

## POLONAISE - FANTASIE

Frédéric CHOPIN

N° 7

Op. 61

Éditée en 1846

Édition de Travail par  
Alfred CORTOTdédiée à M<sup>me</sup> A. Veyret(1)  
Allegro maestoso

9 min. 30

Les six magnifiques Polonaises antérieures à celle-ci, et dont l'analyse a fait l'objet de ce volume, ont témoigné du génie de Chopin par rapport à une sorte de stylisation d'un rythme traditionnel de danse, approprié à l'exaltation d'un sentiment national.

Le mot qu'il conviendrait d'employer pour caractériser la tendance de la Polonaise - Fantaisie serait plutôt celui d'idéalisation.

Elle s'isole en effet des précédentes par l'accent d'un lyrisme particulier, l'emploi d'une coupe extrêmement libre, et l'adoption d'un style narratif plus lié semble-t-il à l'expression d'une émotion personnelle qu'à la glorification d'aspirations patriotiques. Et plus justement encore que "Polonaise-Fantaisie" pourrait-on, en intervertissant l'ordre des mots, et tenant compte de leur valeur suggestive, la dénommer "Fantaisie alla Polonaise".

Chopin, lui-même, fait part dans une lettre de 1845 de son hésitation à lui trouver un titre, ayant, dit-il, "composé quelque chose que je ne sais comment dénommer". Il nous invite donc à l'accueillir d'un autre esprit que les Polonaises proprement dites, ne fût-ce que par l'abandon fréquent qu'il y fait de la cadence accoutumée, de cette sorte de martèlement rythmique auquel sa ferveur inspirée a si souvent façonné la démarche de l'épopée et qui ne figure plus ici qu'à l'état de pulsation intermittente, se bornant de temps à autre à suggérer l'atmosphère martiale, mais non à l'imposer.

Et peut-être ne s'abuse-t-on pas en supposant que Chopin ne s'est ainsi soustrait aux exigences du rythme national que pour se mieux aventurer dans un pathétique recours à de plus intimes souvenirs que ceux dont les malheurs de son pays lui dictaient, en d'autres œuvres dotées du même titre, les ardentés imaginations.

On serait tenté d'y lire les regrets d'un lointain passé, mêlés aux reflets nostalgiques d'un horizon baigné de mélancolie et de douceur. Et en quelques phrases d'une sensibilité pénétrante, la blessure ravivée des premières tendresses. Et la mémoire aussi de ces magnifiques illusions sur quoi l'adolescence est prête à engager l'expérience des réalités dans l'enthousiasme des convictions généreuses et de la gloire entrevue, de tout ce qui, là bas, dans le pays bien aimé et dans un temps, hélas, amèrement révolu, ennoblissait le rêve et présageait l'avenir...

Puis, peu à peu, se dégageant les irréalités d'un songe tour à tour attendri ou fiévreux, dans une impressionnante envolée de sonorités accrues, dans une sorte de mirage musical impressionnant, la vision saisissante dont s'éblouit lui-même l'inspirateur d'une glorieuse hallucination: la Patrie délivrée, la Pologne victorieuse et rendue à son destin.

(1) Le côté en quelque sorte rapsodique de ce préambule situe d'emblée la tendance improvisatrice d'un morceau dont les éléments thématiques vont se voir soumis aux plus imprévisibles transformations de rythme et de caractère. On pourrait presque assigner à ces mesures initiales, qui semblent destinées à retenir l'attention au bénéfice de celles qui vont suivre, les vertus indéfinissables de ces "Il était une fois" qui précèdent les narrations légendaires.

L'articulation caractéristique du mouvement mélodique de la main droite, se trouve, sur le premier accord, contrecarrée par une position inconfortable des doigts sur les touches. Plutôt que de renoncer à la franche énonciation du rythme de la partie supérieure, nous conseillons l'élimination du la bémol confié au pouce et qui se voit suffisamment renforcé par l'octave de la basse:

(2) L'arpège composé qui suit, représente, du point de vue sonore, comme une sorte d'évaporation des vibrations en suspens dans l'accord générateur.

