art – non avec artifice -, magnifié spirituellement – et non déformé par la singerie. » (Sophie Leo, l'épouse du conseiller financier de Chopin, Auguste Leo, à qui est dédiée la *Polonaise* Op. 53)

18. « Sous les doigts souples et nerveux de la petite main pale et frêle de Chopin le piano devenait une voix d'archange, un orchestre, une armée, un océan en furie, en création de l'univers, une fin du monde. » (Solange Clésinger *née* Dudevant-Sand)

19. « Ses plus belles compositions ne sont que des reflets et des échos de son improvisation. » (Julian Fontana)

20. « Le Raphaël du pianoforte. » (Heine)

CHOPIN PROFESSEUR

1. « Expression et conception, tenue de la main, toucher, pédale, rien n'échappait à l'acuité de son ouïe comme de son regard ; il manifestait en tout la plus vive attention. » (Maria Alexandrowna von Harder)

2. Analyse de la structure formelle de l'oeuvre, et « les sentiments et l'état d'âme qui y sont dépeints ». (Mikuli/Koczalski)

3. Usage d'images extra-musicales ou d'analogies pour évoquer des atmosphères ou pour tendre les nuances d'interprétation.

4. « Il vous faut chanter si vous voulez jouer du piano ». (Chopin/Rubio)

5. « Les bras doivent être les *esclaves* des doigts. » (Madame Courty)

6. « Il faut pour ainsi dire pétrir le clavier d'une main de velours, et sentir la touche plutôt que de la frapper ! » (Chopin/Mathias)

7. « Commencer par la gamme en si majeur [physiquement la plus aisée] et arriver graduellement à celle d'ut [la plus difficile], en reculant chaque fois d'un doigt » (*Méthode*)

8. « Porter un son à un autre, mais au dernier moment; pas d'exagération, jamais, jamais. » (Madame Courty)

Selon ses élèves, Chopin – maître exigeant s'il en était – se limitait au répertoire largement éprouvé : Clementi, Cramer et Moscheles pour les études, les *Préludes et fugues* de Bach et les concertos & sonates de Beethoven, les nocturnes et concertos de Field, les sonates et concertos de Hummel, le concerto en sol mineur de Mendelssohn ; ainsi que quelques danses ou duos de Schubert, et de Weber le *Konzertstück* en fa mineur, quelques sonates (surtout la seconde) et l'*Invitation à la danse*. Il semble qu'il ne jouait ni n'appréciait particulièrement la musique de Schumann, pas plus qu'il n'avait cure de ses louanges. La célèbre critique de Schumann sur *La ci darem la mano* de 1831 (« Chapeau bas, messieurs, un génie ! ») n'inspirait à Chopin que raillerie vis-à-vis de « l'imagination déplacée » de cet Allemand risible. Il faisait usage de ses propres oeuvres dans son enseignement, et annotait copieusement les partitions ; déposés à la Bibliothèque Nationale, les exemplaires personnels des partitions ayant appartenu à ses disciples Jane Stirling et de son assistante Camille Dubois née O'Meara (grande prêtresse s'il en était de l'esthétique de Chopin) sont de fort précieuses sources, ainsi d'ailleurs que les partitions de la soeur du compositeur à Varsovie, Ludwika Jdrzejewicz.

Au sujet de Madame O'Meara, Paderewsky écrivait en 1939 : « Il se trouvait à Paris des salons où la musique était presque considérée

comme une religion . Plusieurs dames de la haute société jouaient du piano, plutôt bien d'ailleurs. [...] Elles étaient toutes élèves de Madame Dubois et Madame Dubois était la *dernière élève de Chopin* [sic]. Dans sa jeunesse, elle avait du être fort belle ; lorsqu'on me la présenta c'était déjà une très vieille dame [Camille Dubois est décédée en 1907] mais son visage gardait des traits fort agréables et une expression d'une grande beauté. Je l'ai entendue faire plusieurs remarques intéressantes, certainement reprises d'après le grand Maître lui-même, et je ne pourrais nier que j'en ai tiré quelque profit, quand bien même de seconde main. »

INSTRUMENTARIUM

Par affinité, Chopin préférait les instruments Pleyel, célèbres pour « leur sonorité argentine un peu voilée et de leur facile toucher. » (Liszt). A Londres, il disposait d'un Érard, d'un Pleyel d'un Broadwood. « Quand je suis mal disposé, je joue sur un piano d'Erard et j'y trouve facilement un son tout fait. Mais quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son a moi, il me faut un piano de Pleyel. » (Karasowski).

Pianistiquement [...] Chopin [...] est l'héritier de Mozart et le précurseur de Debussy. Seul génie musical du XIXe siècle dont le piano ne reflète en rien l'orchestre de son temps, il se situe au coeur d'une trajectoire d'essence vocale, ou priment les raffinements du toucher.

- Jean-Jacques Eigeldinger

L'AGE D'OR DES MAÎTRES DU PIANO

BIOGRAPHIES

« Dans les arts, disait Heine, comme dans la religion, la grâce importe par-dessus tout. Chez Chopin, toute la différence réside entre une pénétration poétique et un fac-similé technique »

- Neville Cardus

Vladimir de Pachmann (1848-1933) Né à Odessa d'un père autrichien (qui affirmait avoir connu Beethoven) et d'une mère ottomane, Pachmann – plus ou moins autodidacte – représentait un curieux mélange de raffinement, de brillant et d'excentricité bizarre. Tout le monde semble s'accorder à le ridiculiser : George Bernard Shaw le traitait de pantomimeur, Sorabji y voyait certes un « délicieux miniaturiste » mais « incapable d'aborder des oeuvres de grande envergure ou de veine héroïque », par « manque de capacité à la persévérance intellectuelle », tandis que le célèbre critique Harold C. Schonberg le surnommait « Chopinzée et pianissimiste », tout juste bon à appliquer ses propres règles (ornementation et infidélités à la musique) au fur et à mesure des partitions. Et pourtant, selon un écrit récent de Bryan Crimp, l'auditoire fin de siècle occidental le considérait comme le pianiste chopinien de sa génération, et ce malgré l'aura de ses contemporains Pugno, Paderewski, Rosenthal et Friedman. Voici ce qu'en disait le poète « décadent » d'obédience celtique Arthur Symons, qui l'avait souvent entendu jouer : « Il me semble que Pachmann est le seul pianiste qui joue du piano comme on devrait le jouer. J'admets qu'il a ses limites, qu'il ne peut jouer que certaines oeuvres, mais j'affirme qu'il est le plus grand pianiste vivant car il sait jouer ces pièces-là mieux que quiconque. Pachmann est le Verlaine des pianistes, et lorsque je l'entends jouer, je pense à Verlaine lisant ses propres vers, dans une voix ténue et hésitante, à peine audible. D'autres musiciens ont su maîtriser le piano. Pachmann en a absorbé la substance, et ce n'est que lorsqu'il en joue que l'instrument parle réellement de sa voix intime. [...] Lorsqu'il joue, le piano n'est plus un simple compromis. Il sait le rendre aussi vivant et pénétrant qu'un violon, aussi présent et pourtant fuyant qu'un clavicorde. [...] Ses doigts possèdent une magie froide, comme des lutins sans âme qui ont vendu leur âme pour acquérir la beauté. Et cette beauté, qui n'est pas celle de l'âme, qui n'est pas celle de la chair, c'est celle de la mer changeante, la vie de l'écume au bord des profondeurs. [...] Il écoute de tous ses sens. Pour lui, la rosée, la goutte d'eau résonnent. [...] L'art de Pachmann, comme celui de Chopin qu'il immortalise, est d'un genre particulièrement moderne qui vise à transcrire l'essence des choses dans leurs nuances les plus subtiles : la nuance encore !' (Plays, Acting and Music: A Book of Theory, 1903).

