



Frédéric Chopin 1810 -1849

1	Étude Op. 10, n°1	13	Étude Op. 25, n°1
2	Étude Op. 10, n°2	14	Étude Op. 25, n°2
3	Étude Op. 10, n°3	15	Étude Op. 25, n°3
4	Étude Op. 10, n°4	16	Étude Op. 25, n°4
5	Étude Op. 10, n°5	17	Étude Op. 25, n°5
6	Étude Op. 10, n°6	18	Étude Op. 25, n°6
7	Étude Op. 10, n°7	19	Étude Op. 25, n°7
8	Étude Op. 10, n°8	20	Étude Op. 25, n°8
9	Étude Op. 10, n°9	21	Étude Op. 25, n°9
10	Étude Op. 10, n°10	22	Étude Op. 25, n°10
11	Étude Op. 10, n°11	23	Étude Op. 25, n°11
12	Étude Op. 10, n°12	24	Étude Op. 25, n°12
		25	Berceuse Op. 57

Les vingt-quatre Études de Frédéric Chopin opus 10 et opus 25 constituent sans nul doute un des sommets de la littérature pour piano, un chef-d'œuvre livré par un compositeur de vingt ans à peine : « Chapeau bas, messieurs, un génie ! » dit Robert Schumann, fort admiratif de Chopin qui livre dans ces deux cahiers ses trouvailles et secrets, la quintessence de son art du piano, avant de les disséminer dans un répertoire pianistique monumental. J'ai, comme de nombreux pianistes, une relation particulière à ces Études. Je les ai écoutées, déchiffrées, apprises à moitié, jouées en concours, enseignées enfin, avant de les interpréter en concert. Elles m'ont tantôt exalté, fait rêver, tantôt découragé, poussé dans mes retranchements et aidé à dépasser mes propres limites. J'aimerais partager quelques mots sur ces compagnes de route au long cours.

Pédagogie. Frédéric Chopin semble s'inscrire dans la juste continuité des compositeurs-pianistes tels que Clementi, Kalkbrenner, et en particulier Czerny qui a écrit des pages et des pages d'études, dans un but pédagogique évident. Chopin était un professeur de piano très réputé et demandé sur la place parisienne. Il prodiguait à ses étudiants un enseignement très novateur, fondé sur une sensorialité auditive et kinesthésique et partant d'une conception naturelle de la morphologie de la main et du corps. Il disait : « Soyez souples, jusqu'au bout des pieds » – ce qu'Erik Satie aurait pu écrire ! Chopin, qui avait esquissé une méthode de piano, aimait utiliser les tonalités pleines de touches noires. Il proposait des exercices simples sur une position bien connue aujourd'hui, qui n'avait déjà à l'époque plus rien à voir avec des méthodes traditionnelles donnant l'exclusivité aux touches blanches. Il privilégiait parfois le passage du cinquième voire du quatrième doigt au détriment du pouce, et était très exigeant quant à l'utilisation de la pédale. À ce titre, les deux cahiers d'Études représentent, selon Guy Sacre dans *La Musique de piano*, la « carte de visite du virtuose et du professeur, la preuve éclatante de son savoir-faire. »

Technique... Chaque pièce aborde un point particulier de la technique pianistique : gammes chromatiques et diatoniques, arpèges, doubles notes (tierces, sixtes, octaves) ; travail spécifique des sauts, des touches noires, des doigts dits « faibles », du passage de pouce, de l'extension de la main, de la main gauche seule, de la dissociation des mains et de la polyrythmie, ou encore de la pédale... sans oublier les aspects musicaux plus « nobles » : phrasés, polyphonie, plans sonores... le tout dans une grande variété de dynamiques, de ponctuations et d'ornementations.