Quelques éditions en préconisent la répartition entre les deux mains, sur l'un ou l'autre des modèles suivants:

Nous conseillons cependant l'exécution par la seule main droite qui permet l'emploi d'un effet de sonorité dont on trouvera ci-après les éléments:

Notons que l'interprétation de ce passage, qui dans l'édition originale est figuré en valeurs de noires, comporte une assez grande liberté de tempo, proportionnée au pouvoir de résonance de l'instrument dont on dispose. Abstraction faite des différentes nuances indiquées par Chopin, les répétitions de cette mesure initiale peuvent s'entendre conformément au modèle ci-dessus.

Musical score for piano, showing four systems of music. The first system has a treble and bass clef, with dynamics *p* and *f*, and fingerings 1-5 and 1-3. The second system has a bass clef, dynamics *p* and *mp*, and fingerings 2-4 and 1-5. The third system has a treble clef, dynamics *mp* and *p*, and fingerings 2-4 and 1-5. The fourth system has a treble clef, dynamics *cresc.*, and fingerings 4-5 and 3-1. Various ornaments and trills are marked throughout.

(3) Le manuscrit de Chopin mentionne ici, par mutation du pouce de la main droite, un accord de mi bémol qui nous paraît être le fait d'un "lapsus calami". Bien isoler la vibration du sol intermédiaire sur la fin de la mesure :

Musical notation showing a specific measure with a trill on the right hand and a note on the left hand. The trill is marked with a "3" and the note with a "5". The left hand note is marked with a "b" and a "3". The measure is marked with a "3" and a "\*".

Quelques éléments mélodiques du motif principal vont se faire insensiblement jour au cours de ce passage transitoire. Nous mettons en garde contre la tendance méthodique qui consisterait à les souligner d'un relief trop apparent. Leur apparition dans la trame de ce capricieux développement ne saurait être revêtue d'aucun caractère de préméditation systématique, dont l'esprit seul est à négliger lorsqu'il s'agit de la musique de Chopin.

Pour l'exécution des deux triolets en octaves de la main gauche, dont l'impulsion sourdement menaçante importe d'un accent indispensable à l'interprétation de ce fragment empli d'une sorte de pathétique fébrilité, nous conseillons l'emploi des deux mains :

Musical notation showing two hands playing octaves. The right hand is marked "m.d." and the left hand "m.g.". The right hand has fingerings 1-2 and the left hand has fingerings 1-2. The notation is marked with "etc.".





5 3 5 4 3 5 4 3 4 3 4

*ped.* \*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*cresc.*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*f*

*rit.*

*(poco string.)*

*dim.*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

**a Tempo**

(9) *mezza voce*

*p*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

53

*sempre cresc.*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

(9) Le retour au calme sur cette reprise du motif principal ne sera que momentané. Et le détail de rédaction qui substitue à la mobilité des basses précédentes la tenue persistante d'une pédale de mi bémol de plus en plus accentuée, fait bien pressentir dès ici l'approche imminente de ce bouillonnement de tierces qui, une fois encore, va susciter, à son apparente quiétude l'élément d'une vibrante conclusion.



(13)

*sf dim.* *sf dim.*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

(14)

*p.*

Ped. Ped. Ped. Ped. \* Ped. Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

*sotto voce*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

(13) Cette première double croche sur si bémol, est en réalité une triple croche et doit s'interpréter à l'imitation des exemples suivants. Bien isoler la sonorité des tenues de la main droite, en énonçant clairement et sans pédale les dessins mélodiques secondaires qui les accompagnent d'un mobile remous

(14) Le remarquable esprit d'émancipation avec lequel Chopin se libère dans ce morceau des modalités typiques de la Polonaise ne lui interdit pas cependant, dans la sorte de divertissement épisodique qui va suivre, d'en utiliser le rythme dans un esprit délicatement suggestif et, pour ainsi dire, à la manière d'un condiment musical. Il le sert ici dans un enroulement de souples volutes mélodiques dont le jeu ondoyant s'inspire de quelques unes des courbes du thème principal.

Deux éléments d'exécution sont donc à envisager dans la préparation technique de ce passage, par trois fois répété dans des tonalités différentes. D'une part, la qualité effleurée du legato qui répartit d'une même intention caressante les échanges des mouvements de double croches entre les deux mains. Et en discret contraste, le caractéristique rebondissement du rythme de danse qu'une exacte percussion doit isoler des mobiles inflexions qui lui servent de fond sonore. L'étude attentive du texte de Chopin, basée sur ces deux principes est ici, en soi même, son plus effectif système de travail.

