

Martin Laliberté

Laboratoire Littératures, Arts et Savoirs-LISAA-EA 4120,
Université Gustave Eiffel

Frédéric Chopin, entre exacerbation romantique du modèle vocal et innovations percussives : une mixité dynamique

1. Introduction

L'occasion m'est donnée d'écrire un article sur Frédéric Chopin dans une publication polonaise, et j'en suis honoré. Il pourrait cependant étonner qu'un compositeur/musicologue spécialiste des musiques contemporaines et de l'informatique musicale, pas même pianiste, se penche sur un grand artiste d'un siècle antérieur à son champ de spécialité.

En réalité, la figure de Chopin constitue un cas tout à fait passionnant pour une série d'études que j'effectue depuis longtemps [Laliberté 1994 ; Laliberté 2011] et qui arrivent en ce moment à un certain terme [Laliberté à paraître en 2022]. Comme cet article le développe, Chopin se situe musicalement à la croisée des chemins entre un modèle vocal à son apogée entre 1830 et 1870, et l'émergence d'un contre-modèle percussif, qui finira par être une force majeure de la musique du xx^e siècle et au-delà. Dans cette perspective, Chopin est dans une position d'équilibre, de « mixte » au sens philosophique, particulièrement forte et réussie. Cet article tente d'expliquer pourquoi.

Vu l'espace disponible, il ne s'agira pas ici d'une synthèse musicologique usuelle de la vie et de l'œuvre du compositeur

polonais, ce travail ayant été très bien fait depuis longtemps¹. Ce sont plutôt les courants de fonds musicaux historiques qui arrivent à un terme singulier chez Chopin qui font l'objet de ce travail en quatre parties : présentation des modèles, Chopin et la vocalité, Chopin et le percussif et, pour conclure, Chopin et la mixité.

2. Les modèles

Très rapidement dit, l'évolution de la musique et de ses instruments en Occident et probablement ailleurs s'éclaire considérablement si on envisage, comme le faisait André Schaeffner [1931], une double origine de la musique. D'un côté, la musique découle clairement du chant et de la musique vocale. Cela n'étonne personne de le rappeler mais la démonstration peut être faite de manière très rigoureuse. Par contre, on n'y songe pas toujours, la musique découle tout autant du geste, de la danse, du mouvement du corps qui, le plus souvent, frappe ou frotte quelque chose de résonant. C'est le modèle percussif, souvent méconnu ou mal représenté par la théorie musicale. Enfin, comme on le verra, ces deux modèles n'agissent pas simplement en opposition. Ils génèrent plutôt un champ dynamique, un espace mixte et complexe bien plus intéressant que les versions pures de ces deux modèles.

Comme son nom le rappelle, le modèle vocal est une idéalisation des caractéristiques du chant humain : le son tend à durer, à s'exprimer par des mélodies qui s'étalent dans le temps (horizontalité). Ils se caractérisent de façon plus complète par son évolution dans un espace à dimensions multiples et continues. Par exemple, la voix peut glisser de façon lisse d'une note à l'autre, enfler et diminuer le son du plus doux au plus fort, passer sans discontinuité d'une voyelle à l'autre et utiliser toute une gamme temporelle de durées, de courtes à longues, mais toujours continue. Ces capacités permettent de créer des mélodies (hauteurs dans le temps) et de nombreux effets expressifs de nuances, au point où la notion même d'expressivité pour l'ensemble de la musique occidentale

1 Pour commencer voir Boucourechliev [1996] et Eigeldinger [2000].

est intimement liée à ces capacités vocales². Par exemple, pour parler d'un thème, d'une mélodie purement instrumentale, il est très usuel de les qualifier de « chant ». Dans la parole et le chant humain incarné, le modèle vocal concerne les voyelles. Un chant grégorien *a capella*, quasiment constitué de voyelles seules illustre bien ce cas familial.

En complément, une étude attentive de la musique et des instruments qui la portent, permet de voir qu'un second modèle³ est bien à l'œuvre. Si le modèle vocal exploite un espace musical continu qui s'étale dans le temps, le modèle percussif idéalise pour sa part le geste instantané et la verticalité sonore. Dans le monde percussif, tout se fait discontinu, « discret » disent les informaticiens. Un musicien bouge, frappe ou frotte. Ce geste déclenche dans la vaste majorité des cas⁴ des sons momentanés et résonnants, aux couleurs très variées, souvent assez bruiteuses, mais éphémères. Il ne génère pas des musiques mélodiques aux hauteurs bien nettes, mais plutôt une série de moments colorés discontinus. Son expression propre s'opère par l'accumulation et la superposition de sons dans des moments verticaux. Ces moments se développent volontiers de manière rythmique. Dans la parole et le chant, il se révèle évidemment dans les consonnes. Au niveau de la musique, un ensemble de percussions, un solo de batterie illustrent bien ce second cas. Il y a de beaux bruits, comme il y a de belles mélodies.

