

Rodolphe Bruneau-Boulmier
Anne Queffélec

Chopin



Anne Queffélec piano

Frédéric Chopin (1810-1849)
de l'enfance à la plénitude

1. Polonaise en si bémol majeur KK IV/1 (1817)	3'18
2. Polonaise en sol mineur S 1/1 (1817)	3'00
3. Polonaise en la bémol majeur KK IV/a2 (1821)	4'01
4. Mazurka en la bémol majeur opus 7 n°4 (1824)	1'18
5. Polonaise en fa mineur opus 71 n°3 (1828)	5'51
6. Sostenuto en mi bémol majeur (1840)	1'29
7. Cantabile en si bémol majeur (1834)	1'00
8. Nocturne en ut dièse mineur opus posthume (1830)	4'26
9. Fantaisie-Imromptu en ut dièse mineur opus 66 (1834)	5'22
10. Valse en fa mineur opus 70 n°2 (1841)	1'38
11. Mazurka en ut dièse mineur opus 50 n°3 (1841-1842)	5'24
12. Berceuse en ré bémol majeur opus 57 (1843)	5'04
13. Barcarolle en fa dièse majeur opus 60 (1845-1846)	8'57
14. Scherzo n°4 en mi majeur opus 54 (1842)	11'56
15. Valse en la mineur KK IV b/11, P 2/11	2'00
16. Ballade n°4 en fa mineur opus 52 (1842)	11'46
17. Mazurka en la mineur opus 67 n°4 (1848)	3'13

Durée : 81 minutes

Enregistrement réalisé à la Ferme de Villefavard, novembre 2009 / Direction artistique : Etienne Collard / Prise de son : Frédéric Briant / Montage : Etienne Collard et Frédéric Briant / Piano et accord : Régie Piano / Accordeur : Kazuto Osato / Conception et suivi artistique : René Martin, Maud Gari / Photos : Liliroze © Art & Brand / Création couture: Josep Font Couture (robe brodée), Arzu Kaprol (robe pailletée) / Design : Jean-Michel Bouchet – LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2010 MIRARE, MIR 096
www.mirare.fr





Le chant de l'âme ou l'exil intérieur

Dans ses premières années d'appren-tissage, tout jeune pianiste fréquente assidûment la musique de Chopin, à l'instar de celle de J. S. Bach. Mais cette familiarité de l'âge tendre laisse peu à peu place à un sentiment d'étrangeté, comme si se faisait jour dans l'interprète la conscience d'une difficulté propre à cette musique, comme si la perception de son ambiguïté à travers la limpidité de l'écriture la rendait aussi fascinante qu'inatteignable.

Au cours de ma vie de pianiste, je me suis souvent interrogée sur la singularité de Chopin et de sa place dans l'histoire de la musique, lui qui, se consacrant presque exclusivement au piano, aurait pu courir le risque d'être considéré comme un créateur merveilleux, certes, mais marginal. Pourtant son génie est universellement reconnu aux côtés des plus grands.

« C'est la plus pure des musiques », confiait à Gide le Père Abbé bénédictin de Monte Cassino. Parole troublante – s'agissant d'une musique qui ne s'est jamais réclamée d'une inspiration religieuse – mais dont le pianiste qui l'approche comprend vite la justesse et l'exigence. Dans son *Esquisse pour une méthode de piano*, Chopin définit la musique comme une « langue indéterminée, l'art d'exprimer pensées, perceptions et sentiments par les sons. »