(15) Ce passage de main gauche recèle une intention modulante qui ne doit pas passer inaperçue.

A travailler ainsi:

(16) En dépit de l'indication "Sempres piano" attribuée par Chopin à l'exécution de ces quatre mesures, qui devrait en effet suggérer l'impression d'un bruit d'ailes effarouchées, on ne peut s'interdire de lui accorder le discret relief d'un léger crescendo, tel que nous l'indiquons entre parenthèses.

Isoler la partie supérieure de la main droite en vue d'un travail d'approche préparatoire, destiné à assurer le legato du dessin mélodique :

Puis, de même, avec l'appui du second doigt seulement :

Et, du pouce :

Mélanger les deux dernières formules en inversant les données du legato et du staccato :

Travailler la main gauche avec le même rythme :

(17) Il n'est pas d'autre doigté admissible pour l'exécution "coulée" de ce trait descendant.

On s'exercera de la manière suivante :







(25) *a Tempo*

(26)

*p*

*cresc.*

*Ped.*

*Ped.*

*f poco string.*

*cresc.*

(25) Timbrer avec une grande douceur pénétrante le contre-chant de main gauche qui vient ici s'ajouter aux inflexions de plus en plus mobiles d'une mélodie toute prête à s'aventurer dans l'élan d'une vocalise enivrée.

A travailler ainsi :

(26) Travailler ce passage de main droite en vue de l'égalité et du legato indispensables :

A *ten.* *ten.* *etc.*

B *ten.* *ten.* *ten.* *etc.*

C *etc.*

Puis tel qu'il est écrit avec les rythmes :

Sous-entendre le dessin de main gauche comme s'il était noté :

(27) Pour donner à l'énonciation de ce passage impétueux toute l'énergie nécessaire, nous conseillons de le répartir entre les deux mains de la manière suivante :

Nonobstant cette facilité, il sera bon de travailler ainsi la chute initiale du trait :

Puis selon le texte et en affirmant fortement les déplacements d'accents, avec les rythmes :

Même travail préparatoire pour les deux mesures suivantes dont la rédaction différente interdit cependant le partage du trait entre les deux mains.

(28) Nous croyons pouvoir offrir une solution efficace au redoutable problème technique posé par l'exécution de ces deux mesures, en en proposant la notation suivante :

(29) Le diminuendo qui intervient ici, après une mesure d'impétueuse déclamation, rend plus aisée la traduction instrumentale de cette seconde version du passage qui a fait l'objet de la note précédente. On s'exercera donc ici selon les exemples ci-après :

Pour l'étude du 5<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> doigts

Pour l'étude du 4<sup>e</sup> doigt et du pouce

Pour l'étude du 5<sup>e</sup> doigt avec extension du second

Puis travailler le texte de Chopin en variant les rythmes, selon les formules habituelles.

(30) Travail d'égalisation pour ce passage de doubles croches dont on modèlera tous les contours mélodiques d'une manière à la fois vivante et sensible et en se gardant d'une articulation superficielle.



(34) La mobilisation des doigts de la main droite à l'intérieur de quelques formules d'accompagnement nous fera conseiller pour l'exécution des sept mesures suivantes l'étude des exercices préparatoires suivants:

Cinq mesures plus loin:

5 3 4 3 4 1 3 2 3 4 1 3 2 3 4 1 3 4 3 1 2 3 1

*poco cresc.* *dimin.*

*rit.* *poco cresc.*

*rit.* *poco cresc.*

(36) (lento) 51 ten. (37) a tempo 53

*pp* *p*

*p* *cresc.* *dim.*

*p cresc.*

(35) Travailler selon les indications de la note précédente les sensibles enchaînements harmoniques de ces quatre mesures au cours desquelles semblent s'évanouir les mirages d'une vision nostalgique.

(36) On donnera à ce point d'orgue, non indiqué par Chopin, mais essentiel à la signification poétique de cette transition, toute sa valeur suspensive. Puis, dans un caractère méditatif, la lente et expressive énonciation des quatre notes isolées qui renouent, avec les éléments antérieurs de la composition, les liens mélodiques dont une émouvante parenthèse avait momentanément relâché la trame.

(37) L' "a tempo" ne signifie pas la reprise du mouvement initial, mais seulement la réapparition d'une cadence de nouveau mouvante et d'un caractère musical sensiblement analogue à celui dont nous avons tenté de définir la tendance au paragraphe (24).

