

L'eau et la musique : entretien avec un pianiste amateur et passionné, Marc Chaperon

« Pianiste amateur et passionné » : est-ce une présentation possible ?

Mathématicien qui regrette parfois de n'avoir pas eu le courage de choisir la musique, j'ai appris à la lire et commencé le piano avant d'avoir quatre ans ; ma mère, inquiète de mes progrès trop rapides, y a bientôt mis fin et m'a tenu éloigné de l'instrument ; je m'y suis laborieusement remis seul à sept ans et n'ai jamais arrêté, même en prépa... De quinze à vingt-deux ans, j'ai travaillé avec le compositeur André Boucourechliev. Je comprends vite comment une musique est faite, la garde longtemps en mémoire une fois étudiée et, vers l'âge de trente ans, me suis mis à accompagner des chanteurs, des chorales, d'autres instrumentistes... Bref, pour le meilleur et pour le pire, la musique est au cœur de ma vie - même si beaucoup d'archicubes, pourtant amateurs eux aussi, la servent mieux que moi.

L'eau est une expérience. Jusqu'où peut-on, par elle, raccorder la composition à des éléments biographiques ?

On pense immédiatement à la découverte de la mer par le Polonais Frédéric Chopin. Sa traversée de la Méditerranée pour aller à Majorque, puis sa vie dans cette île, ont considérablement influencé son œuvre. Pas directement, bien sûr, mais un peu comme la lumière d'Arles pour Van Gogh ou celle de la côte d'azur en hiver pour Monet. Il me semble que la mélodie solaire du *Deuxième impromptu*, par exemple, n'aurait pas pu être écrite avant Majorque. Pas plus que le premier mouvement de la *Deuxième sonate*, tempête sonore d'une audace et d'une force inouïes, ou celui de la *Troisième sonate*, dont le second thème me fait penser à une promenade en mer par très beau temps... une fois franchie la barre.

Chopin s'est refusé à livrer les clés de sa musique, se contentant de dire qu'elle raconte toujours quelque chose. Je vais donc continuer à le trahir en adoptant l'idée - assez répandue au demeurant - que deux de ses *Ballades* au moins s'inspirent de celles de son compatriote et ami, le poète Adam Mickiewicz. Ne doutant de rien, j'ai appris la *Deuxième* à treize ans (mais l'*Agitato* final exige une décontraction dont j'étais alors incapable). Deux états d'un lac assez tolkienien s'y opposent : d'abord le calme inquiétant d'une pastorale en *fa* majeur très étale, *sotto voce* (Claudio Arrau forever) ; Chopin l'avait jouée avant Majorque à Schumann, futur dédicataire de l'œuvre - en remerciement de la dédicace de *Kreisleriana* - qui l'avait trouvée tout de même trop calme ! À cette pastorale succède abruptement un épisode très violent en la mineur, *Presto con fuoco*, qui date de Majorque et suggère le lac débordant pour tout engloutir alentour. La suite oppose à nouveau ces deux états, qui finissent par se combiner lors d'une transition assez wagnérienne vers un *Agitato* déchaîné, d'une étonnante audace harmonique ; son fracas cinglant croît jusqu'au retour très bref de la pastorale, murmurée dans un la mineur de fin du monde. La brutalité des oppositions conceptuelles au sein de cette ballade se trouvait sous une forme moins exacerbée six ans plus tôt dans le très beau *nocturne* op. 15 n°1, lui aussi en *fa* majeur, musique étale, presque crispée, avec, au milieu, la submersion par l'eau... en *fa* mineur cette fois (les deux magnifiques *Nocturnes* opus 27, écrits deux ans avant Majorque, ne sont pas moins « aquatiques »).

La *Troisième ballade*, c'est Majorque, c'est la mer. C'est l'ondine de Mickiewicz. Le début est une idylle, la possibilité d'un amour éternel, mais la jeune fille revient sous forme d'ondine, une des plus belles musiques qui soient, aux connotations sexuelles évidentes. L'ondine se déhanche et attire le jeune homme dans ses filets, jusqu'à la noyade (un avocat aurait pourtant fait valoir qu'il ne l'avait trompée qu'avec elle-même...). Au bout de la dégringolade dans la mer (le lac ?), le thème du déhanchement est accompagné dans le grave par un trémolo d'octaves dont chaque temps commence par « cogner » de manière dissonante un demi-ton plus bas ; on retrouvera cette basse féroce à peu près telle quelle dans *Scarbo*, le troisième « poème » du *Gaspard de la nuit* de Ravel. Beaucoup d'éléments de la *Troisième ballade* seront ainsi incorporés à la symbolique de l'eau dans des musiques ultérieures comme celle de Debussy : on entend par exemple dans le prélude *Ce qu'a vu le vent d'ouest* l'état excité (menant à la dégringolade) des syncopes initiales de l'ondine, dans le même climat paroxystique.