Contrairement à la plupart de ses contemporains, il refuse catégoriquement de donner à ses œuvres des titres évocateurs, l'idée d'une musique à programme le révulse, il fuit l'anecdote. La musique n'a pas à illustrer, à paraphraser. L'imaginaire de Chopin est secret, presque abstrait tant il s'éloigne de toute référence. Et il me semble que

c'est cela qui le rend si difficile à jouer. Chez les grands compositeurs, presque toujours, l'écriture du piano déborde l'instrument et le transcende. Ainsi le pianiste peut-il retrouver l'écriture symphonique dans Beethoven, l'opéra dans Mozart, l'inspiration de la foi dans Bach, etc. Le plus souvent il cherche à dépasser le cadre de son clavier... Alors que Chopin l'y ramène, exigeant avant tout qu'il fasse chanter cet instrument dit « à percussion »... Chopin est hanté par le chant, ce « bel canto » qu'il aimait tant, mais ne le charge d'aucun message. C'est la beauté pure de la ligne et du son qui doit « frapper au cœur [...] comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier », selon les mots de Proust.

« Mon tourment écrit », disait-il lui-même de sa musique, ses manuscrits violemment zébrés de ratures en témoignent. Il s'abîme dans le piano comme dans la solitude. Il se replie sur soi, dans l'immensité du Soi, infiniment petit, infiniment grand. Seul pour dire l'universel, s'éloignant de la musique à plusieurs (peu d'œuvres concertantes, à peine de musique de chambre, quelques mélodies, pas de 4 mains pour cet amoureux fou du piano !) comme si ce partage-là n'était pas pour lui. George Sand le souligne : « Jusque dans l'intimité, il se réserve et n'a de véritable épanchement qu'avec son piano. » Avec lui, la solitude du pianiste, le plus solitaire des musiciens, devient plus que jamais métaphore de la solitude de l'être. Solitude qui épure, le Père Abbé dit vrai... Dans l'infini de sa grâce, sans rien en elle, « qui pèse ou qui pose », la musique de Chopin possède une profondeur spirituelle. Qui nierait la dimension contemplative des nocturnes, « l'obscuré clarté » qui tombe de leurs étoiles ? D'où Chopin était-il exilé ? Plus encore que de son pays natal, ne l'était-il pas du

FREDERIC CHOPIN

royaume de l'ineffable ? Le poids du rêve chez lui est interrogation, quête. « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? », pourquoi y a-t-il le chant plutôt que le silence ?

Chopin aurait fait sienne la parole de Lévi-Strauss, récemment disparu : « L'invention de la mélodie est le mystère suprême des sciences de l'homme. »

Anne Queffélec

émois musicaux dans une ville éprise d'art, Varsovie, ou le piano, présent dans chaque salon, demeure l'instrument roi. Il lui est quasi naturel de composer quelques polonaises entre sept et quatorze ans. Œuvres qui, sans doute, sont placées sous l'influence de ses professeurs, des pages qu'il travaille ; pourtant, on y trouve déjà le goût de la clarté, de l'ornementation, de la danse et de l'impalpable par une façon personnelle de se déjouer de toute régularité rythmique. Les audaces harmoniques, les arabesques emportées du génial mélodiste n'y sont pas encore. Il faudra attendre la Polonoise op. 73 n°3 (1828), en fa mineur, avec sa courte et sombre introduction, pour que la densité du discours apparaisse, qu'une fêlure nostalgique naîsse. Passées ces premières Polonoises, le jeune homme s'intéresse aux genres musicaux qui l'accompagneront toute sa vie, et il était naturel à Chopin de faire honneur, des ses premières années de création, à l'autre genre national : la Mazurka. Ainsi avec l'op. 7 n°4 (première version), l'enfant-compositeur pose les prémisses d'un univers, une façon de styliser et de sublimer le caractère populaire, l'élément folklorique est ici un stimulateur plutôt qu'un référent. Avec cette première Mazurka, Chopin touche un genre qui ne le quittera jamais, l'ultime page composée en 1849 sur le lit de mort sera aussi une Mazurka. Il en sera de même avec les nocturnes : Chopin se pose ici face au mouvement romantique qui fait la conquête de l'Europe. Le monde de la nuit, la confidence, la douleur de la sœur tout juste disparue, donnent à ce genre, déjà pratiquée par John Field, la concentration et l'intériorité qu'affectionnent Frédéric. Il dément ainsi avec ses 17 ans, les mots de Rimbaud : « on n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans ». Mais,