Raoul Pugno (1852-1914) Né moins de trois ans après la disparition du compositeur, Pugno étudia avec Mathias mais ne se lança pas dans une sérieuse carrière de concertiste avant la quarantaine. Parisien, de figure gargantuesque, la légende s'est rapidement saisie de ses dons et de son art. Et à en juger par les enregistrements G & T réalisés en avril et novembre 1903, sa technique était impeccable, à tous les niveaux : une technologie primitive et un simple piano droit, pour un résultat d'une profonde inspiration et une finesse extraordinaire. L'usage subtil de la pédale, les traits doucement ronronnants, le pianissimo de la Berceuse, voilà l'étoffe d'une interprétation magique. Il en est de même pour le Nocturne en fa dièse mineur, d'un tempo remarquablement retenu : « Malgré l'indication du métronome [du compositeur, croche = 40], » disait-il en 1909, « je pense que ce nocturne est généralement joué trop vite. La tradition m'en a été donnée par mon Maître Georges Mathias [...] et il m'a semblé que la métronomisation de la mesure à 4/8 était plus près de la vérité que le 2/4

indique. Je le joue à 52 a la croche en respectant le changement de la 2ème période [Doppio movimento]. Ce nocturne, dans un mouvement différent, perd tout son caractère d'intimité enveloppante. » Pugno a édité les oeuvres de Chopin pour les éditions Universal à Vienne, et cette édition est toujours disponible.

Moritz Rosenthal (1862-1946) Discours de stentor, projection déclamatoire, phrases « jetées », fragiles intimités, sonorités et silences aristocratiques, les rythmes, les pauses, les urgences et les cadences d'une conversation souple, phrasé transparent, usage subtil et réservé de la pédale...Rosenthal, juif polonais, pouvait se prévaloir d'un pedigree impeccable : élève de seconde génération de Chopin en passant par Mikuli, et de première génération de Tausig et Liszt. « L'un des plus extraordinaires techniciens à avoir jamais touché un clavier », lanceur d'éclairs musicaux, virtuose ébouriffant, la puissance à l'état pur, « un maître phénoménal de l'aspect mécanique du jeu pianistique », écrivait Henry Krehbiel à New York en 1888. Pourtant, l'âge avançant, il se métamorphosa en poète, justement renommé pour son merveilleux contrôle du pianissimo. « L'exquise mélancolie de son Chopin est empreint de nostalgie. L'on ressent la présence d'un homme rescapé d'une civilisation fière et altière, méditant sur le pathétique de l'éloignement, regardant dans le passé non pas de manière sentimentale, mais comme grand connaisseur en émotions rares. Il exhale de délicieux parfums. » (Cardus, Manchester 1935). Il se fit le champion d'oeuvres rares telles que l'Allegro de concert, et triompha dans le monde crépusculaire de la Sonate en si mineur ou la Quatrième Ballade, tout en sachant filer la plus pure soie avec les Mazurkas. Selon certains, son Prélude en fa dièse majeur semblait « la musique d'un âge évanoui, entendue comme dans un coquillage abandonné par la mer sur le rivage du temps. » (Hedley). Toujours selon Cardus, il était « le dernier Romantique de son époque » le « grand seigneur du piano », un chopiniste de « masculinité dans la fierté de son port altier, chevaleresque », un home qui savait donner « la dernière touche du crépuscule à la romance ». Pour la grande majorité des enregistrements HMV de 1934 – 37, produits par Fred Gaisberg au Studio 3 de célèbres studios londoniens de Abbey Road, on fit venir tout exprès le Bösendorfer n°24038.

Leopold Godowsky (1870-1938) « A ma connaissance, il n'existe rien de tel que Godowsky dans l'histoire du piano depuis Chopin », disait James Huneker qui voyait en lui « le pianiste pour tous les pianistes ». De son côté, Godowsky avoue dans un fragment autobiographique, Rétrospective : « Je serais très heureux d'avoir pu dire en toute vérité que j'étais élève de Liszt ou de quelque autre grand homme, mais ce ne fut pas le cas. De ma vie je n'ai pas pris plus de trois mois de cours. [...] Je ne me souviens pas que quiconque m'ait appris les valeurs des notes et la manière de poser les doigts sur le clavier, ou si je l'ai appris par moi-même, mais je sais qu'à partir de l'âge de cinq ans, personne ne m'a aidé de quelque manière que ce soit. » « Le piano comme moyen d'expression est un monde à lui seul. Aucun autre instrument ne peut égaler ou remplacer son discours dans le monde de l'émotion, du sentiment, de la poésie, de l'image et de la fantaisie. » (10 juillet 1931).. Godowsky, né près de Vilnius en Lituanie, était un juif polonais avant d'acquérir la nationalité américaine en 1891. Artiste et polyphoniste d'un naturel extraordinaire, son Chopin – que ce soit en concert, sur les rouleaux de piano pneumatique, en studio ou à la table – restait farouchement personnel et indépendant. Parmi ses plus célèbres paraphrases, les Études métamorphosées en de fantastiques « transports de foi » sont assurément les plus transcendentement difficiles de toute la littérature pour piano entre Alkan et Sorabji. Par ailleurs, il a réécrit les parties de solo et la partie orchestrale des deux Concertos. Donald Manildi, Conservateur des Archives «<http://www.lib.umd.edu/UMCP/MUSIC/IPAMfact.html>» Internationales du Piano Archives à l'Université du Maryland, souligne l'approche factuelle, moderne, pleinement consciente de leur sonorité, des Nocturnes qu'il a enregistrés en juin 1928

aux Petty France studios de Londres pour la Columbia anglaise, un enregistrement électrique qui avait exigé pas moins de 70 matrices : « leur approche détachée, austère, dans une atmosphère envoûtante – une sorte de perfection chaste qui, alliée à un refus total de quelque excentricité que ce soit, élève l'écriture à un immense niveau d'extase. » La Sonate funèbre d'une durée de plus de 22 minutes, enregistrée à Central Hall Westminster le 25 avril 1930, fut le dernier grand enregistrement de Godowsky : il devait être terrassé deux mois plus tard, lors de l'enregistrement du Quatrième Scherzo le 17 avril, même s'il ne mourut que huit ans après. En opposition avec l'incandescente version de Rachmaninov, enregistrée quelques mois auparavant, celle de Godowsky représente une intensité moins soutenue dans une lecture moins personnelle, une vision plus sereine attachée aux détails, à l'architecture et à la gravité du propos. Contrairement à l'usage alors en vigueur, il joue la reprise du premier mouvement afin d'atteindre un effet dramatique particulièrement bienvenu, avant de se lancer dans un développement organique, symphonique, soulignant les divers niveaux de texture. Lyrique plutôt que tragique, la Marche funèbre musarde dans les parages de la célérité à la Rachmaninov (noire = 69), très éloignée du lent cortège du rituel militaire, et l'on remarque l'étonnante conception *accelerando* du principal point culminant. Quant au finale, il dépeint une éblouissante succession de fantômes monodiques tourbillonnant tels des brumes qui se lèveraient de temps à autre pour révéler d'étranges et glaciales plaines lunaires mélodiques d'un blanc spectral.