Ces deux modèles pourraient laisser penser à une opposition duale simple, comme dans la méthode philosophique usuelle. En réalité, l'étude de la musique et des instruments réels nous force à constater que les modèles ne s'expriment pratiquement jamais de façon absolue. Si on pousse l'étude, on se rend compte

2 Voir parmi beaucoup d'autres [Veilhan 1977].

3 Il y en a peut-être d'autres, d'ailleurs.

4 La découverte à la fin du XIXe siècle qu'il existe dans le monde plus d'instruments de percussions que d'instruments chantants a été une surprise pour les conservateurs de musées et les théoriciens de la musique occidentaux comme Kurt Sachs et Heinrich Hornbostel, Victor Mahillon et leurs successeurs. Les collections comme celle du musée du Quai de Branly en attestent pourtant. Voir [« Système Hornbostel-Sachs » 2021].

que les modèles « purs » génèrent en fait des sons de peu d'intérêt esthétique : le son sinusoïdal continu pour le modèle vocal, et le bruit blanc⁵, autrement dit, un changement perpétuel du son, qui donne un effet continu paradoxal pour le modèle percussif.

Comme le dit l'anthropologue et philosophe Jean Molino [1988 : 8-15], la musique est en fait un mixte « impur » de plusieurs éléments. Sauf que, contrairement à ce que dit la tradition philosophique platonicienne, le mixte ici est quelque chose de positif et de riche. Dans la perspective proposée ici, la musique réelle et intéressante doit mélanger les deux modèles complémentaires. Pour prendre un exemple simple, le théâtre et le chant ont besoin des consonnes et des voyelles pour s'exprimer dans toute leur plénitude. Dans le monde instrumental, le piano mélange des caractéristiques vocales (il joue des notes bien déterminées) et des caractéristiques percussives (les cordes sont frappées et ne résonnent qu'un certain temps). Tous les musiciens de qualité le savent, c'est à l'attaque (un moment percussif) que tout se joue, même pour les instruments les plus chantants.

Les modèles que je propose servent donc en réalité à éclairer le mixte du réel, à faire ressortir ses tendances et ses courants de fond.

3. Le cas du piano

L'étude fine des instruments de musique révèle que tous possèdent un certain équilibre, différent pour chaque instrument, entre des caractéristiques vocales et percussives. Mieux encore, quand on cherche à « améliorer » un instrument de musique, c'est souvent pour renforcer une ou plusieurs de ses caractéristiques en direction d'un modèle ou de l'autre. Ainsi, le piano est littéralement un clavecin ou un clavicorde « amélioré »⁶, pouvant jouer continuellement du doux (*piano* en italien) au fort, comme l'indiquait son

- 5 On dit ce bruit « blanc » par analogie avec la lumière blanche, qui contient toutes les couleurs visibles. De même, le son qui contient toutes les fréquences à part égale est « blanc ». Il n'y a cependant pas de lien perceptif réel entre les couleurs visuelles et les « couleurs » sonores.
- 6 Dans l'entourage de son inventeur, Cristofori à Florence autour de 1700, on parlait de « gravecembalo col piano et forte » ou de « cimballo che fa il piano e il forte ».

premier nom courant, le *pianoforte*. Cet instrument, qui reste de façon incontournable un instrument de percussions, emprunte une caractéristique essentielle du modèle vocal et obtient un mélange mixte particulièrement réussi. Comme l'argumentent Michelle Biget-Mainfroy [1987 : 28-36] ou Danielle Cohen-Lévinas [1991 : 202-223], le piano tente l'impossible : faire chanter un instrument percussif. À l'inverse, d'autres instruments se sont « améliorés » au fil du temps en renforçant leur dimension percussive : l'orgue électrique ou la guitare électrique viennent ici à l'esprit.