Ce qui semble important ici, plus que de détailler chaque œuvre, c'est de révéler une trajectoire – évoquer la fulgurance d'une écriture – voire, poser les jalons d'une œuvre qui ne s'est jamais séparée de la vie de son créateur. De l'enfance à la mort, entre souvenirs constants et remémorés de la Pologne natale et les lieux de villégiature, Paris, Majorque ou Nohant ; Chopin – exilé à chaque instant, ne semble pas véritablement heureux là où il se trouve. Nostalgie de la terre natale, maladie qui le place « à côté » du quotidien, déceptions amoureuses ou solitude morale ; le compositeur laisse cependant une œuvre que l'on peut suivre pas-à-pas, preuve de la nécessité vitale de créer. Il n'y a pas de traversée du désert, pas de crise esthétique, Chopin a une foi inaliénable en ce que lui inspire son compagnon fidèle, jamais désavoué, confident de son merveilleux imaginaire : le piano.

1817-1829 : l'enfant aux traits fins est vif et agile, malgré sa santé délicate. Ce « Wunderkind » au visage pâle est un prodige, il vit ses premiers



le sérieux du jeune homme, là, est au service de l'imaginaire, de son univers créatif... et donc de la folle inventivité.

1830 : l'adolescent devient jeune homme. Séduisant, dit-on, par son raffinement, par sa façon toujours élégante de se vêtir. On le voit, posture gracieuse au piano, foulards autour du cou : cet étudiant est un dandy, ses concerts sont de véritables succès, les jeunes comtesses sont à ses pieds. « Chopin, au piano, nous dit André Gide, avait toujours l'air d'improviser ; c'est-à-dire qu'il semblait sans cesse chercher, inventer, découvrir peu à peu sa pensée. ». Il commence à voyager pour parfaire son éducation, se lance dans la composition d'un concerto : son ascension est fulgurante. Pourtant, l'insurrection menace à Varsovie et le compositeur, en compagnie de son ami Titus, quitte à tout jamais sa terre natale le 2 novembre 1830. Avant l'ancre parisien, Chopin passe par Prague et Vienne. C'est dans la capitale autrichienne qu'il compose le *Nocturne en ut dièse mineur* (op. posth.). Le ton est élégiaque, œuvre de passage écrite entre deux destinations, sans désir de publication. C'est une page de journal intime, au caractère de confidence.

1834-1843 : Il est homme. Lorsqu'il arrive dans la capitale française, il garde son charme et le raffinement de Paris convient à son élégance, même s'il est déjà malade. En 1838, le portrait de Delacroix nous le montre fatigué, les yeux cernés, le visage beau d'un homme tourmenté. Il vient pourtant de rencontrer George Sand, s'enivre de culture, écrit deux cahiers d'études et fréquente les plus grands artistes présents dans la capitale. C'est dans ce tourbillon intellectuel que le compositeur donne l'une de ses pages les plus « frissonnantes », selon les mots de Ravel : la

Fantaisie-imromptu op. 66 (1835). D'un souffle lié à sa pratique de l'improvisation avec l'inspiration d'une pensée fugitive ou d'un moment musical, Chopin livre un impromptu qui se veut l'humeur du moment : un miroitement fiévreux et passionné. Superposition de rythmes binaires et ternaires, fluidité du mouvement, vivacité des tournures mélodiques, Chopin ne souhaitera pourtant pas publier cette oeuvre, c'est l'ami Julian Fontana qui l'édite en 1855 en prenant le soin d'ajouter le terme de fantaisie à celui d'impromptu.