Sergei Rachmaninov (1873-1943) Une façade d'homme lassé de la vie, à la peau parcheminée, des valises sous les yeux, le genre de figure de méchant droit sorti d'un film de Boris Karlov, voilà l'image que donne Rachmaninov. Abram Chasins, dans son *Speaking of Pianists* de 1957, en rajoute une couche : un visage de patricien, les épaules tombantes, sinistre, une voix grise, noyé de nicotine, « une créature non pas de notre temps mais plutôt d'une époque de gloires évanouies dont lui seul semblait encore se souvenir ». Selon le compositeur, l'art de l'interprétation exigeait « un instinct créateur. Seul un compositeur peut réellement avoir des affinités avec un autre compositeur. Il peut établir un lien avec leur imagination, comprendre une part de leurs problèmes et de leurs idéaux. Il peut apporter de la couleur à leurs oeuvres. Voilà la chose la plus importante dans mes interprétations au piano : la couleur. C'est ainsi que l'on fait vivre la musique. Sans couleur, elle est morte ». Voilà ce que rapporte Basil Maine dans *Basil Maine on Music* en 1945. Dans cette optique, sa ravageuse vision de la Sonate funèbre – moins de 19 minutes, un ouragan – enregistrée aux Studios de Camden à New York le 18 février 1930 offre une richissime palette de couleurs, d'innombrables niveaux de toucher allant de l'acier au velours, avec d'aristocratiques basses octaviées qui rajoutent encore à la résonance harmonique. Sans oublier ses volcaniques contrastes, une conduite des voix d'une précision impressionnante, chaque note semble un accord à elle seule dans quelque registre que ce soit, le tout dans une précision au fil du rasoir. Neuhaus y voit une injection massive de sang russe, une audace née « au-delà la Moskva », dans laquelle, selon la critique de W. J. Henderson dans le *New York Sun* du 16 février 1936 à la suite du récital de Rachmaninov « il jetait par-dessus bord toutes les vieilles traditions et osa même quelques modifications dans les indications d'expression du compositeur ; mais quelle version extraordinaire. [...] La logique de la chose était inattaquable, le plan invulnérable, la proclamation impériale [...], un génie comprenant le génie. Pianistiquement parlant, Rachmaninov est issu de la lignée de John Field par le truchement de son grand-père, puis à travers Zverev lui-même élève de Dubuc, enfin Liszt en passant par Siloti. Parmi ses émules (car il n'a pas réellement enseigné), on compte Gina Bachauer et Ruth Slenczynska.

Alfred Cortot (1877-1962) « Pour lui », rapporte la pianiste Joyce Hatto, elle-même disciple de Cortot puis de Nadia Boulanger, ainsi que de Hindemith en composition, « un concert était une affaire de vie et de respiration. On ne pouvait pas réduire la musique au simple mouvement d'ego d'un pianiste qui estimait rendre service à un compositeur, même le plus prestigieux, en jouant ses oeuvres. [...] Alfred Cortot était musicien de bout en bout, ce qui signifiait faire de la musique, communiquer de la musique, et redonner vie à un compositeur et à son oeuvre. Il soulignait inlassablement combien il était primordial de lire et d'en apprendre le plus possible sur la vie et l'époque des compositeurs. De son côté, Murray Perahia voyait en Cortot le plus romantique des pianistes : « il représente un genre de jeu pianistique qui a pratiquement disparu – libre, impulsif, personnel, audacieux, et pourtant toujours conscient et intelligent. Cortot : pianiste, chef d'orchestre, professeur, écrivain, bourreau de travail, collectionneur, fondateur en 1919 de l'École Normale de Musique, figure emblématique... Il étudia au Conservatoire de Paris avec Émile Decombes (certes un disciple de Chopin disciple mais pas un de ses élèves) et Diémer. Son jeu n'était pas entièrement sans faute, pas plus que ses explorations littéraires – on pense naturellement à Aspects de Chopin, écrit en 1949 – mais il savait générer une remarquable unité de structure, de lignes, d'impulsions, de sagesses, surtout lorsqu'il se produisait en concert. Les deux Sonates de Chopin étaient au coeur de son répertoire et de son enseignement. Au sujet de la Sonate n° 2, présentée ici dans la version de 1928, la première des cinq qu'il réalisa, il affirmait avoir « introduit une tradition qui consiste à jouer la reprise de la Marche funèbre en octaviant les basses » bien que l'habitude fut déjà répandue en Russie avant le début du siècle. Dans le sillage de Anton Rubinstein, il voyait dans le finale une sorte de « tourbillonnement glacé du vent de la mort et du vent sur les tombes. » Les premier et dernier mouvements de la Troisième sonate lui apparaissaient comme « chevaleresques » (une de ses locutions favorites), le premier « noble, fier », le dernier « héroïque », encadrant un scherzo aimable et espiègle » et un « véritable nocturne » ; ces propos furent recueillis lors de quelques-unes de ses masterclasses à École Normale de Musique, entre 1954 et 60. Dans ces dernières sessions, la reprise de la marche funèbre fait appel à plusieurs « trucs » largement éprouvés et en usage à l'époque, destinés à produire une sonorité large et une culmination imposante, de quoi réduire à la grisaille bien des interprétations plus tardives par trop fidèle à la lettre. Enfin, il tirait un parallèle entre les Ballades et Mickiewicz.

Ignaz Friedman (1882-1948), né à Cracovie, étudia avec Leschetizky. Il se situe dans la plus ancienne lignée polonaise d'interprétation de Chopin, aux côtés de Godowsky, Hofmann et Rosenthal : Friedman fut l'un des grands, souverain et impérial dans les détails, un véritable titan. Ce qui lui importait, c'était surtout l'esprit, la couleur, le rubato parlé de la musique, le phrasé des lignes, plutôt que la servilité absolue au texte – une caractéristique qu'il partageait avec maints autres de son époque ou d'époques plus anciennes. Son style, sa spontanéité, regorgent de basses descendues d'une octave, d'accords renforcés, d'ornementations supplémentaires, d'autres ajouts, des caresses scintillantes tantôt rapides, tantôt lentes, sans oublier ses pauses vertigineuses – le « moment Friedman ». Au cours de sa carrière, débutée à Vienne en 1904 avec les concertos de Liszt et Tchaïkovsky ainsi que quelques oeuvres en solo de Brahms, le tout en une seule soirée, il donna plus de 3000 concerts, dont le dernier consacré à Chopin à Sydney le 24 juillet 1943. Au programme, l'intégrale des Préludes ainsi que la Seconde et la Troisième sonate, la Valse en ut dièse mineur étant réservée au bis. Il a établi une édition Chopin pour Breitkopf & Härtel, toujours disponible de nos jours. Par ailleurs il fut le maître de Ignaz Tiegerman, la « légende perdue du Caire », lui-même professeur du célèbre théoricien littéraire Edward Said. Des centaines d'heures d'émissions de la Radio australienne, datant de la Seconde guerre mondiale, originellement conservées sur shellac, semblent avoir été détruites par la Australian Broadcasting Corporation – on aurait utilisé les disques comme remblais pour une autoroute –. Les quelques 78-tours commerciaux qui nous sont parvenus