On le sait, toute l'œuvre de Chopin est consacrée au piano et relève au sens le plus fort de la pensée pianistique romantique qu'il a fortement contribué à créer. Chopin a le privilège d'écrire pour le piano des années 1820-1840. Le piano de Chopin, brièvement dit, est un piano moderne presque complet [voir Haury 1987 : 20-27 ; « Piano » 2021] : le cadre renforcé de métal⁷ rend déjà possible des cordes longues et bien tendues et une sonorité ample ; le nombre de cordes a été largement augmenté pour donner un ambitus de sept octaves et plus ; Érard l'a déjà doté autour de 1820 du double-échappement qui rend possible un jeu très rapide extrêmement virtuose et, lorsque nécessaire, une certaine délicatesse de toucher. Les salons aristocratiques et bourgeois autant que les salles de concert vont très vite se doter de cet instrument de qualité : l'instrument est tout à la fois un succès musical, artisanal puis industriel et commercial, un véritable symbole de la 1^{re} révolution industrielle.

D'un point de vue organologique, le piano est une grande cithare à clavier. Le clavier actionné par le pianiste lance des marteaux de bois et de feutre sur les cordes, la vitesse de lancement contrôlant l'intensité du son. Contrairement au clavecin ou à l'orgue, le piano peut en conséquence varier considérablement sa dynamique et offrir des nuances variées ainsi que des contrastes dynamiques importants⁸. Ce changement de force derapée détermine, comme pour toutes les percussions, la richesse sonore :

7 Le cadre complètement en fonte viendra après 1840 et se généralisera encore plus tard au moment où Steinway and Sons standardisera complètement l'instrument.

8 Le clavicorde, à cordes frappées aussi, l'aurait presque pu, si sa facture l'avait rendu plus sonore. À strictement parler, le piano est davantage un perfectionnement du clavicorde que du clavecin.

plus un son est fort, plus il est brillant, riche en partiels. Les cordes frappées émettent des sons quasi-harmoniques⁹, c'est à dire qu'ils donnent des notes suffisamment justes pour donner le sentiment de hauteurs claires et permettre des mélodies et des accords. Enfin, le jeu de l'instrumentiste sur le clavier et à la pédale¹⁰ permet de contrôler très finement les étouffoirs¹¹ et la durée des sons, ce qui rend possible toute une gamme de couleurs et de textures sonores, du son attaqué fort, brutal et long aux petites notes délicates, douces et brèves. Le grand ambitus de l'instrument couvre le même registre que l'orchestre symphonique contemporain, de la contrebasse au piccolo. Le piano est donc à sa manière un instrument-orchestre de percussions qui jouent des notes, un orchestre miniature que tous les mélomanes possèdent.

Appliquons maintenant ces perspectives au cas de Frédéric Chopin.

4. Chopin et la vocalité

Comme Robert Schumann, Frédéric Chopin est né en 1810, à peu près comme Franz Liszt (1811), Richard Wagner (1813), Giuseppe Verdi (1813) ou quelques autres nés un peu avant (Berlioz [1803], Bellini [1801]...). Cette génération totalement romantique, au contraire de leurs précurseurs comme Beethoven, Schubert, Weber ou Rossini, nés avant la transition esthétique du XIX^e siècle, va mener le romantisme musical à son complet développement.

9 Si on examine les choses avec précision, toutefois, le son des pianos est légèrement inharmonique, les cordes réelles avec leur raideur et leurs frictions diverses ne pouvant produire de séries harmoniques mathématiquement exactes. C'est une des raisons des différences d'accords entre la gamme parfaitement tempéré théorique et l'accord réel des pianos de concert, où les octaves extrêmes sont un peu plus grandes que ne le demande la théorie. Il y a quelque chose du son de cloche dans le son du piano.

10 Les pédales fortes et les variantes de sourdines. La pédale tonale sera inventée en 1844, un peu tard pour Chopin et jamais complètement standardisée.

11 La principale différence des pianos à queue et des pianos droits joue à ce niveau. La gravité aide les étouffoirs des pianos à queue et leur donne une réponse bien plus fine et sensible au toucher que celle des pianos droits.

