

Le piano de Chopin et l'art vocal

Chopin ne connaît pas l'Italie. Mais dès l'adolescence il manifeste un goût profond pour l'opéra italien et spécialement pour Norma de Vincenzo Bellini. Son piano garde-t-il quelque chose de cet art vocal? Étienne Bariller éclaire la question de l'influence du bel canto sur les œuvres de Chopin, interrogation récurrente majeure dans les recherches actuelles sur le compositeur.

Lors d'une représentation de *Norma*, Chopin fut si ému qu'il en eut les larmes aux yeux, raconte Ferdinand Hiller¹. C'était en décembre 1835. Bellini était mort peu auparavant, et Chopin pleurait un ami : durant le séjour à Paris du compositeur sicilien, les deux hommes avaient fraternisé, passant nombre de soirées ensemble, notamment chez une cantatrice napolitaine d'origine française, au Faubourg Saint-Germain. L'appartement de leur hôtesse bruissait de conversations passionnées, frémissait de musique. Chopin ne chantait sans doute guère, mais Bellini se débrouillait au piano. Anecdote symbolique, et preuve de leur proximité, les deux compositeurs voisinent sur l'album personnel d'une certaine Mme d'Est, collectionneuse d'autographes : dans ce précieux keepsake, on trouve successivement un *Andante cantabile* « Offert à Mme la baronne d'Este [sic] par Bellini », et un *Allegro agitato* « composé pour Mme la baronne d'Este [sic] par FF Chopin »².

Comme Bellini venait de mourir lorsque Chopin entendit *Norma*, nous pourrions penser que ses larmes n'étaient dues qu'au souvenir, douloureusement réveillé, de l'ami défunt. Non : si Chopin ressentit une telle émotion, la musique en

était cause autant que l'amitié. Le sylphe de Varsovie aimait les œuvres du cygne de Catane.

À preuve, les quelques notes que Chopin jeta sur le papier réglé pour esquisser un accompagnement pianistique de *Casta Diva* (transposé de Fa en Mi). Ce manuscrit doit remonter aux années 1842-1844. Il était en possession de Pauline Viardot, créatrice du rôle de Norma à Grenade et à Saint-Petersbourg. Que Chopin, comme tous ses contemporains, ait été frappé par la beauté de cette mélodie fameuse entre toutes, cela ne saurait étonner. Mais la volonté de transposer au piano son accompagnement – et sa mélodie même, car on n'imagine guère qu'il n'ait pas fait un sort pianistique à la flûte qui, chez Bellini, l'énonce avant la voix –, c'est assurément le signe qu'il voulait s'approcher au plus près du génie bellinien, voire se l'approprier.

Non moins saisissante est la ressemblance profonde, et notée de longue date par la critique, entre la mélodie de l'*Étude n° 7 opus 25* et le « Teneri figli » que chante Norma au second acte de l'opéra. Or cette étude a été composée au début de 1836, alors même que Chopin venait de découvrir

l'opéra de Bellini. Enfin, hommage apparemment plus convenu mais non moins significatif, et d'une grande beauté, la variation lente que Chopin écrivit pour l'*Hexameron*, composé en 1837 par six pianistes différents, sur la marche des *Puritains* de Bellini. Alors que les autres variations, en particulier celles de Liszt, donnent volontiers dans le genre brillant et tonitruant, celle de Chopin est délicate, allusive, mystérieuse, avec de subtils décalages harmoniques qui évoquent notamment certain Mi bémol suspendu, et prédebussyste, tout à la fin du *23^e Prélude*. Bref, une œuvre hautement chopinienne, et qui fait chanter la marche des *Puritains* comme s'il s'agissait d'un nocturne ou d'une élégie. On peut considérer cette variation comme un portrait respectueux et subtil de Bellini – ou mieux, un « autoportrait en Bellini ». Liszt, qui reprend la parole musicale juste après Chopin, pour achever l'*Hexameron*, semble impressionné par tant de délicatesse. Et pour éviter d'étouffer le souvenir des notes de son ami, il recourt au triple piano et à la double pédale ; enfin, à l'indication *estinto* : après Chopin, après Bellini, il n'y a plus qu'à faire silence.

Qu'est-ce qui, chez Vincenzo Bellini, fascinait à ce point Frédéric Chopin ? La réponse tient en un mot fort simple, et profondément énigmatique : le chant. Mais en quoi le chant peut-il concerner à ce point un compositeur pianiste ? Telle est bien la question.

Le chant des chanteurs, Chopin n'avait pas attendu Bellini pour en être féru. Dès sa jeunesse à Varsovie, il aimait Rossini (au point de reprendre un thème de la *Pie voleuse* pour le Trio de sa *Polonaise* en Sol bémol). Et de tout temps, il fut un amoureux fervent de Mozart, singulièrement du Mozart vocal. On se souvient que l'une des premières œuvres

du jeune Polonais, composée à Varsovie, s'intitulait : *Variations sur « Là ci darem la mano »*, un thème de *Don Giovanni*. L'italianisme et le « vocalisme » de Chopin se manifestent à d'autres signes encore. Ainsi le recours à la dénomination de *Barcarolle* – c'est-à-dire « chanson de gondolier » – pour une pièce suprêmement pianistique, et qui sera l'un de ses plus hauts chefs-d'œuvre.