témoignent d'une extraordinaire maîtrise du clavier, d'une imagination chatoyante, une véritable traversée de paysages fabuleux. On ne peut qu'être fasciné devant ses Etudes (la main gauche de la Révolutionnaire dévalant le clavier, la fin en pédale sur un ré bémol accentué dans l'Etude en sol bémol majeur de l'Op. 25...), devant l'intouchable Nocturne en mi bémol majeur, cette oeuvre tardive rêvant dans une nuit étoilée, devant sa Polonaise en la bémol majeur qui rugit et qui galope, avec ses octaves de main gauche anéantissant l'ennemi imaginaire tandis que la sonorité, massive et chargée d'harmoniques, semble dépasser les 88 notes du clavier. La Valse L'adieu égrène son murmure de coeurs qui soupirent ; quant à ses Mazurkas, elles paraissent toujours infiniment rares dans leur manière de souligner l'art de la reprise variée. L'incontournable critique littéraire du Guardian, Sir Neville Cardus (1889 – 1975), écrivait en 1957 que Friedman « les jouait comme si elles exprimaient l'histoire et la géographie par le truchement de notes de piano », tandis qu'il soulignait « avec quelle affection et quels regrets il prenait congé de chaque morceau dans le postlude ».

Arthur Rubinstein (1887-1982) Pour les générations aux alentours de la Seconde guerre mondiale, Rubinstein (aucun lien avec son homonyme russe) était le chopiniste par excellence, plus encore que Malcuzyński, Brailowsky ou Horowitz, quelles que soient leurs exquises qualités respectives. Né à Lodz, d'origine polonaise juive, il étudia auprès de Alexander Rózycki et Paderewski à Varsovie, avant de se rendre à Berlin pour travailler avec Heinrich Barth, lui-même élève de Bülow (la lignée Friedrich Wieck / Liszt), Bronsart (la lignée Theodor Kullak / Liszt), and Tausig (la lignée Liszt). Comme Arrau, il était un véritable gentleman de la scène, un grand maître des belles manières. Tandis que d'autres s'escrimaient et suaient sur le clavier, lui se bornait à en jouer. D'autres forçaient ou préparaient leurs points culminants, lui ne faisait qu'y aboutir – et à les dépasser -, retenant l'instant pour le rendre plus suave et plus parlant. Quelqu'un affirmait un jour qu'écouter le toucher de Rubinstein, c'était éprouver, connaître et céder au désir d'un homme déclarant ses sentiments. Estimant que « la musique doit être ressentie, Rubinstein donnait des concerts qui étaient autant d'autobiographies en musique – chaque phrase, chaque appui, chaque note de basse représentait un instant, une atmosphère, un amour à retenir dans le temps –, de véritables modèles de clarté sans fard et de simple beauté. Il sut apporter de la classe à un imposant cheval de bataille. Intime, infernal, inspiré, son Chopin refusait l'effémination (il l'appelait « mon Chopin ») dans l'élégance et l'enchantement, sans jamais tomber dans le sentimentalisme. Ses 51 Mazurkas, enregistrées pour HMV en 1938 & 39, magistralement brossées, furent un monument de l'art de l'enregistrement d'avant-guerre ; dans le International Piano Quarterly de l'automne 1999, Jed Distler note combien « la progression mélodique communicative de Rubinstein contraste avec la férocité bondissante de Ignaz Friedman et les parfums sulfureux de Horowitz . »

Benno Moiseiwitsch (1890-1963) est l'un des nombreux représentants de l'Ecole russe de piano nés à Odessa, aux côtés de Cherkassky, Gilels, Pachmann, Richter et Sapellnikov. Il travailla avec Leschetizky à Vienne, adopta la nationalité britannique en 1937, et fut l'un des pianistes les plus inébranlablement raffinés de l'époque du gramophone, impérieux héritier de la tradition de Rachmaninov. Le musicologue Jonathan Woolf évoque « une auguste lignée d'interprétation de Chopin » sans hélas en dire beaucoup plus dans son catalogue. Il estime néanmoins que dans son mythique enregistrement des Préludes de 1948 (la seule version qui ait été mise sur le marché, deux coffrets acoustiques des années 20 ayant fait long feu), l'on est en face « du Moiseiwitsch d'antan, translucide, d'une grande beauté sonore, sans égal comme coloriste, architecte et romantique endurci ; [...] peu d'autres ont su conférer autant que lui une telle beauté de son à cette musique ou ont su servir les impératifs de la cohérence architecturale avec un tel discernement et une telle distinction. [...] quasiment comme une unité parfaite, pas seulement comme un enchaînement de bonheurs séparés. » Une splendeur éblouissante. Ses

Scherzos, enregistrés en 1925 au Studio A de Hayes et en 1949 au Studio 3 de Abbey Road, parlent avec une pénétrante et virile émotion, ses Ballades – enregistrées en 1927 à Queen's Small Hall et en 38-39/47 à Abbey Road – avec une « bardique » souveraineté. Les pages les plus lyriques sont chantées, soulignées, phrasées jusqu'à l'extrême, dans un nuage nonchalant de ronds de fumée et de parfums crépusculaire entourant les moments les plus douloureusement exquis : on pense par exemple aux passages déclamés en ré bémol majeur de la Fantaisie-Impromptu, au Prélude en si mineur, au nostalgique cheminement de la Goutte d'eau, ou à l'entrée de la Seconde Ballade. Tempêtes et drames sont attaqués bille en tête, dans un son roulant tel le tonnerre dans la montagne. Parmi ses élèves, les deux plus célèbres furent respectivement compositeur et chef d'orchestre : Alan Bush et Malcolm Sargent. Lorsqu'elle était jeune fille, la pianiste Joyce Hatto, récemment disparue, – l'une des rares musiciennes britanniques à laquelle Chopin venait naturellement –, faisait partie du cercle londonien qu'avait rassemblé Moiseiwitsch pendant la Seconde guerre, et elle put y bénéficier de ses conseils, de ses encouragements et de ses idées qu'elle devait plus tard pérenniser grâce à ses propres enregistrements.