(38)

*p cresc.*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

(39)

*dim.*

*pp*

*Ped.* *Ped.* *Ped. sempre*

(40)

*poco a poco cresc.*

*tr.*

(41)

*fz*

*p*

*Ped.* \* *Ped.* \*

(38) Ne pas précipiter l'énonciation de ce dessin mélodique dont l'élan semble participer à l'expression d'un sentiment d'indicible tendresse, et que vient recueillir sur sa note culminante l'émouvante sonorité du merveilleux accord qui l'immobilise sur une impression d'accord de neuvième.

(39) Tenir exactement compte des divisions métriques de cette série de trilles, telles qu'elles sont indiquées par Chopin, mais bien entendu sans les soumettre à la rigidité d'un solfège appliqué. Ces battements de plus en plus serrés, et dont les derniers auront la valeur de triple croches, devraient au contraire suggérer la liberté improvisatrice d'un ramage imaginaire et qui s'exalte progressivement.

(40) Exécution figurée de cette mesure :

*fz*

*p*

(41) Conserver à cette coda de l'intermède et spécialement au mouvement mélodique de la basse, le caractère expressif dont nous avons tenté de définir les particularités note (33).

5 3 1  
1 3 2 1  
4 1 2 3  
2 1 4 3 1  
4 1 2 3  
1 2 3 1 2 3  
1 2 3 1 2 3

*dimin.*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.*

(42)

*Lento*

*pp* *f* *dim.*

*Red.* \* *Red.* \* \* *Red.* \* *Red.* \*

(43)

*rallent.*

*pp*

*Red.* \* \* *Red.* \* \* *Red.* \* \* *Red.* \*

3 2 1  
5 3 2 5 3 2 2 1  
1 2 3 1  
1 2 3 1 2 3 4 3 4

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

(42) Ce mystérieux rappel de l'introduction sera baigné, tout au moins sur cette première mesure, dans une sorte de sonorité surnaturelle, qui s'affirmera jusqu'au *f* dans la mesure suivante. Mêmes conseils d'exécution que note (2).

(43) La sensibilité de l'interprète se verra mise en contribution de la manière la plus exigeante comme la plus subtile pour la juste traduction de ces mesures épisodiques dans lesquelles flottent encore, et comme perdues dans l'évanouissement d'un rêve, quelques nostalgiques allusions aux motifs les plus attendris des pages précédentes. Mais bien que l'on se doive d'en estomper toutes les sonorités, il est nécessaire de conserver un timbre assez expressif pour éviter l'impression de fadeur indécise à laquelle pourrait également inciter l'ralentissement exagéré du tempo



(46) Nous indiquons au dessus du doigté traditionnel de ce passage (répétition invariable de la plus simple des combinaisons digitales, de quatre en quatre notes) une variante qui nous paraît pouvoir, dans le cas de certaines conformations manuelles, en assurer une prononciation plus énergique.

Travail rythmique précis, quelle que soit la formule adoptée: 

La division mentale de cette progression, de mesure en mesure, nous paraît de nature à en mieux préciser les conditions de développement impulsif. On peut même supposer la rédaction suivante de la dernière mesure:



(47) Il faut probablement imputer au souci d'écriture châtiée dont témoigne Chopin dans la moindre de ses réalisations musicales, la rédaction qui ne propose qu'à la partie supérieure de la main droite le soin de mettre en évidence le rappel exalté du thème initial.

Nous croyons que sa frémissante intention expressive sera mieux servie par une octaviation décidée des notes de ce thème lors de ses deux allusions successives, selon le modèle suivant:



Le dessin d'octaves de la main gauche sera secondé par une puissante et chaleureuse ponctuation de son vivant contour mélodique.

Travailler ces huit mesures en s'inspirant des exemples précédemment donnés: voir note (12).

(48) Exercices préparatoires:

(49) Attaquer avec force le trille qui souligne cette lumineuse modulation, puis reprendre dans une sonorité moins accusée le départ de la gamme qui doit être "lancée" avec audace et brio jusqu'au point culminant d'un irrésistible crescendo. Marteler quelque peu le rythme de basse sur cette mesure de manière à en assurer l'équilibre dynamique.