Il faut se contenter ici de résumer ce que cela implique. Haydn, Mozart et Beethoven [voir Rosen 2002] ont mené à son complet développement le langage musical tonal, les formes musicales qui l'expriment (telle la forme-sonate des premiers mouvements de symphonies chez Mozart) ainsi que les développements instrumentaux qui les accompagnent (opéra, symphonie, quatuor à cordes, pianoforte...). Les compositeurs romantiques vont ensuite dépasser cette apogée classique pour la pousser vers une expression musicale de plus en plus forte et singulière, le compositeur devenant une sorte de héros romantique en opposition à la foule conservatrice (aux goûts classiques¹²). Les grands thèmes esthétiques et littéraires du romantisme trouvent une expression musicale forte et aboutie grâce à cette génération de 1800-1810 : le goût pour l'expression intime, la nostalgie d'un passé ou d'un ailleurs idéalisés, la contemplation inquiète et subjective de la nature ou de la société révolutionnaire, napoléonienne ou monarchique, l'émergence du sentiment national après un relatif affaiblissement des empires centralisés, la passion pour le drame, la curiosité pour le fantastique, l'étrange, le gothique, l'exotique.

Ces topiques romantiques vont peu à peu pousser l'art sonore vers un drame musical total et la complexité harmonique, mélodique, rythmique et timbrique que cela requiert, quitte à ce que l'on rejette le « bon goût » ancien en faveur d'une expression plus débridée et « sauvage ». Wagner, Liszt et Verdi vont parachever cette complexification expressive vers 1860-1870, ce qui fera d'ailleurs voler en éclat le système musical tonal après 1900.

Chopin n'a pas connu ce second romantisme complexe étant décédé bien tôt (1849). Il est resté un maître du premier romantisme. Comme nous allons le voir, cela veut dire que chez lui le modèle vocal reste dominant bien qu'il comporte des incursions percussives significatives.

12 La musicologie distingue nettement trois périodes : le baroque (1600-1750), le classique (1750-1800) et le romantique (1800-1900). Viennent ensuite la période moderne (1900-1945) et le contemporain (depuis 1945).

5. Qu'est-ce que cela signifie, concrètement ?

Pour réaliser cette étude, il importe d'abord de bien distinguer ce qu'il disait et écrivait sur la musique (d'après ce que ses proches ont rapporté), conservant apparemment [« Frédéric Chopin » 2021] un attachement assez classique (aristocratique et bourgeois) à Mozart et à Bach, et ce qu'il composait réellement, souvent bien plus innovant. Comme bien des créateurs, Chopin ne semblait pas toujours être pleinement conscient ou avoir verbalisé sa pratique réelle et agissait un peu en somnambule, au sens de Koestler [2010]. Il avouait¹³ aussi être plus aventureux dans ses improvisations semi-conscientes que dans ses pièces éditées, plus prudentes.

Pour comprendre où il se situe exactement dans le champ musical mixte, il faut donc étudier la musique qu'il a effectivement écrite (le niveau neutre de Molino et Nattiez [1987]) plutôt que ses intentions poétiques déclarées ou rapportées. Par contre, il ne faut pas le confondre avec Liszt et son école, bien davantage intéressée par un romantisme très dramatique et une virtuosité extravertie, voire extravagante. Les délicatesses poétiques de Chopin ne couvrent pas le même registre expressif que celui de son camarade et rival.

Étudions attentivement la musique de Chopin pour en faire un portrait stylistique. Prenons, par exemple, sa *Ballade* en sol mineur, op. 23 éditée en 1836, qui comporte l'essentiel des caractéristiques de sa musique et que confirment quelques autres grandes pièces (l'*Étude* « Révolutionnaire » op. 10 n° 12, le *Prélude* op. 28 n° 15, « la goutte d'eau », quelques *Mazurkas*...).

Tout d'abord, la musique de Chopin accorde une place centrale à la mélodie et aux notes. Les thèmes chantent de façon prédominante, la plupart du temps. Dans ces cas, il utilise surtout le médium de l'instrument, à la résonance longue et au timbre flexible et chaleureux, région du piano qui chante le mieux et qui reste dans le registre des voix humaines. C'est évidemment une première signature vocale. *A fortiori*, son écriture implique souvent des chants secondaires d'accompagnement, des contrechants, et diverses écritures contrapuntiques en entrelacs horizontaux et