... et musique. La technique n'est jamais une fin en soi chez Chopin, qui transcende l'exercice de l'étude grâce à ses fabuleux talents de compositeur. Les deux recueils d'Études forment ainsi un ensemble bigarré où se côtoient des pages pleines de charme, de jeu et de poésie, tantôt teintées de la nostalgie du déraciné, tantôt encreées d'un romantisme échevelé, parfois fiévreux. Il convient de rappeler que dans les concerts du XIX^{ème} siècle, il est coutume de jouer des pièces isolées : paraphrases, mouvements de concerto ou de sonate... On peut donc, en premier lieu, considérer chaque étude comme un moment musical en soi, un univers doté de contours et entouré de silence. Si Chopin, à la différence de Liszt ou de Schumann, ne donne pas de noms évocateurs à sa production – il commence d'ailleurs par nommer ses Études des « exercices », il faudra la pugnacité des éditeurs pour qu'on les connaisse sous des surnoms plus ou moins *ad hoc* : *Tristesse*, *Révolutionnaire*, *Harpe éolienne* ou *Vent d'hiver*... Musique idéaliste, donc, comme en témoigne ce commentaire de Vladimir Jankélévitch : « La technique pure accède ici à ce royaume de la délivrance et de la féerie où l'on n'abordera plus désormais sans elle. »

Cycle(s). L'ordre dans lequel nous connaissons les Études n'est pas celui dans lequel elles ont été composées. Pour autant, Chopin a organisé les tonalités et dynamiques de telle sorte que, dans la plupart des cas, elles s'enchaînent de manière

homogène. Chaque opus offre à l'auditeur un voyage aux mille couleurs organisé selon une logique qui n'est pas sans rappeler celle de ses *Préludes*, ainsi que ceux du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach. On peut donc tout à fait parler de cycle, ce qu'une analyse approfondie des tonalités permet d'étayer : enchaînements par rapports relatifs, à la dominante, parfois plus inattendus – sciemment ? Un cycle de concert, donc, qui propose tout de même au pianiste ce que l'on peut imaginer de plus périlleux sur son instrument. « Or, je pense que tout pianiste professionnel ne mérite ce nom que s'il est capable de jouer les vingt-quatre Études enchaînées, sans ressentir aucune fatigue physique ou musculaire. » écrit d'un ton catégorique Monique Deschaussées dans son ouvrage consacré aux Opp. 10 et 25, tant il est vrai que les unes éclairent les autres et que les premières *permettent* au musicien, dans le sens où elles « préparent le terrain », d'accéder aux suivantes dans de bonnes conditions musculaires.

Le souffle chopinien. La gestion du temps musical et physique est primordiale dans ce répertoire. « Ne jamais oublier, dans chaque étude, de vivre au rythme de sa pulsation profonde et de sa respiration naturelle. » rappelle madame Deschaussées. Cela s'applique aussi à la transition entre les Études, qui peut se faire plus ou moins rapidement, mais aussi au *rubato* si unique dans la musique de Chopin, que l'on peut relier à ses qualités d'improvisateur mais aussi et surtout à son amour pour le chant, la vocalise, et en particulier le *bel canto* bellinien. Le piano est le chantre de Chopin, qui le fait chanter comme personne avant lui. Franz Liszt écrit : « Regardez ces arbres : le vent joue dans leurs feuilles, les fait ondoyer ; mais l'arbre ne bouge pas. Voilà le rubato chopinesque. »

Franz et Frédéric. Il n'est plus besoin de préciser que les deux compositeurs se vouent une admiration mutuelle. Le choc qu'a été la découverte de Paganini, grand



Portrait de Frédéric Chopin
Ary Scheffer (1795–1858)
Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

virtuose du violon, les rapproche et surtout les inspire : pas seulement Liszt dans sa *Campanella*, mais aussi Chopin, qui commence alors à écrire ses premiers « exercices », les Études Op. 10, n° 8 et 11. Du reste, c'est bien à Liszt que cet opus, conçu pour l'essentiel à Vienne et publié à Leipzig en 1833, est dédié. Le Hongrois apprend les études et les restitue à un Polonais ébahi, qui déclare : « Je voudrais lui voler sa manière de rendre mes propres Études ». Il en admire la force, l'intensité, la virtuosité et le panache. Le jeu de Chopin, lui, est d'une autre essence : subtil, raffiné, moins grandiloquent peut-être, et sa virtuosité n'est jamais gratuite. Cela ne l'empêche pas d'ouvrir son opus 10 de manière très éloquente.