Pour revenir à Chopin et à Majorque, il semble que le *Nocturne* en sol majeur, op. 37 n°1, garde la trace d'un merveilleux chant de batelier entendu, selon George Sand, pendant leur traversée de la Méditerranée. On pourrait y voir d'abord les reflets de la lune à la surface mouvante de la mer, rendus par une mélodie italianisante dont les sixtes, quarts et tierces mettent à assez rude épreuve la main droite du pianiste, et qui conduisent à ce chant en effet inexplicablement beau ; son mouvement de balancier, lui aussi très marin, se répète et module sans cesse, pris par deux fois dans un grand *crescendo* issu du médium grave de l'instrument.

Il y a encore le *Nocturne* en ut mineur, op. 48 n°1. On est dans une église – Saint Germain des Prés ? En tout cas, à la splendide mélodie initiale succède un choral religieux, peu à peu envahi par le fracas de l'orage. Et le début revient, accompagné cette fois d'un déluge d'accords qu'il faut parvenir à jouer presque sans bruit – dans un de ses tout derniers récitals seule à Paris, Martha Argerich en a donné une interprétation idéale, on entendait la pluie tomber. Aux volets extrêmes - sans et avec pluie - de ce *Nocturne* (et à l'écriture de Proust lui-même) s'applique le fameux extrait d'*Un amour de Swann* : « [...] les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindraient leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur. »

Et puis, bien sûr, la *Barcarolle* op. 60. Debussy l'aimait tant qu'il l'a fait étudier par des élèves pour qui elle était beaucoup trop difficile, croyant que sa beauté viendrait à bout de leurs doigts rétifs. Ravel, autre amoureux de Chopin (qu'un peu perversément il adorait jouer avec son ami Ricardo Viñes sur des pianos désaccordés), en a donné un synopsis : « ce thème en tierces, souple et délicat, est constamment vêtu d'harmonies éblouissantes. La ligne mélodique est continue. Un moment, une mélodie s'échappe, reste suspendue et retombe mollement, attirée par des accords magiques. L'intensité augmente. Un nouveau thème éclate, d'un lyrisme magnifique, tout italien. Tout s'apaise. Du grave s'élève un trait rapide, frissonnant, qui plane sur des harmonies précieuses et tendres. On songe à une mystérieuse apothéose. » Œuvre aquatique sans l'ombre d'un doute, où le chant du gondolier fait place à la « mélodie », d'abord en fa dièse mineur et nue, à la limite du silence (ce silence étonnant de Venise la nuit), puis accompagnée d'un rythme iambique qui rappelle l'ondine de la *Troisième ballade*, avec des jaillissements se perdant doucement dans l'aigu. Après les « accords magiques » où ce rythme « retombe mollement » et avant que « l'intensité augmente », quatre merveilleuses mesures *dolce sfogato* (vaporeux) où le chant, pris dans la pédale, s'épanche rêveusement sans épouser l'accompagnement...

Gabriel Fauré ne devait pas détester non plus cette *Barcarolle*, lui qui en a écrit *treize*. Dans sa mélodie *Spleen* op. 51 n°3 sur la célèbre *Ariette oubliée* de Verlaine, « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville... », le piano évoque la pluie de manière saisissante, à laquelle Debussy rendra hommage dans la pièce *The snow is dancing* du *Children's corner*, elle aussi en ré mineur - même si c'est de neige, autre état de l'eau, qu'il s'agira.

L'eau n'a pas de forme. Serait-ce un défi pour un compositeur ?

Debussy a dit que toute son œuvre sortait de la *Quatrième ballade* et c'est vrai. Dans le jargon de Boulez et de ses émules, la *forme*, c'est la structure globale d'une œuvre musicale, son déroulement dans le temps. À cet égard, les quatre *ballades* de Chopin, surtout la dernière, innovent considérablement¹ dans le sens d'une musique qui s'invente au fur et à mesure, d'une forme qui tient toute seule en dehors des schémas établis, et qui avance... C'est ce redoutable héritage de liberté qu'assume Debussy dans *La mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre*, d'une prodigieuse invention formelle et orchestrale. Debussy y affronte le principal problème de la musique

¹ Au lieu de déplorer que Chopin se soit cantonné au piano et de ressasser les détails de sa biographie, les musicologues feraient bien de s'intéresser à sa musique, qui continue de nous interpeller malgré les presque deux siècles où les apprentis pianistes ont déversé sur la *fantaisie-impromptu* les déluges de virtuosité approximative dont parlait Bernard Shaw - que d'eau, que d'eau !