13 C'est ce que rapporte [Delacroix 2018 : 22].

plans sonores multiples. D'autre part, au plan mélodique, il est fortement enclin à explorer un espace le plus continu possible, que ce soit en utilisant des chromatismes mélodiques¹⁴ nombreux, ou plus discrètement, en utilisant des variantes du mode mineur ou de certains modes plus typés ou colorés¹⁵. Si le piano reste un instrument « discret »¹⁶ qui découpe l'espace mélodique en touches bien distinctes, Chopin pousse l'instrument vers le maximum de continuité possible, surtout dans les gestes mélodiques ou les figures ornementales, ainsi que dans les modulations imprévisibles et les glissements/fractures chromatiques. Enfin, Chopin cultive des phrases amples et de grands gestes dynamiques du *pianissimo* introspectif au *fortissimo* le plus héroïque, profitant de la flexibilité dynamique des bons pianos contemporains aux cordes bien tendues et avec des mécaniques efficaces et sensibles (Érard, Pleyel). Ces phrasés amples entraînent nécessairement une exploration simultanée du timbre. Dans le cas du piano, par nature, les sons doux sont peu timbrés et les sons fort très timbrés ; les sons doux se rapprochent des voyelles fermées ([o]...) et les sons forts des voyelles ouvertes et brillantes ([a]...). Cela génère des phrases colorées et chantantes, des bouffées d'émotions en vagues lisses.

De façon plus subtile, son approche du rythme et du temps musical est aussi très marquée par le vocal. D'une part, toute son écriture est une recherche mélodique de flux dans le temps : la musique de Chopin, même quand elle est bien rythmée avance toujours comme la flèche du temps elle-même. Et si, par moment d'extase ou d'envolée lyrique, le temps semble suspendu¹⁷, cela se passe de manière très vocale, comme un *a piacere* de chanteur de *Bel canto*. Cela constitue un cas extrême de tempo élastique, où la

14 C'est-à-dire qu'il utilise beaucoup les touches contiguës de son piano, mélangeant les touches blanches et noires, d'où le terme « chromatique » indiquant un mélange de couleurs de touches au sens littéral. Les musiques archaïques, à l'inverse, n'utilisaient que les touches blanches et pratiquait une écriture « diatonique ».

15 Le mode mineur mélodique avec ses deux degrés flottants et le mode de fa (dit « lydien »).

16 Toujours au sens informatique du terme.

17 Par exemple lors de la quasi-vocalise de la fin du premier thème de la *Ballade* en sol mineur, mes. 32.

rigidité mécanique de la pulsation s'assouplit pour donner un effet expressif. D'autre part, ses mélodies sont souvent jouées *rubato* : c'est-à-dire que le temps de la mélodie n'est plus rigide comme celui de l'accompagnement mais lui « vole » du temps, le retarde ou parfois l'anticipe. Cette élasticité du temps, globale dans les ralentis et les accélérés, ou locale, d'une voix musicale par rapport à l'autre, révèle donc un sens temporel fluide, élastique et continu : un temps vocal. Cela se confirme encore dans son usage de figures rythmiques variées, la pulsation se découpant en une gamme de subdivisions (par 2, 3, 4, 5, 6, 8...) ou par une superposition occasionnelle de divisions temporelles distinctes (polyrythmies) entre la main droite et la main gauche. Ses rythmes aussi recherchent de la continuité, bien qu'ils restent discontinus. D'ailleurs, les interprètes de Chopin essaient souvent de gommer le découpage « mathématique » du temps pour le lisser et l'assouplir¹⁸.

Pour synthétiser, les champs musicaux et sonores de Chopin, les champs mélodiques, dynamiques, timbriques et temporels sont exploités avec un sens marqué de la continuité et de l'horizontalité. Chopin tend fortement vers un maximum de caractéristiques vocales ; il tente de chanter avec son instrument, très nettement.

6. Chopin et le percussif

Cela dit, il n'en demeure pas moins que l'instrument de Chopin est un instrument de percussion : les cordes sont frappées et les sons résonants s'estompent assez vite et ne peuvent pas vraiment chanter (tenir le son de façon très continue). Et Chopin, malgré ses envies vocales, doit contrôler cet instrument de percussion. Soulignons les caractéristiques percussives de son écriture.

Si les mélodies de Chopin chantent, leurs accompagnements dansent et jouent des rythmes, de façon presque aussi forte : valse, mazurka, polonaise et autres abondent. Concrètement, le compositeur utilise en finesse les caractéristiques percussives

18 Voir par exemple les motifs rythmiques de la fin de l'introduction de la *Ballade* ou ceux de la 2^e partie du second thème, mes. 81-84). Les pianistes percussifs (Bartók, Corea...) feront juste l'inverse dans leurs propres musiques et marqueront nettement la rythmique interne des phrases musicales.