(50) Une sorte d'ivresse communicative doit s'emparer de l'interprétation de ces quatre mesures préparant d'un mouvement si plein d'enthousiasme l'explosion triomphale du thème de l'intermède. Les divers détails de leur exécution seront préparés ainsi:

De même pour le passage semblable de la mesure suivante.

A l'exécution, scander chaque note de ces passages, de manière à leur conférer le caractère d'une déclamation chaleureusement éloquente.

Exécution du double trille en tierces:

A travailler ainsi:

Même observation pour le trille de la mesure suivante.

(51) Accentuer nettement la ponctuation de deux en deux croches, qui porte sur l'ensemble de cette mesure. Clarifier la prononciation des enchainements de la main droite au moyen de la préparation suivante:

(52) C'est ici le point culminant de la péroraison, où, toutes sonorités déployées à leur maximum de rayonnement, s'affirme la grandeur épique d'un sentiment national dont l'expression avait été jusqu'alors différée par l'emploi de modalités plus confidentielles. Nous avons déjà suffisamment insisté sur le caractère d'interprétation qui convient à cet épisode sublime—et là le mot n'est pas trop fort pour en qualifier l'envolée magnifique et la signification quasi prophétique—pour nous dispenser d'un commentaire additionnel.

Une tradition classique à laquelle Chopin s'est souvent conformé attribuait à la superposition des rythmes  une valeur égale, c'est-à-dire que la durée de la double croche s'adaptait exactement à celle de la dernière croche du triolet.

Mais, ici, la tendance héroïque de ce fragment exige la prononciation caractéristique du dessin de basse, auquel, par dérogation au principe que nous venons d'exposer on s'efforcera d'accorder l'élan martial des notes du thème de la main droite, lorsque celles-ci sont figurées par des doubles croches.

Travailler tout ce passage les mains séparées, en s'inspirant pour la main droite des observations de la note (47) variables ici pour les mêmes raisons. La main gauche fermement assurée dans l'exécution des octaves qui doivent être prononcées avec une articulation rythmique décidée. S'exercer ainsi, en exagérant la brièveté de la double croche.

(53) Ces deux mesures dans le sens d'une conclusion, c'est-à-dire, appuyées d'un imperceptible mais éloquent ritardando.

(54) Bien que plus mouvementée que ce qui précède, cette stretta doit cependant conserver toutes les caractéristiques du rythme de la Polonaise et s'affirmer, tout au moins dans ses premières mesures, comme une conséquence fiévreusement enthousiaste de l'épisode précédent.

On s'exercera d'abord à la main droite en isolant le dessin des notes répétées du pouce :

auquel on adjoindra ensuite, en en contrariant le rythme, une sur deux des octaves qui l'accompagnent :

Secondar l'articulation précise du pouce par un mouvement du poignet assez amplement dessiné. Le rythme de la main gauche, comme précédemment, doit entraîner celui de la main droite dans l'exécution de ce fragment.

(55) Même observation rythmique pour ces dernières mesures dont la sonorité doit s'affaiblir progressivement sans que la fermeté de la cadence en soit affectée.

Nous suggérons pour l'interprétation de ces dernières mesures le compromis d'exécution suivant, qui a pour lui de procurer l'illusion absolue de la rédaction de Chopin, tout en éludant la difficulté technique qui s'oppose d'une si irritante préoccupation, à sa traduction caractéristique.

(56) Rétablir sur ces deux mesures la notation de Chopin Travailler ainsi la formule de main droite:

Atténuer progressivement les sonorités jusqu'à donner l'impression de murmure.

(57) On soulignera la dramatique intention qui doit orienter l'interprétation de cette conclusion imprévue vers un caractère de sombre fatalité. Mettre en valeur le détail de l'argumentation harmonique, et par les différences de timbre plus encore que par l'intention expressive. C'est ainsi que le trille de main gauche sur "sol" s'accusera d'un relief plus prononcé que celui qui fait pédale sur "la bémol" et que le "fa bémol" de main droite sera marqué d'un accent plus significatif que les deux notes qui l'encadrent.

En parlant de trilles, c'est plutôt "frémissements" qu'il aurait fallu dire. Car toute cette fin, à l'exception des derniers accords auxquels on accordera une sonorité vibrante et fermement résolue, doit s'entendre dans une nuance étouffée et sur laquelle plane, comme une ombre menaçante, la malédiction d'un destin impitoyable