Si le succès du compositeur est évident à Paris, les élèves de tout niveau se disputent le virtuose Polonois qui leur compose même des pièces accessibles, comme le *Cantabile* daté de 1834, pour des doigts en apprentissage. On retrouve la même simplicité désarmante avec le *Sostenuto en mib majeur*, valse lente qui semble déjouer le temps et l'effervescence des moments vécus. L'amour de George Sand, le voyage à Majorque, les étés bénis à Nohant... Chopin arrive toujours à trouver la suspension nécessaire aux œuvres de grande envergure et à se mettre à l'abri de l'agitation pour se souvenir avec nostalgie de sa Pologne. Il ne monte plus vraiment sur les estrades, s'il s'est produit en 1842 avec Pauline Viardot, il commence à fuir le grand monde pour regarder vers d'autres paysages. En ce sens, la *Mazurka op. 50 n°3*, la plus développée du recueil, est une étape dans ce paysage de l'âme. La polyphonie est complexe, parfois tortueuse, le caractère ne cesse de changer entre la douce plainte du début et les sursauts vigoureux. L'esprit de la danse passe comme un fantôme. Perle parmi un genre qui accompagne le compositeur, année après année, comme un journal intime, cette mazurka, a quelque chose de

résigné, d'irrémissible même. Ainsi les dernières notes qui interrompent brutalement, la douceur, l'épuisement impressionniste qui précédait. En cette même année 1842, la fièvre créatrice est intense. Deux autres chefs-d'œuvre de la maturité sont également composés. La *Ballade n°4 op. 52* s'ouvre mezza voce pour mêler les thèmes de manière subtile. Chopin estompe les contours, noie la réexposition, fait exploser la coda d'une œuvre que Cortot qualifie comme la première pièce impressionniste. Moins dramatique, le *Scherzo n°4* nous emmène, lui, du côté aérien, fantastique. Son écriture est impalpable, elfique et volante d'une joie bondissante et solaire. D'une autre manière, plus rêveuse et retenue, la mélodie de la *Berceuse op. 57*, construite à partir d'un motif de quatre mesures, est l'une des pages les plus tendre du compositeur. Il s'agit d'un déploiement envoûtant, ivresse d'arabesques, audaces quasi polymodales, ce chant atteint l'hypnose et prend une place bien singulière dans l'univers du créateur. La suspension du temps se fait ici par l'immobilité, par l'abstraction formelle, par l'ornementation portée à son extase.

1845-1849 : il est l'ombre de lui-même. George Sand l'a quitté. Le compositeur crache du sang, les fièvres sont fréquentes, son regard est halluciné, il ne sort plus, ne se met plus au piano : Frédéric Chopin est épuisé. Comme Nietzsche, il rêve de soleil aux derniers jours de sa vie et caresse même l'idée d'un voyage en Italie. Chose impossible, tant il est à bout de forces. Alors, l'énergie qui lui reste sera pour son art et achève la *Barcarolle op. 60*, synthèse parfaite de son génie. Tout est maîtrise, perfection : la forme, l'harmonie, la mélodie. « 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 ; un songe à une mystérieuse apothéose... », écrit Maurice Ravel à propos de l'œuvre. C'est vrai que le dernier Chopin est mystérieux, il s'estompe, il est au-dessus de tout. Son chant, sur les cimes, bouleverse. L'édition de ses œuvres n'est plus un souci. Le succès et la séduction ne sont pas recherchés. Il garde seulement quelques élèves, voit certains amis. Sur un bout de papier, il livre une valse, sans doute ultime, en la mineur et quelques mazurkas. Nul effet, aucune virtuosité. Et les mots, presque impuissants, voudraient dire à quel point le cœur de l'auditeur peut se serrer avec la *Mazurka op. 67 n°4*. Douce résignation, synthèse magistrale ou confidences d'amertumes. Erosion. Tout semble fini, presque sans espoir : mais sans morbidité. Rien n'est larmoyant : les éléments s'exposent simplement à la lumière d'hiver. Enténébrés, les sursauts de vie, d'allégresse, sont d'ultimes espoirs, parfois tragiques. La lumière se débat, mais ne succombe pas. On ne peut plus y croire. Chopin va mourir, il est sombre et innocent dans sa noirceur, son temps est fini... et il commence.