de son instrument : les sons dansants sont attaqués et percutés. La musique de Chopin accorde une place vitale aux rythmes, de différentes manières : battements de cœur, jeu très vertical et en accords plaqués¹⁹, qui forment des blocs denses ; attaques dans l'aigu de « gouttes d'eau », effets de clochettes ou de cloches²⁰. Le chromatisme de Chopin se fait souvent vertical : ses accords sont non seulement denses et marqués, ils contiennent aussi parfois de fortes dissonances, créant une imitation pianistique²¹ des sons inharmoniques ou bruyants. Dans le même esprit, lorsqu'il s'écarte du milieu du registre de l'instrument, ce registre médium presque chantant, et exploite des registres plus extrêmes et in- ou surhumains, c'est souvent pour faire ressortir le caractère tendu et discordant, presque bruyant de son instrument. Cela apporte du drame romantique à ses constructions musicales, mais aussi, renforce le côté percussif de sa musique. Ces sons percussifs se trouvent dans le grave et l'extrême grave²², parce que les cordes y produisent davantage d'inharmonie à cause de leur raideur, et dans l'extrême aigu, où le bruit de percussion du marteau sur les cordes est bien plus prégnant et où la brillance tendue du son évoque vite des clochettes ou du verre cassé [Schaeffer 1966 : 219-238].

L'écriture rythmique de Chopin contient quelques finesses percussives qui annoncent les développements rythmiques modernes : comme on l'a vu ci-dessus, son utilisation très diversifiée de subdivisions rythmiques de la pulsation (2, 3, 4, 5, 6, 8...) implique non seulement une curiosité pour la continuité temporelle mais elle dénote aussi un goût franc pour le rythme, allant au-delà de l'écriture rythmique occidentale usuelle. C'est sur cette base que les développements rythmiques des générations ultérieures de compositeurs-pianistes de Brahms à Debussy, Stravinsky et Bartók vont élaborer leurs œuvres.

19 Où toutes les notes sont simultanées plutôt qu'arpégées.

20 Par exemple dans les apogées de développements où on passe du lyrique aux clochettes et verre brisé (mes. 47-48), avant de retomber dans le gouffre (mes. 53-54).

21 Les pianistes imitent souvent les sons de cloches en créant des harmonies dissonnantes très attaquées et que l'on laisse résonner.

22 Par exemple au tout début de la *Ballade*, dans son introduction mystérieuse et suspendue.

Dans un autre ordre d'idée, Chopin est absolument fasciné par le mouvement rythmique et répétitif, comme ses modèles Bach et Mozart. Cela est très marqué dans les *Études*, mais se retrouve en fait absolument partout chez lui. Dans ce genre de gestes pianistiques qui répètent des motifs courts et bien découpés, la main (gauche le plus souvent) articule beaucoup le son et crée des effets bien rythmés. Si le tempo peut être élastique par moment, pour des raisons expressives, ou la mélodie jouée *rubato* au-dessus de tels gestes, Chopin n'appréciait pas le relâchement ou la mollesse pour ses figures d'accompagnement. Pour que la mélodie puisse chanter et montrer son *rubato* expressif, il faut absolument que l'accompagnement soit bien ferme et rythmique. D'autre part, si sa musique doit danser, cela impose pour lui un rythme juste et bien marqué. La relative « sauvagerie » de ses *Mazurkas* par rapport aux valse plus salonardes ou moins dansantes, tient entre autres à ce marquage rythmique net, en filiation claire avec certaines danses populaires polonaises.

Dans un troisième ordre d'idée, la pensée percussive se manifeste chez Chopin dans un phénomène formel très particulier, très romantique. A son époque, les formes musicales restent plutôt rigides : la tradition musicale millénaire a créé des formes assez fixes (ABA, Rondo, Fugue, Sonate...) que les compositeurs se sentaient obligés de suivre scrupuleusement. Or, Chopin (comme Bach, Mozart ou Beethoven, à vrai dire) déjoue souvent ces attentes formelles et s'envole de manière très inattendue, casse momentanément la forme ou perturbe les modèles²³ de manière très improvisatoire et intuitive. Cela n'est pas sans rappeler des procédés littéraires similaires, pensons à E.T.A. Hoffmann, par exemple. À mon avis, ces cassures formelles tiennent encore du modèle percussif, cultivant les moments disjoints et les juxtapositions plutôt que l'évolution continue. Ces effets de cassures jouent aussi à petite échelle, par exemple, dans l'introduction ou la coda du morceau, ou bien juste

23 Par exemple, dans la 3^e partie (mes. 165-205) de la *Ballade*, il inverse l'ordre de ses deux thèmes principaux, mettant le second d'abord. Ou bien, au lieu de revenir au premier thème après avoir exposé le second, dans un effet de rondo ou de couplet-refrain, il s'envole dans une danse totalement imprévisible (mes. 137-152).

avant l'envolée *a piacere* évoquée ci-dessus. Sa musique est souvent rompue et brisée, constituée de moments singuliers et résonants. Sa musique abonde de cassures temporelles et de suspensions, où l'on savoure le moment d'une manière imprévisible (non-linéaire), très verticale²⁴.