« contemporaine » : dans une œuvre qui s'invente elle-même, poser des jalons où puisse tout de même s'accrocher la mémoire de l'auditeur, sans laquelle il n'est point de musique ; ici, le compositeur use en particulier d'un *thème cyclique* à la César Franck... qu'il avait pourtant qualifié de « machine à moduler » quand il avait suivi ses cours au Conservatoire. Ailleurs, Debussy utilise à la même fin des fragments de mélodie très simples, parfois inventés (*Études pour les degrés chromatiques* et *pour les sonorités opposées*), parfois populaires (« Nous n'irons plus au bois » et « Dodo, l'enfant do » dans *Jardins sous la pluie*, troisième des *Estampes*), parfois allusions ironiques (le thème de *Tristan* raillé « avec une grande émotion » au cœur du jazz élastique de *Golliwogg's cake-walk* dans *Children's corner*), qui rattachent les innovations de la musique au musée imaginaire de l'auditeur.

Pourrait-on développer, un peu à la suite de Bachelard, l'idée de compositeurs « aquatiques » par rapport à d'autres ?

Debussy évidemment même si, en dépit du sobriquet dont l'avaient gentiment affublé ses camarades au Conservatoire, il n'était pas hydrocéphale - son crâne énorme était dû à des excroissances osseuses congénitales. *Pelléas* est envahi par l'eau, celle de la mer, celle des marins, celle qui suinte des murs du château et de la grotte, celle du bassin au-dessus duquel on joue jusqu'à y perdre le plus précieux des objets... L'œuvre a eu très vite (moins de dix ans) une descendance somptueuse avec le *Château de Barbe bleue* de Bartók, sur un livret du poète symboliste Balász, où l'on retrouve le même château sombre aux murs suintants, on ne sait pas toujours si c'est d'eau ou de sang ; le clapotis du lac de larmes, après l'ouverture de la sixième porte, est une des traductions musicales les plus saisissantes de l'eau.

Pelléas reflète l'amour-haine de Debussy pour Wagner, dont il avait contribué à faire connaître les opéras en les réduisant à vue (!) au piano dans les salons parisiens. Bien sûr, ce chant si français, presque parlé, est à l'opposé des vociférations attribuées à Wagner (malgré lui car la profondeur de la fosse à Bayreuth montre que les chanteurs n'ont pas à y hurler pour dominer un orchestre déchaîné). D'un autre côté, comme tous les fabricants d'opéras après Wagner, Debussy use du *leitmotiv* pour que l'auditeur puisse s'appuyer sur sa mémoire dans une œuvre si longue. Au total, je ne crois donc pas du tout que le *Pelléas* wagnérien de Karajan soit un contresens. Et, pour revenir à l'eau, elle n'est certes absente ni du *Vaisseau fantôme*, ni de *Tristan*, ni bien sûr de la *Tétralogie*, qui tourne autour du Rhin.

Chez Debussy encore, dans *La grotte*, sublime mélodie sur un poème de Tristan L'Hermite, l'accompagnement figure le vers « L'onde lutte avec les cailloux ». Au sommet de son œuvre pianistique, des *Images* comme *Reflets dans l'eau* et *Poissons d'or* font partie du bréviaire des musiciens. La seconde² commence par un scintillant mais redoutable trémolo des deux mains, qui doit être joué à la fois très *piano*, très vite et très en mesure si l'on veut faire scintiller le trille *sol double dièse* – la *dièse* qui en constitue le cœur ; le reste, absolument magique lui aussi, va presque de soi.

Pour finir sur deux *Ondines*, celle de Debussy dans le second cahier des *Préludes* s'apparente à un exquis ballet aquatique (on est près de *Jeux*), quand celle du Ravel de *Gaspard de la nuit*, beaucoup plus virtuose, nous plonge dans l'angoisse de l'océan, que le musicien pratiquait à Ciboure depuis l'enfance - pour être honnête, dans le poème d'Aloysius Bertrand, c'est un lac !

Y a-t-il des instruments plus « aquatiques » que d'autres ?