Rodolphe Bruneau-Boulmier

* Anne Queffélec a souhaité ne pas respecter l'ordre chronologique des œuvres, préférant un parcours subjectif au profit des enchaînements de tonalités et d'univers.



Anne Queffélec figure parmi les pianistes les plus aimés de sa génération. Fille et sœur d'écrivains, passionnée elle-même de littérature, c'est vers la musique qu'elle se tourne dès son plus jeune âge. Après avoir étudié au conservatoire de Paris, Anne Queffélec reçoit à Vienne l'enseignement de Badura-Skoda, Demus et surtout d'Alfred Brendel. Nommée « Meilleure interprète de l'année » aux Victoires de la Musique 1990, la personnalité de cette artiste rayonne sur le monde musical. Invitée à plusieurs reprises aux « Proms » de Londres, festivals de Bath, Swansea, King's Lynn, Cheltenham, elle est aussi régulièrement à l'affiche des festivals français tels que Strasbourg, Besançon, Bordeaux, Dijon, La Grange de Meslay, La Folle Journée de Nantes, La Roque d'Anthéron où elle a donné en 2003 l'intégrale des sonates de Mozart au cours de six concerts diffusés en direct sur France Musique confirmant son affinité passionnée avec l'univers mozartien. Elle a pris part à l'enregistrement de la bande sonore du film « Amadeus » sous la direction de Neville Marriner. A la scène comme au disque, Anne Queffélec cultive un répertoire éclectique comme en témoigne son importante discographie : elle a consacré plus d'une trentaine d'enregistrements à Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Fauré, Mendelssohn, Satie, l'œuvre intégrale de Ravel et Dutilleux, Mozart, Beethoven, Haendel gravés respectivement chez Erato, Virgin Classics, Mirare. Son dernier disque Bach, « Contemplation », disque officiel de la Folle Journée 2009, a connu un très grand succès auprès du public et de la presse.

« Anne Queffélec : la découverte d'une âme »
Münchener Zeitung

Anne Queffélec is one of the best-loved pianists of her generation. The daughter and sister of writers, and a lover of literature herself, she was drawn to music at a very early age. After studying at the Paris Conservatoire, Anne Queffélec moved to Vienna as the pupil of Badura-Skoda, Demus and, first and foremost, Alfred Brendel. Voted Victoires de la Musique "Best Performer of the Year" in 1990, she is an artist whose presence is felt throughout the musical world. A frequent guest at the London Proms and the Bath, Swansea, King's Lynn and Cheltenham festivals, she is also a regular performer at French festivals such as Strasbourg, Besançon, Bordeaux, Dijon, La Grange de Meslay, La Folle Journée in Nantes and La Roque d'Anthéron, where she played the complete Mozart sonatas in a series of six concerts relayed live on France Musique in 2003, confirming her passionate affinity with the world of Mozart. She took part in the recording, conducted by Neville Marriner, of the soundtrack for the film *Amadeus*. Both on stage and on record, Anne Queffélec cultivates a wide-ranging repertoire, as is borne out by the large number of records she has made: she has devoted over 30 recordings to Scarlatti, Schubert, Liszt, Chopin, Bach, Debussy, Fauré, Mendelssohn, Satie, the complete works of Ravel and Dutilleux, Mozart, Beethoven and Handel published by, respectively, Erato, Virgin Classics and Mirare. Her recent Bach recording, 'Contemplation', the official disc of La Folle Journée 2009, was a great success with both press and public.