12 Études opus 10

« Cet Ut primordial, ce blanc majeur, c'est, comme le dit Louis Aguetant [...] la toile de fond sur laquelle on va peindre », écrit Jankélévitch dans *Fauré et l'inexprimable*. Soutenue par un lit de basses structurantes à la main gauche, que Guy Sacre qualifie de « filet précaire à sa sœur funambule », la main droite travaille son extension en parcourant, dans cette étude Op. 10, n°1, le clavier en allers-retours incessants d'arpèges. On l'appelle communément la *Cascade*, je l'appelle la *méduse* : la main s'ouvre et se referme dans un mouvement organique incessant... Subitement, elle se recroqueville : l'enchaînement entre les deux premières études est l'un des plus redoutables de la littérature de piano. L'étude n°2 passe comme un souffle alors que c'est indéniablement la plus difficile. En cause, ces gammes chromatiques jouées par les doigts faibles de la main droite, *pianissimo* et *legato* de bout en bout. « Une main de fer dans un gant de velours », en somme.

« Ô ma patrie », s'exclamait Chopin, les mains jointes, entendant un de ses élèves lui jouer l'étude n°3. Cette cantilène intemporelle, d'une écriture rappelant le quatuor à cordes, est connue de tous les cœurs, et sous tous les noms : *Tristesse*, *In mir klingt ein Lied...* Étude n°4, *attacca* : « *Sol fa mi ré do !* » Voilà un mouvement perpétuel de doubles croches qui passent de main en main à la manière de certains préludes de Bach, avec des contrastes saisissants, notamment dans sa coda véritablement sauvage.

L'étude n°5 sur les touches noires est une sorte de *ballabile* : la main gauche imprime un rythme de polka, la main droite virevolte au-dessus, comme des clochettes et grelots. On imagine les « phalangettes mordantes » (Deschaussées) de Clara Schumann à l'œuvre. En contraste, l'étude n°6 est une sorte de nocturne un peu brumeux, crépusculaire, doté d'une voix intermédiaire louvoyante. Chopin semble poser la question : comment faire chanter le piano ? On revient en *ut* majeur pour

l'étude n°7, ballet de l'abeille travailleuse, toute en fraîcheur et en vitalité, pour les doubles notes de la main droite.

L'étude n°8 est une des premières composées, et fait partie des premières armes de l'apprenti musicien. Elle n'en perd pas moins son éclat, son optimisme, et témoigne de l'inventivité et de la maturité du très jeune compositeur. On y travaille notamment les passages de pouce, qu'Alfred Cortot, dans son édition consacrée aux Études Op. 10, nomme élégamment « agent multiplicateur des doigts ». On passe de la lumière à l'obscurité avec cette étude n°9, dédiée à l'extension de la main gauche, bien que celle-ci ne soit pas au premier plan : le chant de la main droite y est saccadé, haletant, en instabilité constante et nourri d'échos dramatiques.

L'étude n°10 est une farandole fantaisiste et capricieuse en forme de tourbillon de feuilles d'automne, un kaléidoscope de ponctuations différentes éprouvant la souplesse du poignet, alors que l'étude n°11 a ce parfum de Belle Époque, d'Italie rêvée, une barcarolle peut-être. On y comprend bien l'origine étymologique du mot arpegge, qui le rapproche de « harpe ».

Qui ne connaît pas, enfin, l'étude n°12 « Révolutionnaire », écrite comme un hurlement de douleur en réaction à la capitulation de Varsovie face aux Russes en septembre 1831 ? Cortot écrit : « Parler technique instrumentale à propos d'une œuvre qui n'est qu'un cri sublime de révolte, indiquer des doigtés là où vit et palpète l'âme de tout un peuple, [...] ceci peut paraître [...] un point de vue bien incompréhensif de l'élément pathétique et exalté qui constitue son essence particulière. » Chopin clôt son opus 10 *in extremis* en *ut* majeur, le cycle se referme comme il a commencé.