Pour synthétiser, si ses thèmes et ses phrases chantent, Chopin danse tout autant et accompagne de manière très marquée et percussive ces chants. Il cultive les ruptures, les imprévus et les cassures, goûte parfois des moments de suspensions et de pure verticalité. Je pense que c'est précisément pour cela que Robert Schumann, après avoir vu la partition de la première *Ballade*, lui a décerné le titre de « génie » romantique.

7. Pour conclure : Chopin et la mixité irréductible d'un pianiste

Malgré une forte présence du modèle percussif, on aura compris que la musique de Chopin est effectivement bien mixte. Elle possède même un équilibre étonnant. Les descriptions ci-dessus, au risque d'être un peu techniques, tentent de démontrer que pour chaque caractéristique stylistique de la musique de Chopin, on peut trouver un complément opposé. Ses thèmes chantent mais ses accompagnements dansent. Son chromatisme est à la fois mélodique (horizontal) et harmonique (vertical). Le compositeur favorise un tempo élastique et des mélodies *rubato*, mais insiste sur une bonne tonicité rythmique des accompagnements. Ni complètement flou et lyrique ou trop vocal, ni sec et cassant, ni trop percussif, son jeu idéal est « perlé », bien articulé, ferme rythmiquement mais sans dureté excessive afin de laisser chanter les mélodies au mieux de ce que peut son instrument. Le piano chante dans le médium mais bruisse et explose dans les extrêmes et Chopin se sert de ces deux genres de sonorités et de climats pour

24 Dans l'écoute verticale, on n'écoute pas le flux temporel mais on savoure des instants colorés et leurs détails. Cela s'applique bien ici par endroit ou, par exemple, dans l'écoute des musiques de percussions africaines ou dans les textures sonores non orientées des musiques électroniques.

générer une musique changeante et dramatique, du plus intime au plus héroïque.

La musique de Chopin abonde en ruptures et cassures, danse et marque le temps ou s'interrompt de façon imprévue pour une envolée lyrique et hors du temps, mais elle avance toujours, inexorablement. Fatalement peut-être, comme sa trop courte vie.

Dans ces perspectives, on comprend bien pourquoi le piano constituait tout son univers. Le piano est un instrument de percussion au plan organologique mais musicalement un instrument mixte : on frappe les cordes pour les faire résonner mais elles arrivent à chanter assez bien quand même. Cet équilibre mixte correspond parfaitement à la pensée musicale de Chopin, ou encore, l'instrument en cours de stabilisation et sa pensée musicale se sont co-construits, à un moment très particulier de l'histoire de la musique où le romantisme musical arrive à sa pleine maturité, et où les modèles musicaux arrivent encore à s'équilibrer.

Après Chopin (Wagner, Verdi, Brahms puis Mahler, Schönberg, Debussy, Stravinsky...), la recherche d'expression et l'émergence irréprouvable du modèle percussif vont faire exploser les équilibres musicaux et mener à la grande crise musicale de 1900 [Laliberté 2004 : 347-360].

Bibliographie

- Biget-Mainfroy Michelle (1987), « Le pianiste romantique face aux impossibles de l'écriture », *Analyse musicale*, n° 7, p. 28-36.
- Boucourechliev André (1996), *Regards sur Chopin*, Fayard, Paris.
- Cohen-Lévinas Danielle (1991), « Écriture contra facture, facture contra écriture, ou les péripéties du piano romantique », *Inharmonique*, n° 7, p. 202-223.
- Delacroix Eugène (2018), *Journal*, vol. II, Livio Éditions, Paris.
- Eigeldinger Jean-Jacques (2000), *L'Univers musical de Chopin*, Fayard, Paris.
- « Frédéric Chopin » (2021), [page consultée : février 2021], <https://tinyurl.com/7u9mtu32>.
- Haury Jean (1987), « La grammaire de l'exécution musicale au clavier et le mouvement des touches », *Analyse Musicale*, n° 7, p. 20-27.