Simon Barere (1896-1951) Ukrainien d'origine, Barere étudia avec Essipova à Saint-Petersbourg et Felix Blumenfeld à Kiev, ce dernier étant aussi le maître de Heinrich Neuhaus et de Horowitz. Harold C. Schonberg du New York Times parle de lui en 1963 comme d'un « virtuose puissance dix ; pas nécessairement un grand esprit musical, mais une technique pianistique étonnante de vitesse, de précision, dans la plus parfaite indifférence aux difficultés. Les critiques le portent aux nues pour sa perfection technique et sa recherche de la sonorité, tout en regrettant (certains d'entre eux sans réellement prêter une oreille attentive) son apparente incapacité ou sa réticence à pénétrer l'essence émotionnelle des oeuvres, ainsi que son penchant pour les tempi les plus furieux.. Musicalement parlant, sa personnalité ne semble pas avoir été des plus chaleureuses, en contraste marqué avec Rubinstein ou Moiseiwitsch, et ses effets pouvaient paraître artificiels ; cela dit, son influence a marqué toute une époque. Lorsqu'il mourut subitement d'une hémorragie cérébrale au cours d'un concert à Carnegie Hall où il donnait le Concerto de Grieg avec Ormandy, le critique Olin Downes du New York Times salua en lui « un artiste modeste, studieux et sincère, préoccupé d'une seule chose : se placer humblement au service de la musique. »

Alexander Brailowsky (1896-1976) Né à Kiev, naturalisé américain, Brailowsky était élève de Leschetizky dans la Vienne des Habsbourg avant la Première guerre mondiale, avant de poursuivre ses études avec Busoni et Planté. Certains ont vu en lui surtout un virtuose superficiel plutôt qu'un penseur profond – il faut avouer que sa technique était éblouissante – ; il fut l'un des grands spécialistes des cycles d'intégrales Chopin, dont la première à Paris en 1924, une autre à New York en 1938 puis à nouveau en 1960 à l'occasion du 150ème anniversaire de la naissance du compositeur. Par ailleurs, ilregistra bon nombre d'oeuvres sur des rouleaux de piano mécanique, puis sur 78-tours, puis sur microsillon ; c'est à lui que l'on doit le premier enregistrement du Concerto en mi mineur, en 1928 avec le Philharmonique de Berlin dirigé par Julius Prüwer, lui-même ancien élève de Artur Friedheim [la lignée de Liszt] et Rosenthal [la lignée Chopin / Liszt]). Adulé de son public, adoré par la haute société parisienne jusqu'à l'arrivée de Rubinstein et de Horowitz, il estimait que l'on devait toujours jouer Chopin de manière « fluide, délicat, aérienne, dans une grande palette de couleurs ». A ce titres, l'on peut observer les lignes transparentes et modernistes de son enregistrement de 1938, réalisé aux Studios de Abbey Road sous la direction du mythique Fred Gaisberg, consacré aux Ecossoises, à la Valse Op. 18 et la Berceuse. « Je n'ai aucune manière toute faite de jouer », disait-il lors d'une interview en 1924. Je ne peux pas dire d'avance exactement comment je vais jouer telle ou telle oeuvre à un moment donné. Je ne suis pas de ceux qui estiment qu'un morceau doit toujours être joué d'une seule manière bien précise, ou que si l'on a élaboré une

conception, on doit toujours aveuglément s'y conformer. Car de la sorte il n'y aurait aucune place pour les sentiments spontanés, pour l'émotion ou pour l'inspiration.

Solomon ([Solomon Cutner] 1902-88) Aux côtés de Myra Hess, Solomon, l'« enfant-génie » issu des quartiers Est de Londres à l'époque edwardienne, fut le plus somptueux pianiste britannique du 20^{ème} siècle. Plus encore que Rubinstein ou Cortot, il représentait, en avance sur son temps ; l'archétype du nouveau pianiste chopinien qui se préoccupait non pas de sentimentalisme mais de sincérité scrupuleuse. Un article paru dans le London Observer du 16 mars 1924 note que « sa théorie semble être que Chopin n'était pas névrosé » ; Solomon préférait laisser la musique « parler d'elle-même ». Il fut à la fois grand-maître de l'agogie, poète du phrasé et magicien de la pédale. Il se peut qu'il ait repris de Cortot cette habitude – qu'il partageait avec Arrau – d'enfoncer la pédale de droite avant de jouer les notes, créant ainsi une sorte d'enveloppe de harpe éolienne, claire, d'une transparence scintillante. Habitude reprise soit de Cortot, soit de sa doublure parisienne, le pianiste Lazare Lévy, avec qui il avait étudié à Paris. Le pedigree de Lévy remonte à Marmontel, via Diémer. Aux yeux de son élève David Wilde, il représentait l'archétype du musicien classico-romantique, sachant parfaitement « équilibrer le sensuel et le spirituel », une sorte de John Gielgud de la musique, qui formulerait et énoncerait ses lignes loin du « langage de tous les jours ou de la simple conversation. » (Institut Britannique de Conférences Enregistrées, Londres 1981).

Vladimir Horowitz (1903-89), d'origine juive ukrainienne, naturalisé Américain, vécut son enfance à Kiev. L'incarnation même du Dernier Romantique, grand maître de l'arche reliant le début du morceau, joué sans effet de manches, à une fin chargée d'émotion ; beau-fils de Toscanini, il étudia avec Sergei Tarnowsky (élève de Essipova) et Blumenfeld. Sa préférence allait aux Steinway, avec leurs basses sonores et leurs aigus cristallins ; il nous a légué quelques enregistrements de Chopin tout à fait remarquables. « Quant au rythme et au rubato », disait-il lors d'une interview au journal américain The Etude de mars 1932 « il n'existe aucune règle qui pût s'appliquer à tous les cas de figures. Des petits riens, des détails, voilà où réside la grandeur, mais l'exagération, trop de « grandeur », trop de rubato, trop d'emphase ci ou là, ramènent la grandeur à une simple trivialité ». Le rythme de la mazurka est très représentatif ; celles de Chopin me plaisent tout particulièrement, et j'ai toujours eu beaucoup de succès en les jouant. Ce sont de vrais petits poèmes. Le rythme 3/4 de la mazurka est accentué, comme on le sait, fort-faible-fort. Dans certaines mazurkas, je commence avec ce rythme mais bientôt je change et joue plusieurs mesures – voire une phrase entière ou deux – sans aucune accentuation de mazurka, mais au contraire dans le rythme imposé par la phrase elle-même. Car dans l'absolu ces mazurkas ne sont pas des danses, ce sont des poèmes ! » Blumenfeld admirait l'approche non-romantique de Horowitz dans Chopin. « Lorsque j'étais jeune homme », déclarait Horowitz en 1971, « l'on me reprochait toujours mon manque d'orthodoxie, surtout dans Chopin. Pourquoi ? Car je pensais que la tradition de la fin de l'époque victorienne était très exagérée – exactement comme l'ameublement et la littérature de l'époque – et que Chopin lui-même devait avoir joué sa musique d'une manière très différente de ses disciples. »

Anatole Kitain (1903-80) est né à Saint-Pétersbourg mais poursuivit ses études à Kiev, auprès de Tarnowsky au Conservatoire et de Blumenfeld en privé. Il fut lauréat du concours Liszt Ferenc de Budapest en 1933 (c'est Annie Fischer qui remporta le premier prix), s'installa ensuite en France puis aux Etats-Unis. Malgré ses dons phénoménaux et sa technique d'acier, il ne parvint jamais à jouir de la même réputation que ses condisciples chez Blumenfeld, Barere ou Horowitz – ce dernier fut d'ailleurs son exact contemporain –. Entre

1936 et 1939, il réalisa 26 enregistrements pour Columbia, qui le déclara « l'un des plus grands pianistes du siècle » – mais de manière posthume... Il se retira de la vie concertante en 1963, et mourut dans l'oubli.