12 Études opus 25

La composition de cet opus suit de près celle de l'opus 10 : ce deuxième recueil voit le jour entre 1832 et 1836. Il n'y a pas à proprement parler de frontière entre les deux. L'opus 25 est d'ailleurs dédié à Marie d'Agoult, amie de Chopin et compagne de Liszt.

Voici ce qu'écrit Robert Schumann sur l'étude Op. 25, n°1 : « Qu'on se figure une harpe éolienne disposant de toute l'échelle sonore, que la main d'un artiste fait parler en y jetant pêle-mêle toutes sortes d'arabesques fantastiques, de manière pourtant qu'on perçoive toujours un son fondamental grave et un chant qui se déroule délicatement dans le haut, et on aura une idée approximative [du jeu de Chopin]. » On ne saurait dire mieux. S'il avait baptisé ses pièces, Chopin aurait-il nommé celle-ci *Ondine* ? En tous cas, il ne la jouait pas sans l'étude n°2, « aussi enchanteresse, rêveuse et douce que pourrait l'être le chant d'un enfant qui s'endort », toujours selon Schumann. Quel élève d'école de musique ne s'y est pas essayé ? Car quel que soit le temps nécessaire à son apprentissage, elle passera finalement aussi vite qu'un courant d'air.

« Tournez, tournez, bons chevaux de bois / Tournez cent tours, tournez mille tours » (Paul Verlaine, *Ariettes oubliées*) : cela pourrait être la note d'intention de cette étude n°3, petite danse à trois temps pleine de ricochets, semblant évoquer l'enfance. L'étude n°4 quant à elle nous semble très moderne : on se laisse à penser que Fats Waller n'aurait pas renié ce « stride » de main gauche ! Et l'on relit Heinrich Neuhaus qui, dans *l'Art du piano*, évoque la « géométrie non euclidienne » des déplacements de part et d'autre du clavier, selon laquelle : « la distance la plus courte entre deux points n'est pas la ligne droite mais la courbe. » La main droite elle, toute en contretemps et appoggiatures, rappellerait le *Lacrimosa* de Mozart, selon Stephen Heller, pianiste et compositeur du temps de Chopin.

D'aucuns surnomment l'étude n°5 la « *Fausse note* ». Et pour cause, Chopin semble prédire les *Kangourous* d'un certain Camille Saint-Saëns, avec ces acciaccatures en terrasses. La pièce est de forme ABA, tel un retable en triptyque. La partie centrale, sommet de beauté chopinienne, partage sa tonalité avec l'étude Op. 10, n°3 (*Tristesse*). « Les harmonies s'enlacent à la ligne mélodique comme un voile transparent », écrit Cortot.

L'étude n°6 est l'une des plus exigeantes du recueil. Son credo pourrait être « les tierces dans tous leurs états » : chromatiques, diatoniques, brisées, etc. On l'a parfois surnommée la *Sibérienne*, et l'on s'imagine un conte à la russe : Babouchka étalait sa pâte avec son rouleau, pendant que petit Pierre trépignait à l'intérieur. Parfois, n'y tenant plus, il entrouvrait la porte : une bourrasque de neige entraînait instantanément dans la datcha, et il refermait bien vite. Sans crier gare, il finit par sortir au milieu des flocons, et... Mais, on l'a dit, la musique de Chopin n'est pas une musique à programme : à chaque imagination de s'évader là où bon lui semble...

On affuble parfois cette étude n°7 d'un « *au violoncelle* » plutôt discutable car si la main gauche semble ici se tailler la part du lion, la main droite est loin d'être en reste. Après une introduction en forme de récitatif improvisé, un dialogue plaintif semble naître entre les deux voix. Étude de *legato*, de polyphonie, de plans sonores, même si, au point culminant de l'étude, on rencontre quelques instants de haute virtuosité de main gauche : il s'agit bel et bien de la seule étude réellement lente des deux opus, qui permet notamment au pianiste de respirer avant l'assaut final !