- Koestler Arthur (2010), *Les somnambules. Essai sur l'histoire des conceptions de l'univers*, trad. Georges Fradier, Les Belles Lettres, Paris.
- Laliberté Martin (1994), *Un principe de la musique électroacoustique et informatique et son incidence sur la composition musicale. Analyses et exemples*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, [doctorat].
- Laliberté Martin (2004), « Aux origines des “nouvelles technologies musicales” : virtuosités et archétypes », in : *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique*, éd. Roberto Barbanti, Enrique Lynch, Carmen Pardo et Makis Solomos, L'Harmattan, Paris, p. 347-360.
- Laliberté Martin (2011), « L'Anneau du Nibelung de Wagner : fiction, histoire et opéra », in : *Actes du Colloque « Fiction et Histoire »*, éd. Gisèle Séginger et Zbigniew Przychodniak, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, p. 281-299.
- Laliberté Martin (à paraître en 2022), *Modèles instrumentaux, modèles musicaux : entre musique et technologies*, L'Harmattan, Paris.
- Molino Jean (1988), « Geste et musique : Prolégomènes à une anthropologie de la musique », *Analyse musicale*, n° 10, p. 8-15.
- Nattiez Jean-Jacques (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgeois, Paris.
- « Piano » (2021), [page consultée : février 2021], <https://tinyurl.com/58b7vxda>.
- Rosen Charles (2002), *Le Style classique*, Gallimard, Paris.
- Rosen Charles (1995), *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, trad. Georges Bloch, Gallimard, Paris.
- Schaeffner André (1980), *Origines des instruments de musique*, De Gruyter Mouton, Paris.
- Schaeffer Pierre (1966), *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris.
- « Système Hornbostel-Sachs » (2021), [page consultée : février 2021], <https://tinyurl.com/27xtp6wk>.
- Veilhan Jean-Claude (1977), *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XII^e-XVIII^e s.), générales à tous les instruments*, Leduc, Paris.

Martin Laliberté

Frédéric Chopin, Between Romantic Exacerbation of the Vocal Model and Percussive Innovations: a Dynamic Mix

After some in-depth analysis, for instance, of the first *Ballade* in G minor (1836), Frédéric Chopin's music reveals itself as a striking case of a musical equilibrium between two major musical tendencies. On the one hand, his music brings the reaching towards an idealised voice to a full and very convincing development. His musical themes sing most of the time while all the main characteristics of his writing explore continuous spaces, to the extent the piano can achieve. He uses many melodic chromaticisms and broad gestures, very voice-like phrasings ranging from the most delicate *pianissimi* to the extremely dramatic *fortissimo*, and other vocal features. On the other hand, his music is unavoidably written for a percussion instrument (the piano), makes much use of rhythms and often dances as well, while his accompaniments are thick with vertical features, accents and other percussive traits. In reality, Chopin's music is in a striking state of equilibrium between the vocal and the percussive and constitutes a rich case of a mixed status between the two poles. Perhaps for one of the last times in Western music, Chopin is precisely at the point of equilibrium, before the rise of the percussive that gave birth to much of the twentieth century's music. Chopin's music will remain a true and much beloved monument of equilibrium.

Keywords: Chopin; musical models; piano music; organology; musical analysis.

Martin Laliberté – Compositeur et chercheur. Professeur des Universités en « Musique et technologies » à l'Université de Paris-Est. Né à Québec en 1963. Après une formation de compositeur instrumental et électroacoustique, il s'installe à Paris en 1988 pour poursuivre son travail à l'Ircam/EHESS, où il termine une thèse. Il est nommé Maître de Conférences à l'Université de Bourgogne en 1995 puis à l'Université de Marne-la-Vallée en 2002. Elu Professeur des Universités en 2006, il dirige le Département de *Cinéma, Audiovisuel, Arts Sonores et Numériques* de 2006 à 2010 et devient le co-directeur de L'UFR LACT en 2016-2017. Ses recherches portent sur l'esthétique contemporaine, les technologies musicales, anciennes et nouvelles, et la composition musicale vocale, instrumentale et électroacoustique. Après avoir co-dirigé avec Pascale Alexandre-Bergues *Spectacles populaires et culture médiatique 1870-1950*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2016, il prépare actuellement un ouvrage

sur les modèles instrumentaux et les archétypes – *Modèles instrumentaux, modèles musicaux : entre musique et technologies*. Paris : L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie ». Il compose régulièrement pour le concert, la scène et l'écran depuis 1984.