“Anne Queffélec: The Discovery of a Soul”

The song of the soul or inner exile

In their early years, all budding pianists assiduously frequent the music of Chopin, like that of J. S. Bach. But this youthful familiarity gradually gives way to a feeling of something alien, as if the interpreter were becoming conscious of a specific difficulty inherent in this music, as if perception of the ambiguity behind the limpidity of its textures made it as fascinating as it is unattainable.

In the course of my life as a pianist, I have often pondered the singularity of Chopin and of his place in the history of music, as a creator who, in devoting himself almost exclusively to the piano, might well have risked being regarded as marvellous, yes, but also marginal. Yet his genius is universally acknowledged as on a par with the very greatest.

'It is the purest of music', Gide was told by the Benedictine abbot of Monte Cassino. The remark is unsettling when applied to music which never claimed any religious inspiration; but every pianist who tackles this repertoire quickly understands just how apt and discerning it is. In his *Esquisse pour une méthode de piano*, Chopin defines music as an 'indeterminate language, the art of expressing thoughts, perceptions and feelings through sounds'.

Unlike most of his contemporaries, he categorically refused to give his works evocative titles; the idea of programme music repelled him, and he shunned the anecdotal. Music is not intended to illustrate, to paraphrase. Chopin's imagination is secretive, well-nigh abstract, so far removed is it from any point of reference. And it seems to me that this is what makes it so difficult to play. Almost always, in the music of the great

composers, the piano writing goes beyond the instrument and transcends it. Hence pianists can perceive the symphonic style in Beethoven, the opera in Mozart, the inspiration of faith in Bach, and so forth. In general we must seek to exceed the frame of their keyboard . . . Whereas Chopin brings us back to it, requiring us above all to make this supposedly 'percussive' instrument sing. Chopin is haunted by vocalism, by the 'bel canto' he loved so much, but he does not burden it with any message. It is sheer beauty of line and sound which must 'strike to the heart . . . as if on a piece of crystal which resounds until it makes one scream', as Proust put it.

'My written torment', he himself called his music, and his manuscripts violently criss-crossed with deletions bear witness to the fact. He loses himself in the piano as if in solitude. He withdraws into himself, into the immensity of the Self, infinitely small, infinitely large. Alone in order to proclaim the universal, avoiding music for more than one player (few concertante works, very little chamber music, some songs, and no keyboard duets at all for this passionate lover of the piano!), as if such sharing were not for him. George Sand underlines the fact: 'Even in private, he remains reserved, and only truly gives vent to his feelings on his piano.' With him, the solitude of the pianist, the most solitary of musicians, becomes more than ever a metaphor of the solitude of the human being. A solitude that purifies: the abbot was right. In the infinity of its grace, with nothing in it 'qui pèse ou qui pose' – nothing heavy or pretentious, to quote Verlaine – the music of Chopin possesses spiritual profundity. Who would seek to deny the contemplative dimension of the nocturnes, the 'obscure brightness' that falls from their stars?



Where was Chopin an exile from? More even than from his homeland, was he not an exile from the realm of the ineffable? The power of dream in his music is interrogation, quest. 'Why is there something rather than nothing?' Why is there song rather than silence?

Chopin would have made his own these words of Claude Lévi-Strauss, who has just died as I write this: 'The invention of melody is the supreme mystery of the human sciences.'

Anne Queffélec

What seems important here, rather than present each work on the programme in detail, is to trace a trajectory, to evoke the meteoric emergence of a style – to indicate the milestones in an œuvre that was never isolated from its creator's life. From childhood to death, between constantly recollected memories of his native Poland and the places he subsequently resided, Paris, Majorca or Nohant, Chopin the perennial exile never seems truly happy wherever he may be. Yet despite his nostalgia for his homeland, the illness that cut him off from everyday life, his disappointments in love or his mental solitude, the composer left a corpus which may be followed step by step, evidence of his vital urge to create. There were no wilderness years, no aesthetic crisis; Chopin possessed an inalienable faith in the inspiration offered by that faithful companion he never disavowed, the confidant of his wondrous imagination: the piano. 1817-29: the child with his delicate features is alert and agile, despite his fragile health. This pale-faced 'Wunderkind' is a prodigy who experiences his first musical emotions in an art-