Nous avons les tierces, voici les fameuses sixtes – doubles sixtes d'ailleurs, sous toutes leurs coutures, redoutables et redoutées, pas tant pour leur difficulté intrinsèque – Chopin utilise une tonalité appropriée dans cette étude n°8 – que pour les grandes liaisons (*molto legato*) surplombant toutes ces arabesques. C'est l'« exercice le plus utile de toute la littérature des études », selon l'élève puis gendre de Liszt, Hans von Bülow, qui donne à l'étude suivante n°9 le surnom de

Papillon. On s'en représente aisément les battements d'ailes aériens et insoucians, malgré sa courte vie, au-dessus d'un champ de touches blanches et noires.

Voici maintenant les octaves, qui nous font aussi penser à Liszt, dans cette étude n°10, deuxième à explorer la forme ABA. Tout d'abord, elles sont tapageuses, parallèles ou en sens contraire, nécessitant des « mouvements de tiroir » du poignet et du bras, selon l'expression de Cortot, notamment du fait des voix intermédiaires pleines d'appoggiatures qui doivent ressortir. Coup de théâtre : elles changent radicalement d'aspect, se transformant en une ritournelle jouée *legatissimo* et *piano*. « Une fleur entre deux abîmes », comme disait Liszt à propos d'une célèbre sonate de Beethoven. Mais la trêve est courte, et on termine « *Al più forte possibile* ».

Le contraste avec l'introduction de l'étude n°11, marche lente et dépouillée ajoutée sur les recommandations d'un ami, est saisissant. On y découvre le thème de main gauche, à la fois implacable et majestueux, irrigant tout ce « *Vent d'hiver* » qui m'a toujours rappelé la houle déferlant sur les remparts de Saint-Malo, éclaboussant dans mon imagination d'enfant l'imperturbable silhouette de François-René de Chateaubriand dressée aux grands vents. Mais il faut se garder de tout y donner : s'il reste une goutte d'énergie au musicien, elle sera dépensée dans cet « *Océan* » qu'est l'étude n°12. J'évoquais Saint-Malo : ces arpèges aux deux mains se déployant en arches sur le clavier nous évoquent peut-être le flux et reflux des vagues dans la tempête. Le choral, déguisé en volées de cloches, rappelle de loin le *Dies Irae*, instillant un certain fatalisme à la pièce. Chopin termine alors son opus 25 comme il a ouvert son opus 10, en *ut* majeur, par des arpèges rappelant fortement la *Cascade* originelle. On naît eau, et on redeviendra eau, pourrait-on dire.

Après ce bouquet final, acmé des deux recueils ; le pianiste-explorateur est heureux d'avoir triomphé des épreuves de ce long périple qu'il a partagé avec son public.

Berceuse Op. 57

Cette pièce plus tardive a été composée et achevée en 1844 à Nohant. Elle est dédiée à Élise Gavard, autre élève du compositeur. On se souvient des *Variations Goldberg* composées par Bach un siècle plus tôt et destinées, selon la légende, à accompagner le comte Keyserling dans les bras de Morphée. La *Berceuse* plonge l'auditeur dans un monde voluptueux d'ornementations quasi improvisées, jusqu'à l'y endormir progressivement. La main gauche éternellement reconduite, « maître de chapelle qui ne peut faillir » selon Chopin, confère à la pièce une langueur hypnotique. La main droite, elle, semble condenser dans de graciles et méditatives variations les éléments pianistiques cités plus haut. On y décèle, de manière plus ou moins évidente, des réminiscences d'études : La *Fausse note*, la *Révolutionnaire*, la *Sibérienne*, *Tristesse*, les *Sixtes*, ou encore *Vent d'hiver*. J'aime jouer cette délicate *Berceuse* en rappel, comme le témoignage quasi testamentaire d'un compositeur qui regarde en arrière. La virtuosité immédiate a laissé la place à une science pianistique et musicale plus intérieure, la fougue d'antan s'est muée en sagesse. Écoutez ce *do* bémol qui, par l'harmonie de septième de dominante qu'il crée, nous fait sentir que le vrai sommeil n'est pas loin. S'il semble anachronique de parler de « *blue note* », lisons plutôt George Sand qui, dans *Impressions et Souvenirs*, évoque un concert de son aimé : « Nos yeux se remplissent peu à peu des teintes douces qui correspondent aux suaves ondulations saisies par le sens auditif. Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la note transparente. » Alors, le chant du cygne finit par se trouver englouti dans une main gauche dilatant son harmonie. Le pianiste use de son pianissimo le plus pur, s'aidant de la pédale de gauche *una corda* : comme dans les *Kinderszenen Op. 15* de Schumann, l'enfant s'endort.