Le piano, assurément, parce que les sons qu'il produit décroissent sans s'altérer et peuvent être gardés dans la pédale. Beethoven avait un élève *extrêmement* dévoué, Anton Schindler, qui l'assailait de questions sur ce qu'il ne comprenait pas dans les œuvres de son maître (dont la surdité rendait nécessaires des *cahiers de conversation* en conservant la trace). Les réponses étaient souvent sarcastiques mais je crois qu'il faut prendre au sérieux celle, lapidaire, sur la signification de la sonate op. 31 n°2 en ré mineur et de la sonate en fa mineur op. 57, dite *Appassionata* : « Lisez *La tempête* de Shakespeare ». L'arpège initial, pris dans la pédale, de la sonate en ré mineur (d'ailleurs surnommée *La tempête*) figurerait donc la harpe d'Ariel, le retour du même arpège *forte* à la basse sous des triolets tumultueux montrant le déchaînement des flots par la volonté de cet esprit aussi terrible que céleste. Il y a dans ce premier mouvement une indication de pédale très intéressante (ne serait-ce que par son existence, Beethoven en étant peu prodigue) : après le développement où s'exacerbe l'arpège d'Ariel, celui-ci revient sous sa forme initiale, on garde la pédale et l'on joue un récitatif mélodique dont les

² On en trouve sur internet une interprétation par Michelangeli à la télévision, d'un son hélas assez pauvre mais fascinante par la *beauté du geste*, exprimant déjà à lui seul l'essence de la musique.

notes conjointes dissonnent entre elles et avec celles de l'arpège. Une certaine tradition est de jeter aux orties l'indication de Beethoven (« fallait-il qu'il soit sourd ! ») mais alors le récitatif devient désespérément plat, si plein d'intentions que soit l'interprète. En revanche, même sur un piano moderne, quand on garde la pédale en écoutant bien ce que l'on fait, on obtient, je crois, ce que désirait Beethoven : le chant d'Ariel au fond de la mer...

L'*Appassionata* contient elle aussi des indications de pédale « aquatiques ». Ainsi, dans l'incroyable cadence qui précède la *coda* du premier mouvement, des arpèges furieux balayant toute l'étendue du clavier (Ariel encore ?) sont tenus dans la pédale, le dernier sur la septième de dominante (do), dans la résonance duquel se fait entendre le « rythme du destin », avec une intensité qui décroît jusqu'à la reprise en main péremptoire qui conclut le mouvement encore plus vite. Plus encore que dans le récitatif de *La tempête*, la pédale sur ce dernier arpège dissonne ouvertement avec ce qui s'y incorpore, introduisant des secondes mineures ré bémol - do dans le grave de l'instrument, où le son très long exclut quelles passent inaperçues. Beaucoup de pianistes, peut-être par peur de l'eau, lèvent le pied. Il ne faut pas, pas plus que dans le *fortissimo* final de la sonate, où les deux mains jouent à toute vitesse *dans la pédale* des arpèges de fa mineur, suivis, dans la même pédale et toujours *fortissimo*, de deux accords de huit notes (onze en tout). Le résultat sonore s'apparente à un bruit, toutes les cordes du piano étant en vibration, mais l'effet de tsunami est à ce prix.

Des instruments plus pacifiques peuvent être qualifiés d'aquatiques : pas le saxophone - contrairement à ce qu'affirmait Debussy, ne parvenant pas à honorer la commande d'une richissime Américaine qui en jouait pour le bien de ses poumons - mais le luth certainement. J'en ai pris conscience en étudiant à huit ou neuf ans le petit prélude en ut mineur qui lui avait d'abord été destiné, si beau cadeau de Jean Sébastien Bach aux apprentis musiciens. N'ayant pas de professeur de piano, je ne savais pas qu'ils en faisaient une course de vitesse et l'ai joué comme je le sentais : de la pluie qui tombe, douce et monotone, sur un paysage d'une suprême harmonie.

La harpe bien sûr et la guitare, dont le son, lui aussi, décroît mais persiste s'il n'est pas étouffé. Pour prendre un exemple populaire, j'aurais peine à croire que la musique de *Jeux interdits* - qui a dû rapporter plus à Narciso Yepes que l'ensemble de sa carrière classique - n'a rien à voir avec l'eau.

L'eau est un des quatre éléments. Comment approcher une musique « de l'eau » par rapport à celle d'autres éléments ?