Edward Kilenyi (1910-2000) Pianiste et professeur américain d'origine hongroise. Il étudia avec Dohnányi à Budapest (lui-même élève de seconde génération de Liszt, à travers Thomán et d'Albert), et se produisit bientôt avec les meilleurs chefs et orchestres de son temps. Après la Seconde guerre mondiale, en tant qu'officier de surveillance de la musique détaché par le Gouvernement américain en Bavière, il « sauva » le jeune Georg Solti de l'oubli. Entre 1953 et 1982 il enseigna à l'Ecole de Musique de l'Université d'Etat de Floride. Artiste discographique très reconnu, il estimait que « chaque compositeur doit être approché non pas comme un phénomène isolé, mais comme un reflet de la vie, des mouvements, des goûts, même des lubies de l'époque dont il est le fruit. ». Aux yeux de Thomas Beecham, il était « le vrai successeur des grands romantiques, un artiste dans le grand style de Liszt ou Rubinstein. » Selon Donald Manildi, conservateur des Archives Internationales du Piano à l'Université du Maryland, cité dans *International Piano Quarterly* de l'été 1999, sa version de 1937 des Etudes Op. 10, contemporaine de celles de Backhaus, Cortot et Koczalski, était « puissante, droite et directe ». D'une architecture classique, son enregistrement pour Pathé (Paris, avril 1937) de la Seconde Sonate, qui dure plus de 20 minutes, fait preuve d'une grande hardiesse et d'une puissance étonnante, dans un déferlement dynamique extrême sous-tendu d'octaves rajoutées à la basse. A l'instar de Godowsky, en partie aussi de Rachmaninov, Kilenyi allie excentricités rythmiques, maniérismes techniques et entêtement dans le scherzo, en contraste marqué avec la fluidité et la conduite véloce de Cortot ou Brailowsky, tous deux plus rapides d'une minute. Par contre, il semble mieux mener sa marche funèbre, dans laquelle il introduit un élément de gravité solennelle en même temps qu'il construit des points culminants d'une sonorité de marbre. Quelques souvenirs lancés au hasard lors d'une interview en 1995 rappellent aux habitués de l'ère digitale les problèmes auxquels étaient confrontés les artistes dans les studios avant l'avènement du microsillon, dans les années 30 ou 40 ou même plus tôt : « La tâche était rude pour les musiciens car chaque face devait être enregistrée d'un tenant, sans la moindre faute, et dans un temps inférieur à 41/2 minutes. On ne pouvait corriger aucun détail, aucune erreur. Les sillons étaient enregistrés directement sur la matrice de cire. Une chose ne changeait jamais : chaque face représentait une aventure. » L'expérience du direct à l'état brut, capturée pour l'éternité.

Dinu Lipatti (1917-50) Selon l'usage, les pianistes d'Europe de l'Est et des Balkans pouvaient acquérir le vernis final de leurs études en Europe de l'Ouest, aux Etats-Unis ou en Russie. Ainsi Lipatti, l'incomparable poète-musicien roumain emporté trop tôt par la Maladie de Hodgkin, travailla avant-guerre à Paris avec Cortot et Nadia Boulanger. « Un second Horowitz », écrivit Cortot en septembre 1935, « un grand as du futur, une véritable révélation à l'horizon. » Le Chopin de Lipatti soulevait l'enthousiasme de tout un chacun pour ses vertus classiques et son refus de tout excès. Sa Sonate en si mineur, posée, simple, remarquablement articulée, produite par Walter Legge au Studio 3 de Abbey Road en mars 1947, reste à tout jamais un grand moment de légende, quelles que soient les qualités de l'enregistrement de Brailowsky. Quant à sa vision du Nocturne en ré bémol majeur, il en fait un divin poème d'une ligne, d'une fioritura, d'un à-propos parfaitement extraordinaires. Dans son célèbre volume consacré à Chopin, James Methuen-Campbell relève que « Lipatti savait jouer les oeuvres les plus connues de Chopin en les faisant sonner comme s'il les jouait pour la première fois, à la différence de Cortot qui donnait l'impression de les avoir absorbées dans son corps et son sang à la faveur d'une longue et riche expérience ». Le Steinway qu'il utilise ici (le n° 299) est celui-là même qu'utilisa Brailowsky avant la guerre.

« *Plus un pianiste est talentueux, plus il est musical, moins il se préoccupera de questions de style qui intéressent habituellement les professeur et les méthodologistes et plus vivement il dépeindra la vérité dans ses interprétations.* » - **Heinrich Neuhaus**

Alwin Bär

Alwin Bär a étudié, entre autres, avec Eduardo del Pueyo, Vlado Perlemuter, Geza Anda et Andor Foldes. Il a fait ses débuts en 1962 avec le Premier concerto de Chopin, suivis de nombreux concerts aux Pays-Bas et d'autres pays européens, dans les Antilles néerlandaises et aux Etats-Unis. Alwin Bär s'est produit avec des chefs tels que Haitink, de Waart, Fournet, Kobayashi, van Otterloo etc. En dehors de ses concerts avec orchestre, il donne d'innombrables concerts en solo, enregistre pour la radio et la télévision, et peut s'enorgueillir d'une discographie nombreuse et variée. En 1975 il a remporté le Premier pris du Concours International Schönberg de Rotterdam. Les affinités musicales de Alwin Bär couvrent la totalité du répertoire. Il est fermement convaincu que la musique classique et préclassique peut se jouer sur des pianos modernes, tout en admettant que l'exécution sur instruments d'époque reste l'étalon incontournable. Par ailleurs il a beaucoup d'affinités avec le style Romantique tardif et le début du 20ème siècle, à la jonction entre Romantique et musique moderne. Ces dernières années il s'est penché sur l'oeuvre de Rachmaninov, un compositeur très populaire et pourtant fort méconnu et sous-estimé. Enfin, Alwin Bär se produit souvent en répertoire de musique de chambre. Pendant dix ans, il a été le pianiste du célèbre Trio Mendelssohn, et il joue maintenant en duo avec des musiciens tels que la violoncelliste Frances-Marie Uitti, le hautboïste Ernest Rombout ou la mezzo-soprano Lucia Meeuwsen. Alwin Bär enseigne le piano au Conservatoire de Utrecht.

Bella Davidovich

Née en 1928 à Bakou, Bella Davidovich a commencé le piano à l'âge de six ans. Ses progrès étaient si étonnants que trois ans plus tard, elle faisait déjà ses débuts en public avec un Concerto de Beethoven. En 1947, elle entra au Conservatoire de Moscou, dans les classes de Constantin Igumnov et Yakov Flier. En 1949, elle remporta le Premier Prix au Concours Chopin de Varsovie, ce qui lui permit de se lancer dans une grande carrière de soliste en Union Soviétique et en Europe de l'Est. En 1962, elle fut nommée professeur au Conservatoire de Moscou. C'est en 1967 qu'elle donna son premier concert en Europe de l'Ouest, plus précisément aux Pays-Bas, et en 1971 elle put effectuer une tournée en Italie. En 1977, son fils, le célèbre violoniste Dimitri Sitkovetsky, fit défection pour les Etats-Unis, de sorte que les autorités soviétiques annulèrent tous les engagements de Bella Davidovich à l'étranger. Toutefois, elle put quitter l'Union Soviétique en 1978 et fut naturalisée Américaine six ans plus tard. Elle fit ses débuts américains à Carnegie Hall en 1979, et bientôt on l'engageait comme soliste aux Etats-Unis, au Canada et en Europe, en particulier pour ses interprétations du répertoire romantique. En 1983, elle fut nommée professeur à la Juilliard School. In 1988, elle et son fils retournèrent en Russie, parmi les premiers émigrés à être invités au cours de la période de Perestroïka instituée par Gorbatchev. Davidovich s'est produite comme soliste avec les premiers orchestres au monde, parmi lesquels le New York Philharmonic, l'Orchestre de Philadelphie, le Boston Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Los Angeles Philharmonic, le National Symphony Orchestra, le San Francisco Symphony Orchestra, l'Orchestre Symphonique de Toronto, l'Orchestre Symphonique de Montréal, le Detroit Symphony Orchestra, le Houston Symphony, et l'Orchestre de Pittsburgh. Elle a joué avec le Quatuor Borodine, le Quatuor Guarneri, ou encore le Quatuor à Cordes de Tokyo. Par ailleurs elle a été membre du jury des concours Reine Elisabeth et Chopin de Varsovie.