Gwendal Giguelay

Gwendal Giguelay est un pianiste d'origine bretonne. Formé à Rennes puis aux Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique et de Danse de Paris et de Lyon, il remporte à Barcelone le *Prix Scaramuzza* du Concours *Les Corts* (2008) ainsi que le *Prix Musiciens entre guerre et paix* de l'Académie Ravel de Saint-Jean de Luz (2010). Il se produit en France et à l'étranger, en soliste et en musique de chambre, notamment en duo avec le violoncelliste Louis Rodde avec lequel il enregistre Le CD *Sonates* (Fauré, Ropartz), paru chez le label No-MadMusic (2016).

Spécialiste de l'improvisation, il accompagne régulièrement le cinéma muet et se prête à des expériences artistiques originales telles que les concerts-BD, les performances à la Biennale de Venise, ou encore le cinéma : il est à l'écran dans le film *Noces* de Philippe Béziat (2011).

Gwendal Giguelay entretient une relation privilégiée avec le monde de la danse. Il a collaboré avec de multiples compagnies et institutions telles que le Ballet de l'Opéra National de Paris, le Alvin Ailey American Dance Theater ou encore le Centre National de la Danse de Pantin.

Titulaire du Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur, Gwendal Giguelay enseigne le piano et l'improvisation ; il est régulièrement invité en tant que pédagogue en Asie et en Afrique. Il a reçu en 2016 le *Prix de l'Enseignement Musical* de la Chambre Syndicale des Éditeurs de Musique de France.

Ses trois ouvrages pédagogiques sont parus aux Éditions First : *Improviser au piano pour les nuls* (2017), *Les Grands Classiques du piano pour les nuls* (2018) et *Les Chefs-d'œuvre du classique au cinéma pour les nuls* (2020).



Frédéric Chopin's twenty-four Études, opus 10 and opus 25, are undoubtedly one of the summits of the piano literature, a masterpiece written by a composer in his twenties: Robert Schumann, a great admirer of Chopin, said: "Hats off to you, gentlemen, a genius!" In these two opuses, Chopin delivers his discoveries and secrets, the quintessence of his pianism, before disseminating them in a monumental piano repertoire. Like many pianists, I have a special bond with these Études. I have listened to them, sight-read them, learned them in halves, played them in competitions, taught them, and last but not least performed them in concerts. They have often exhilarated me, caused me dream, discouraged me, they have pushed me to my limits and helped me to go above and beyond them. Here I would like to share a few thoughts about my own journey with these Études.

Pedagogy. Frédéric Chopin seems to be in the continuity of piano composers such as Clementi, Kalkbrenner, and in particular Czerny who wrote pages and pages of studies, with an obvious pedagogical purpose. Chopin was a very famous and sought-after piano teacher in Paris. He offered his students a very innovative teaching based on an auditory and kinesthetic sensoriality, starting from a natural conception of the morphology of the hand and the body. "Be flexible, right down to the tips of your feet" he said. Erik Satie could have written this! Chopin, who had sketched out a piano method, liked to use tones with black keys. He proposed simple exercises in a position that is well known today, which already at that time had nothing to do with the traditional methods that gave exclusivity to the white keys. He sometimes favored the use of the fifth or even fourth finger instead of the thumb, and, he was very demanding in the use of the pedal. In this respect, the two books represent, according to Guy Sacre in *La Musique de piano*, the "visiting card of the virtuoso and of the teacher, the brilliant proof of his know-how."