Cette question nous ramène à Frédéric Chopin, dont les sonates n° 2 et 3 ont chacune quatre mouvements qui, je le crois fermement sans en avoir aucune preuve, représentent les quatre éléments. Dans les deux cas, j'ai déjà évoqué le caractère aquatique du premier mouvement et il n'est pas trop difficile de voir la terre dans le troisième – la fameuse marche funèbre de la *Deuxième sonate* et quelque chose qui n'en est pas vraiment loin dans la *Troisième*. Le feu se déplace, du *scherzo* de la *Deuxième* au finale de la *Troisième*, et l'air, du *scherzo* de la *Troisième* au finale de la *Deuxième*, qui de l'aveu même de Chopin est du vent - archétype de celles parmi ses œuvres qui sonnent aussi « modernes » et énigmatiques à nos oreilles qu'à celles de ses contemporains. C'est en tout cas une musique élémentaire, qu'il suffit d'écouter pour répondre à ta question.

Qu'est-ce que cette approche élémentaire apporte à l'interprète ?

Elle permet de contourner le pathos. Il faut jouer le premier mouvement de la *Deuxième sonate* avec une très grande *force*, mais sans pathos. Le pathos nuit au son, qui devient dur. Si l'on joue cela comme une force élémentaire, on est bien plus attentif au son, et l'on sert mieux la grandeur de cette musique. C'est d'ailleurs ainsi que Maurizio Pollini la joue, ou Arturo Benedetti Michelangeli dans un enregistrement, hélas, de mauvaise qualité.

Les mêmes remarques s'appliquent à *Ce qu'a vu le vent d'ouest* de Debussy : y mettre du pathos, c'est ramener le spectacle grandiose de la nature à son petit nombril ; bref, c'est très réducteur.

La Tempête de Shakespeare n'est pas non plus une œuvre de pathos. Prospero est un magicien qui manipule les autres. Le seul personnage pathétique est sans doute l'horrible Caliban, à qui, anticolonialisme précurseur ? sont confiés les plus beaux vers de la pièce...

D'ailleurs, sans placer l'interprète au niveau de ces grands manipulateurs (Prospero *alias* Shakespeare, Beethoven, Wagner...), il est certain que, pour bien transmettre à d'autres les émotions qu'il a éprouvées, il doit les contrôler. Pour reparler d'eau, j'avais toujours versé quelques larmes en entendant *La vie et l'amour d'une femme*, cet absolu chef-d'œuvre de Schumann sur des poèmes de Chamisso qui déplaisent fort à nos féministes, mais, quand j'ai eu le bonheur de l'accompagner, mes yeux sont restés secs : c'était au public de pleurer.

Enfin, l'eau c'est une matière ; ne permet-elle pas d'entrer davantage encore dans la matière sonore ?

À la différence d'une autre métaphore constitutive de la musique occidentale, celle du « haut » et du « bas », l'eau fait aussi penser à la boue. Je viens d'accompagner les deux *Mélodies hébraïques* de Ravel sur un mauvais piano et j'ai vraiment eu l'impression d'avoir à travailler un son boueux, Pas simplement au sens de frapper à côté ou d'ébranler les touches voisines : c'était bien plus une question de qualité du son. D'ailleurs je crois que les Chinois, pour accorder un instrument, ne parlent pas d'une note plus « haute » ou plus « basse » mais d'un son « clair » ou « boueux », comme de l'eau qui serait plus ou moins pure. Avéré ou non, c'est très juste. C'est une impression très forte que l'on ressent avec toute la musique de Mozart, qu'elle soit ou non reliée au thème de l'eau. Karl Böhm, enregistrant *La Flûte enchantée* s'est interrompu pour dire : « C'est comme se plonger dans de l'eau pure ». Que son contenu soit ou non aquatique, la musique de Mozart a quelque chose qui fait penser à la pureté de l'eau.

J'ai récemment transcrit son *Divertimento pour trio à cordes*, dédié à son ami Puchberg. Mozart l'a écrit alors que tout allait mal : *Don Giovanni* ne « marchait » pas à Vienne, il venait de composer ses trois dernières symphonies *pour rien* (hormis la postérité) puisqu'on ne trouve pas trace d'une commande et qu'elles n'ont jamais été exécutées de son vivant, d'où des problèmes matériels inextricables. Mais ce *Divertimento*, c'est de l'eau pure ! Vraiment divertissant, en particulier le second menuet, dont la valse viennoise, qui prend ensuite des accents tziganes, a sans doute été dansée chez son dédicataire ; et en même temps une écriture d'une tenue incroyable, avec une partie d'alto très riche que Mozart, qui adorait cet instrument, a jouée lui-même. Il n'y a pas d'eau mais c'est une œuvre d'une transparence extraordinaire, menant, par-delà les merveilles du *Così*, vers *La Flûte*...

Propos suscités par Violaine Anger