loving city, Warsaw, where the piano, present in every salon, is very much the king of instruments. It comes naturally to him to compose a few polonaises between the ages of seven and fourteen. Works that are undoubtedly under the influence of his teachers and the piano works he plays; and yet one already finds a taste for clarity, for ornamentation, for the dance, and for the impalpable in his highly personal way of eluding any kind of rhythmic regularity. But the strokes of harmonic audacity or the mercurial arabesques of the brilliant melodist are not yet present. We must wait until the Polonaise in F minor, op.73 no.3 (1828), with its short, sombre introduction, for the appearance of density of discourse, for the birth of a vein of painful nostalgia. Once past these first polonaises, the young man takes an interest in the musical genres which are to accompany him all his life; and it was natural for Chopin, right from his first years of composition, to honour the other national genre, the mazurka. In his op.7 no.4 (first version), the child composer lays the foundations of a personal universe, a manner of styling and sublimating the popular character – for the folk element is here a stimulus rather than a referent. With this first mazurka, Chopin touches on a genre he will never forsake; the very last piece composed on his deathbed in 1849 will also be a mazurka. The same is true of the nocturne: here Chopin takes up position vis-à-vis the Romantic movement that was sweeping Europe. The world of the night, of confidential whispers, his grief for his recently dead sister, bestow on this genre, already practised by John Field, the concentration and interiority so dear to Chopin. This particular seventeen-year-old gives the lie to Rimbaud's remark: 'One is not serious when one

FREDERIC CHOPIN

is seventeen.' But the young man's seriousness is here placed at the service of the imagination, of his creative universe . . . and thus of riotous invention.

1830: the adolescent is becoming a young man. Seductive, it is said, in his refinement, his invariably elegant dress. We can see him with his graceful posture at the piano, cravat around his neck: this student is a dandy, and his concerts are undoubtedly successes, as the young countesses fall at his feet. 'Chopin, at the piano,' says André Gide, 'always looked as if he were improvising; that is to say that he seemed to be constantly searching, inventing, gradually discovering his thoughts. He begins to travel to round out his education, and embarks on the composition of a concerto: his ascent is dazzling. But an uprising is looming in Warsaw and the composer, along with his friend Titus, leaves his native land forever on 2 November 1830. Before settling in Paris, Chopin passes through Prague and Vienna. It is in the Austrian capital that he composes the Nocturne in C sharp minor (op. posth.). The tone is elegiac in this transitional work written between two destinations, without any thought of publication. It is a page from a personal journal, confidential in character.

1834-43: he is a grown man. When he arrives in the French capital, he conserves his charm, and the refinement of Paris matches his elegance, even if he is already ill. In 1838, the portrait by Delacroix shows him tired, with shadows under his eyes, the handsome face of a man tormented. Yet he has recently met George Sand, become intoxicated by Parisian culture, written two books of études, and frequents the capital's leading artists. It is in the midst of this intellectual whirl

that the composer will produce one of his most 'spine-tingling' pieces ('frissonnant' – the adjective is Ravel's): the Fantaisie-imromptu op.66 (1835). In its continuous sweep deriving from his practice of improvisation with the inspiration of a passing thought or *moment musical*, his impromptu reflects the mood of the instant in its feverish, passionate trajectory, characterised by a superimposition of duple and triple metres, fluidity of movement, and vivacious melody. Yet Chopin evinces no desire to publish the work, and it is his friend Julian Fontana who will have it printed in 1855, taking care to add the sobriquet 'Fantaisie' to the composer's 'Impromptu'.