Cor de Groot

Cor de Groot est né en 1914. Il étudia le piano avec Ulfert Schults et la composition auprès de Sem Dresden. En 1932 il obtint le Premier Prix avec les félicitations du jury, après avoir joué son propre concerto pour piano. Peu après il se trouvait déjà engagé comme soliste par le Concertgebouw Orchestra et d'autres orchestres néerlandais. Cor de Groot, Emil Gilels et Jacov Flier furent parmi les principaux lauréats du Concours International de Piano de Vienne en 1936, et à partir de ce moment la carrière internationale de Cor de Groot prit un essor nouveau, avec des concerts à Londres, Paris, Rome, Madrid, Copenhague, Oslo, Stockholm, aux Etats-Unis, en Indonésie et en Extrême-Orient. C'est après avoir entendu l'un de ses concerts à Vienne que Emil von Sauer - le légendaire élève de Liszt - déjà très âgé, déclara : « Maintenant que j'ai entendu Cor de Groot, mon esprit peut reposer en paix. » En 1959 Cor de Groot fut diagnostiqué avec un dérèglement nerveux de la main droite. Pendant un certain temps il se limita donc au répertoire pour la main gauche, et arrangea quarante-vingt oeuvres normalement jouées à deux mains pour la main gauche seule. Vingt compositeurs néerlandais ont écrit des oeuvres pour lui. Après un certain temps de repos, Cor de Groot retrouva la puissance de sa main droite ; entre temps, il était devenu Directeur musical de la Radio Néerlandaise (NOS). Il réalisa d'innombrables enregistrements en studio, autant comme soliste qu'avec orchestre. Cor de Groot s'est toujours fait le champion des compositeurs néerlandais, ses contemporains en particulier. Pour son action dans ce domaine, il se vit décerner le Prix Johan Wagenaar. Parmi ses enregistrements, on peut compter plus de 35 microsillons, avec les Concertos de Beethoven, de Liszt et de Rachmaninov qui l'ont rendu célèbre. Cor de Groot n'était pas moins actif comme compositeur, même s'il n'était pas aussi connu dans ce domaine. On lui doit des concertos pour piano, des oeuvres orchestrales, des oeuvres vocales et de la musique de chambre. Cor de Groot fut membre honoraire de la Société Robert Casadesus et de la Société Rachmaninov. Cor de Groot est mort en 1993.

Adam Harasiewicz

Le pianiste polonais Adam Harasiewicz est né en 1932. Après avoir achevé ses études au Conservatoire de Cracovie avec tous les honneurs, il suivit l'enseignement de Zbigniew Drzewiecki. C'est en 1947 qu'il remporta le Premier prix du Concours de Jeunes Talents de Rzeszow, avant d'être lauréat du Cinquième Concours Chopin en 1955. Deux ans plus tard il remportait la médaille de la Fondation Harriet Cohen de Londres. En 1958 il se produisit lors de l'Exposition Universelle de Bruxelles, puis il inaugura la Salle Chopin des Nations Unies à New York en 1960. Depuis il se produit en concert en Europe, en Asie et en Amérique, avec les meilleurs orchestres du monde. Autre activité à son palmarès, les masterclasses en Autriche et en Allemagne, ainsi que des jurys dans de nombreux concours internationaux. Il a enregistré presque tout l'oeuvre de Chopin pour Philips, et l'intégrale de ses Mazurkas pour le label polonais Polskie Nagrania.

Zoltán Kocsis

Zoltan Kocsis est l'une des plus étonnantes personnalités du monde musical : énigmatique, brillant et extraordinairement touche-à-tout. Pianiste, chef d'orchestre, chambriste, compositeur, arrangeur, bref, voilà bien le véritable musicien complet. Sa carrière internationale s'est envolée lorsqu'il remporta le Concours de la Radio Hongroise à l'âge de 18 ans. Il fut alors invité à jouer à travers toute l'Europe, y compris avec le Philharmonique de Berlin. Depuis ses débuts, il s'est produit en Europe, en Amérique, au Japon, en Extrême-Orient, en Australie, avec des orchestres aussi prestigieux que les philharmoniques de Vienne et Chicago, l'Orchestre Symphonique de San Francisco, le Royal Philharmonic et le Philharmonia. Parmi les chefs avec lesquels il a collaboré, citons Claudio Abbado, Herbert Blomstedt,

Christoph von Dohnányi, Charles Dutoit, Valery Gergiev, Lovro von Matacic, Yehudi Menuhin, Sir Georg Solti, Michael Tilson Thomas, et Edo de Waart. Zoltan Kocsis a participé à de nombreux festivals internationaux tels que Salzbourg, Edimbourg and Lucerne, et il fut invité par Sviatoslav Richter à jouer à quatre mains pour les Festivals de Hohenems et de Tours.

Frank van de Laar

Frank de Laar est né à Laren en 1965. Il débuta le piano à l'âge de dix ans et poursuivit ses études au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam avec Jan Wijn. Par la suite, il se perfectionna auprès de Karl-Heinz Kämmerling à Hanovre et Naum Grubert à Amsterdam. Après avoir reporté la Médaille de bronze au Concours International Brahms de 1987, Frank van de Laar remporta le Premier Prix au Concours Postbank-Sweelinck en 1988. A la suite de ce succès, il eut l'occasion de faire ses débuts dans la célèbre salle du Concertgebouw d'Amsterdam. Depuis, il se produit à travers toute l'Europe, en Russie, en Inde, acclamé par le public et la critique. De nombreuses distinctions sont venues couronner sa jeune carrière : le Prix Jacques Vonk de 1989, le Prix Ronde Lutherse Kerk en 1990, et le Prix des Critiques Slovaques en 1993. Son répertoire s'étend de Bach à nos jours, avec un penchant pour les oeuvres moins connues des temps anciens ou de l'époque contemporaine. Par ailleurs, Frank de Laar poursuit une carrière active dans le domaine de la musique de chambre. Ses interprétations ont été enregistrées au cours d'innombrables émissions de radio et de télévision, tandis qu'il a déjà signé cinq CD.