Technique... Indeed, each piece deals with a particular point of piano technique: chromatic and diatonic scales, arpeggios, double notes (thirds, sixths, octaves); specific work on leaps, black keys, the so-called "weak" fingers, the thumb technique, the extension of the hand, the left hand alone, the disassociation of the hands and the polyrhythm, the pedaling... without forgetting the more "noble" musical aspects: phrasing, polyphony, sound divisions... all in a great variety of dynamics, punctuations and ornamentation.

... and music. Technique is never an end in itself for Chopin, who transcends the exercise of study through his fabulous talents as a composer. The two collections of *Études* form a motley collection of charming, playful and poetic pages, at times tinged with nostalgia for home, and at others inked with feverish romanticism. It should be remembered that in 19th-century concerts, it was customary to play isolated pieces: paraphrases, movements of concertos or sonatas... Each *Étude* can therefore be considered first and foremost as a musical moment in itself, a universe endowed with contours and surrounded by silence. If Chopin, unlike Liszt or Schumann, does not give evocative names to his production (he begins by calling his *Études* "exercises"), pugnacious publishers will contribute to make them known under more or less ad hoc nicknames: *Sadness*, *Revolutionary Étude*, *Aeolian Harp*, *Winter wind*... Idealist music, then, as evidenced by this comment by Vladimir Jan-kélévitch: "Pure technique gains access here to that realm of deliverance and enchantment where one will not henceforth approach without it."

Cycle(s). The order in which we know the *Études* is not the order in which they were composed. Nevertheless, Chopin organized the keys and dynamics in such a way that, in most cases, they follow one another in a homogeneous manner: each opus offers the listener a journey of a thousand colors organized according to a logic

reminding his *Preludes*, as well as those of Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier*. We can therefore speak of a cycle, which an in-depth analysis of the tonalities allows us to support: sequences in relative relation, to the dominant, sometimes more unexpected - knowingly? A concert cycle, then, which nevertheless offers the pianist the most perilous obstacles one can imagine on his instrument. "I think that any professional pianist deserves this name only if they are capable of playing the twenty-four *Études* in sequence, without feeling any physical or muscular fatigue", writes categorically Monique Deschaussées in her book devoted to Opp. 10 and 25. It is true that the ones enlighten the others, and the first ones even *allow* the musician, in the sense that they "prepare the ground", to access the following ones in good muscular conditions.

Chopinian breath. The management of musical and physical time is essential in this music. "Never forget, in each study, to live to the rhythm of its deep pulse and natural breathing", reminds Mrs. Deschaussées. This also applies to the transition between the *Études*, which can be done more or less quickly, but also to the *rubato*, so unique in Chopin's music, which some compare to his talent as an improviser, but also and above all, to his love for singing, vocalization, and in particular the *bel canto* of Bellini. The piano is the cantor of Chopin, who makes it sing like no one before him. Franz Liszt wrote: "Look at these trees: the wind plays in the leaves, develops life in them; but the tree remains the same. That is Chopin-*rubato*."

Franz and Frédéric. Is it necessary then to specify that Liszt admired Chopin, when Chopin adulated Liszt? The shock of the discovery of Paganini, the great violin virtuoso, probably brought them together, and above all inspired them: not only Liszt in his *Campanella*, but also Chopin, who began to write his first exercises, the *Études* Op. 10, No. 8 and 11. Conceived for the most part in Vienna and published in Leipzig

in 1833, the entire opus is dedicated to Franz Liszt. The Hungarian composer learns the Études and give them back to his astonished Polish colleague, who declares: "I would like to steal his way of rendering my own Études." He admires the strength, intensity, virtuosity and panache of Liszt's interpretation. Chopin's playing is of a different essence: subtle, refined, less flashy perhaps, and his virtuosity is never gratuitous. However, he opens his opus 10 in a very eloquent manner.