While Chopin's success as a composer is manifest in Paris, he is also much sought-after for his pedagogic skills. Pupils of all levels of ability vie with one another to take lessons with the Polish virtuoso, who even composes for them pieces amenable to learners' fingers, such as the Cantabile of 1834. We find the same disarming simplicity in the Sostenuto in E flat major, a slow waltz which seems to defy time and the effervescence of everyday life. His love for George Sand, the trip to Majorca, the idyllic summers at Nohant . . . Chopin always manages to find the moments out of time needed for large-scale works, the opportunity to hide from the daily turmoil and think back nostalgically to his Poland. He has virtually abandoned the concert platform, although he will appear with Pauline Viardot in 1842; he is beginning to flee society, to look to other landscapes. In this respect, the Mazurka op.50 no.3, the most extended in the set, marks a significant stage in this voyage of the soul. The polyphony is complex, sometimes tortuous; the character constantly shifts between the muted



lament of the opening and vigorous outbursts. The spirit of the dance flits through it like a phantom. This gem in a genre that has accompanied the composer year after year, like a personal diary, has something resigned, even irremediable about it, as may be heard in the last notes which brutally cut short the gentle mood, the impressionistic exhaustion that have gone before.

In this same year of 1842, his creative fever is intense. He composes two further mature masterpieces. The Ballade no.4 op.52 opens *mezza voce* before subtly blending its themes. Chopin blurs the outlines, camouflages the recapitulation, dynamites the coda of a work Cortot describes as the first impressionist piece. Less dramatic, the Scherzo no.4 shows us its composer's airy, almost fantastic side. Its texture is impalpable, elfin, fleeting, with a leaping, radiant joy. Different again, dreamier and more restrained, is the melody of the Berceuse op.57, built on a four-bar motif, which is one of Chopin's tenderest pieces. Here is a spellbinding deployment of exhilarating arabesques and strokes of almost polymodal daring; this singing melody attains a state of hypnosis, occupying a place all its own in its creator's universe. Here suspension of time is achieved through immobility, formal abstraction, ornamentation taken to the point of ecstasy.

1845-49: he is a mere shadow of himself. George Sand has left him. He coughs blood, his fevers are frequent, he has a haunted look; he no longer goes out, no longer sits at the piano: Frédéric Chopin is exhausted. Like Nietzsche, he dreams of sunlight in the last days of his life, and even toys with the idea of a trip to Italy. But this is impossible for one so utterly devoid of strength. And so his remaining energy will be devoted to his art, and

he completes the Barcarolle op.60, the supreme synthesis of his genius. Here all is mastery, perfection: form, harmony, melody. 'A new theme bursts forth, magnificent, wholly Italianate in its lyricism. Then all grows calm. From the bass rises a fast, rippling run, which soars above precious and tender harmonies; one thinks of some mysterious apotheosis . . .', wrote Maurice Ravel of this work. It is true that late Chopin is mysterious; it grows indistinct, it rises above all contingencies. His song, on these peaks, is deeply moving. Publication of his works is no longer a concern. He does not seek success or public appeal. He keeps only a few pupils, sees certain friends. On a scrap of paper, he writes down a waltz, probably his last, in A minor, and some mazurkas. No striving for effect, no virtuosity. And words, though almost powerless, would wish to express how the listener's heart is wrung by the Mazurka op.67 no.4. Gentle resignation, magisterial synthesis, or bitterness confided. Erosion. Everything seems finished, almost without hope – but without morbidity. There is no room for tears: the elements are simply exposed to the light of winter. Surrounded by shadow, the bursts of life, of elation, are final vestiges of hope, sometimes tragic. The light struggles, but does not succumb. One can no longer believe in it. Chopin is dying, he is sombre and innocent in his darkness; his time is over – and is just beginning.

Rodolphe Bruneau-Bouilmier

*Rather than respect the chronological order of the works, Anne Queffélec has preferred to devise a subjective itinerary through these pieces in order to ensure a harmonious transition between keys and atmospheres.