En outre, il n'est pas vain ni déplacé de rappeler que le grand amour de Chopin (comme le grand amour de Mozart, comme le grand amour d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) fut pour une cantatrice. Dans les trois cas, cela signifie peu ou prou que la voix est le lieu même de la passion. Et que le chant peut à lui seul enclencher tout le mystère et toute la plénitude de l'être.

Mais enfin, même si son grand amour de jeunesse fut la cantatrice Constance Gladkowska, la mélodie de Chopin n'est pas, pour autant, une mélodie *chantée*. Certes, les témoignages sont nombreux qui nous assurent que Chopin parvenait à faire chanter le piano et même respirer la main comme respire une chanteuse³ – ce miracle devait beaucoup à son génie de pianiste, et tout à son génie de compositeur, s'il est possible de les dissocier. Mais ne s'agit-il pas là, tout au plus, de « simuler » la voix, et de viser un idéal qui par définition demeure inaccessible ? Un instrument extérieur au corps humain lui-même ne sera jamais la voix ; à plus forte raison, comment un instrument à percussion, incapable par nature de tenir et de soutenir réellement un son, pourrait-il jamais créer un chant ?

Et pourtant ! Le miracle, chez Chopin, n'a-t-il pas lieu ? Et grâce au jeu suprême des *harmonies* ? Cette extraordinaire richesse « verticale » dont Chopin revêt la mélodie « horizontale », n'est-elle pas destinée, secrètement, à accomplir la

métamorphose du chant instrumental en chant vocal? Les mélodies de Chopin ne sortent pas d'une gorge de femme. À cet amoureux du chant, il faut, d'une manière ou d'une autre, compenser ce déficit de chair et d'être, combler le terrible vide qui, lorsque les notes sont frappées et non tenues, se creuse entre chacune d'entre elles. Eh bien, ce vide, c'est l'harmonie qui l'abolira. C'est elle qui fera chanter le piano comme une voix. Probablement parce que la richesse harmonique multiplie les points de vue, renouvelle dans notre conscience la sensation de chaque note, la prolonge en la regardant. La verticalité harmonique fournit la mélodie d'une réserve de temps qui la fait vivre, intacte, « d'un bord à l'autre du néant », et lui donne la perfection d'un *lié* qu'on croyait interdit au piano.

À ce miracle contribuent aussi les *ornements*, dont Bellini faisait lui-même usage, mais qui chez Chopin acquièrent un raffinement et une richesse extraordinaires. Rien à voir, bien sûr, avec je ne sais quelle décoration. Il ne s'agit pas d'ornementalisme, mais d'un jeu d'annonces et de retards, de prémonitions et de souvenirs, qui renforcent d'autant le présent et la présence de la mélodie. Pensons à la *Berceuse*: c'est l'immense ornement de quelques notes extrêmement simples et nues. Et cet ornement permet à la mélodie, en effet, de devenir un chant, celui de la mère qui berce son enfant: les notes ne sont plus « attaquées » puis relâchées et perdues; elles existent simplement, sereines, égales à elles-mêmes, tenues et soutenues.

Oui, le miracle a lieu: le concours de l'ornement et de l'harmonie suffit à faire durer dans le temps de notre écoute ce qui ne saurait durer dans le temps des horloges – je veux dire le son du piano. Chopin nous fait don de la mélodie bellinienne et de la durée bergsonienne.

Le présent de chaque note devient présence; chaque note se fond, sans nulle solution de continuité, dans la note suivante. Il ne s'agit pas de prestidigitation, d'illusionnisme musical; Chopin ne joue pas sur notre persistance auditive comme le cinéma joue sur notre persistance rétinienne. Il ne nous fait pas croire que le piano chante comme une voix humaine; il nous dévoile bien plutôt la *vocalité* essentielle de toute mélodie, fût-elle proférée par un instrument à percussion, pourvu qu'on sache en déployer les secrets harmoniques, et retrouver, dans la verticalité de l'instant harmonisé, l'essence même de la durée.

On sait que le poète du piano a écrit pour la voix quelques *Chants polonais*. Si ces mélodies sont beaucoup moins médiocres et beaucoup plus émouvantes qu'on ne le concède généralement, personne ne pourrait prétendre pour autant qu'elles sont à la hauteur de ses cantilènes pianistiques. Et si la musique de Bellini faisait monter des larmes à ses yeux, c'est parce qu'il admirait éperdument, chez son ami, la maîtrise d'un art vocal qui n'était pas le sien. Mais nous n'y perdons rien: si Chopin ne sut pas traiter la voix, il sut la recréer. Et l'on ne peut en douter: la lune qui brille au-dessus de ses *Nocturnes* est bien la « *Casta diva* » qu'invoque Norma la prêtresse.

Étienne Barilier, *L'Avant-Scène Opéra* n° 236, Paris, 2007

1. F. Hiller, *Künstlerleben*, Cologne, 1880, p. 157, cité in Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, Fayard, 2000, p. 105.

2. Il s'agit de l'*Impromptu posthume opus 66*, dit *Fantaisie-Impromptu*.

3. Il a d'ailleurs recouru à certaines indications qui normalement s'appliquent au seul chant, comme le fameux *spianato* (dans l'*Andante opus 22*), ou le non moins fameux *sfogato* de la *Barcarolle* – sans parler des *mezzo voci*, *sotto voce* et autres *sostenuti* qui abondent dans ses partitions.