Louis Lortie

Louis Lortie est né à Montréal, mais partage maintenant son temps entre sa ville natale, Paris et Berlin. Parmi ses maîtres, citons Yvonne Hubert in Montréal, le spécialiste beethovenien Dieter Weber à Vienne, et le célèbre Leon Fleisher aux Etats-Unis. En 1984 il remporta le prix du Concours International de Piano de Leeds, puis à l'unanimité le Premier Prix au Concours Busoni en Italie. Depuis, il s'est produit avec les plus grands orchestres de par le monde, et en récital dans les salles les plus prestigieuses. Ses apparitions les plus récentes l'ont mené à jouer avec les orchestres de Chicago, de Philadelphie, de Montréal, avec le New York Philharmonic, la Staatskapelle de Dresden, la Scala de Milan, le Philharmonia Orchestra, le BBC Symphony, l'Orchestre National de France ; il est régulièrement invité aux Proms de Londres. Lortie a signé plus de 30 enregistrements, dont plusieurs ont été distingués par des récompenses internationales. Il travaille en étroite collaboration avec l'Institut Imola en Italie, où il enseigne dès lors que son emploi du temps le lui permet.

Folke Nauta

Folke Nauta est né en 1973 et a étudié avec Rudy de Heus au Conservatoire de Zwolle (Pays Bas), puis avec Jan Wijn au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam, où il a remporté les plus hautes distinctions en 1997. Par ailleurs, il a remporté plusieurs prix internationaux, parmi lesquels celui du Concours « Reine Sonja » d'Oslo (Second prix en 1992) et le Concours International de Scheveningen en 1994 (Premier Prix et Prix de la Critique). En 1995, Folke Nauta se vit décerner le Prix Philip Morris Finest Selection, ce qui lui permit d'enregistrer son premier CD en tant que soliste. L'année suivante, il fut récompensé du Prix Elisabeth Everts. De par son intuition musicale extrêmement développée, et son répertoire particulièrement large qui s'étend de Chopin ou Beethoven à la musique contemporaine, Folke Nauta est considéré comme l'un des meilleurs pianistes de sa génération.

Alessandra Amara

Alessandra Maria Amara a attiré toute l'attention du monde musical lorsqu'elle a remporté plusieurs grands concours internationaux de piano. Citons les concours Viotti à Vercelli, J. Iturbi à Barcelone et Van Cliburn à Fort Worth, puis le Concours Esther Honens à Calgary au Canada en 2000, ce qui lui a permis de se lancer dans une brillante carrière européenne, auprès de la Societa dei Concerti de Milan, la Salle Cortot à Paris, le Concertgebouw à Amsterdam, la Société Chopin à Varsovie, le Musée Enescu à Bucarest, la Maison Brahms en Allemagne ; ainsi qu'en Espagne, à Malte, en Amérique du Nord (Jack Singer Hall de Calgary, Muttard Hall à Edmonton, Bass Hall à Fort Worth, Meridian Center à Washington etc.), en Afrique du Sud, en Extrême-Orient et au Brésil, que ce soit en tant que récitaliste ou en concerto avec orchestre. Alessandra Amara a fait ses études au Conservatoire Cherubini de Florence et à l'Académie pianistique de Imola. Par la suite, elle s'est perfectionnée à la Fondation Internationale de Piano du Lac de Como et à l'Ecole de Musique de Fiesole, auprès de maîtres tels que Maria Tipo, Dimitri Bashkirov, Leon Fleisher, William Naboré ou Fou Ts'ong. Alessandra Amara est souvent invitée à donner des masterclasses en Europe et en Amérique du Nord : Alberta College de Edmonton au Canada, Brahms-Haus en Allemagne, Schloss von Husum et MusikHalle de Hambourg, Haversford College et Université de Evansville aux Etats-Unis parmi d'autres.

Vittorio Ceccanti

Vittorio Ceccanti a débuté le violoncelle à l'âge de cinq ans et fit ses débuts en public à sept ans. Il poursuivit ses études au Conservatoire de Florence puis pendant plusieurs années avec Natalia Gutman à Stuttgart. Parmi ses autres maîtres, citons Yo Yo Ma, Misha Maisky, David Geringas et Aner Bijlsma. Par ailleurs, il s'est perfectionné en musique de chambre. C'est à l'âge de 18 ans qu'il fit ses grands débuts dans la salle du Musikverein de Vienne, avec le Concerto pour violoncelle d'Edouard Lalo, ce qui lança sa carrière internationale. Vittorio Ceccanti joue sur un instrument vénitien de Torini de 1720.

Duccio Ceccanti

Duccio Ceccanti est née dans une famille de musiciens : c'est donc son père Mauro qui l'initia au violon. Il poursuivit ses études auprès de Andrea Tacchi au Conservatoire de Florence, puis dans des masterclasses avec Uto Ughi, Boris Belkin, Salvatore Accardo et Alain Meunier. Duccio Ceccanti se produit dans le monde entier. Il a également créé des oeuvres de Luciano Berio et Sylvano Bussotti.

Simone Gagnani

Simone Gagnani est née à Pise et a étudié le piano avec Maria Tipo et Maria Golia, ainsi qu'avec Homero Francesch à Zurich. Il a participé à de nombreux concours internationaux, reportant un grand nombre de prix. Le pianiste s'est ensuite lancé dans une carrière de concertiste, avant tout dans le répertoire classique pour piano et orchestre. Il a enregistré plusieurs CD d'oeuvres de Beethoven, Brahms, Busoni, Liszt et Ravel.

Marian Mika

Le pianiste polonais Marian Mika a étudié avec Henryk Sztompa, lui-même élève de Paderewski, et avec Ludwig Stefanski. Après avoir achevé ses études au Conservatoire de Cracovie, il s'est lancé dans une carrière de soliste et de concertiste qui l'a mené dans le monde

entier. Par ailleurs, il donne des cours et des masterclasses en Italie, en Yougoslavie, en Pologne et en Corée. Marian Mika est régulièrement invité comme membre du jury par plusieurs grands concours internationaux. Pendant 13 ans, il a travaillé comme professeur à l'Académie Internationale de Musique de Turin.

En français

Gide, A Notes sur Chopin (L'Arche Editeur, 1983)
Delaigne-Moins, S Chopin chez George Sand (Christian Pirot, 2005)
Eigeldinger, JJ L'Univers musical de Chopin (Fayard, 2000)
Chopin, F Correspondance en trois volumes (Hermann, 2003)
Duault, A Chopin (Classica / Actes Sud, 2003)
Eigeldinger, JJ Chopin vu par ses élèves (La Baconnière, 2000)
Boucourechliev, A Regards sur Chopin (Fayard, 1996)
Zielinski TA, Chopin (Fayard, 1995)
Pazdro, M « Chapeau bas, messieurs, un génie ! » (Découvertes Gallimard, 1989)

En anglais

Abraham, G Chopin's Musical Style (London 1939)
Eigeldinger, J-J Chopin: pianist and teacher (Cambridge 1986)
Harasowski, A The Skein of Legends around Chopin (Glasgow 1967)
Hedley, A Chopin (London 1947)
Huneker, J G Chopin: The Man and His Music (New York 1900)
Jonson, G C A A Handbook to Chopin's Works (London 1905)
Kallberg, J Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre (Cambridge, Mass 1996)
Leichtentritt, H Music, History, and Ideas (Cambridge, Mass 1938)
Niecks, F Frederick Chopin as a Man and Musician (London 1888)
Samson, J The Music of Chopin (London 1985)
Samson, J The Cambridge Companion to Chopin (Cambridge 1992)
Samson, J Chopin (Oxford 1996)
Walker, A Frédéric Chopin symposium (London 1966)
Pour recevoir toutes les informations concernant l'activité du label Brilliant Classics, envoyez un courriel à brilliantclassics@abeillemusique.com ou visitez le site www.abeillemusique.com