12 Études opus 10

"This primordial C, this white major, is, as Louis Aguettant says [...] the background canvas on which one is going to paint", writes Jankélévitch in *Fauré et l'inexprimable*. Supported by a bed of structuring basses played by the left hand, that Guy Sacre qualifies as "a precarious net to its tightrope-walking sister", the right hand works on its extension, in this Étude Op. 10, No. 1, traversing the keyboard in incessant arpeggios. It is commonly called the *Cascade* - I call it the *medusa*: the hand opens and closes in an incessant organic movement... Suddenly, it curls up: the transition between the two first Études is one of the most terrifying in the piano literature. Étude No. 2 passes like a breath, although it is undeniably the most difficult. The reason for this is the chromatic scales played by the weak fingers of the right hand, *pianissimo* and *legato* from beginning to end. "An iron hand in a velvet glove", in short.

"O my country", Chopin exclaimed, hands clasped, as he heard one of his students play Étude No. 3 for him. This timeless cantilena, written as a string quartet, is known to all hearts, and under all names: *Sadness*, *In mir klingt ein Lied...* Étude No. 4, *attacca*: "*G F E D C!*" Here is a perpetual movement of sixteenth notes that pass from hand to hand in the manner of some of Bach's preludes, with striking contrasts, especially in its truly wild coda.

Étude No. 5 on the black keys is a kind of *ballabile*: the left hand drives a polka rhythm, the right hand twirls above it, like little bells. We can imagine Clara Schumann's "biting phalanxes" (Deschaussées) at work. In contrast, Étude No. 6 is kind of a misty nocturne, between dog and wolf, with a wavering middle voice. Chopin seems to be asking the question: how to make the piano sing? We return to C major for Étude No. 7, busy bee waggle dance, all in freshness and vitality, for the double notes of the right hand.

Étude No. 8 was one of the first composed, and it is a "baptism of fire" for a lot of young musicians. It does not lose here its brightness, its optimism, and shows the inventiveness and maturity of the very young composer. The pianist works in particular on the travelling thumb, which Cortot, in his edition of Études Op. 10, elegantly names "*finger multiplier*". We go from light to darkness with this No. 9, dedicated to the extension of the left hand, although it is not in the foreground: the song of the right hand is jerky, panting, in constant instability and fed with dramatic echoes.

Étude No. 10 is a whimsical and capricious farandole, a whirlwind of autumn leaves, a kaleidoscope of different punctuations testing the suppleness of the wrist, while Étude No. 11 has the perfume of the *Belle Époque*, of dreamy Italy, like a barcarolle. One understands the etymological origin of the word *arpeggio*, which make us think of a "harp".

Who does not know, at last, "Revolutionary Étude" No. 12, written as a yell of despair in reaction to the capitulation of Warsaw to the Russians in September 1831? Cortot writes: "To speak of instrumental technique in connection with a work that is nothing more than a sublime cry of revolt, to indicate fingerings where the soul of one entire population lives and palpitates, [...] this may seem [...] to be a quite incomprehensible point of view of the pathetic and exalted element that constitutes its particular essence." Chopin closes his opus 10 *in extremis* in C major, the cycle closes as it began.



12 Études opus 25

The composition of this opus begins just after the end of opus 10: this second book was born between 1832 and 1836. There is no real border between the two. Opus 25 is moreover dedicated to Marie d'Agoult, friend of Chopin and companion of Liszt.

Here is what Robert Schumann wrote about the Étude Op. 25, No. 1: "Imagine an aeolian harp having all the tonalities, and an artist's hand combining them with all kinds of fantastic embellishments, but always an audible deeper tone in the bass and a softly flowing cantilena in the treble - and you will have some idea of [Chopin's playing]." That's well said! If Chopin had given names to his pieces, would he have called it *Ondine*? In any case, he did not play it without the Étude No. 2, "as enchanting, dreamy and gentle as the song of a sleeping child", according to Schumann. Which music school student has not tried it? For no matter how long it takes to study it, it will eventually pass as quickly as magic.

"Turn, turn, good wooden horses / Turn a hundred turns, turn a thousand turns" (Paul Verlaine, *Ariettes oubliées*) : this could be the note of intent of this Étude No. 3, a little three-beat dance full of ricochets, evoking childhood. As for Étude No. 4, it seems very modern to us: I believe that Fats Waller would not have disowned this left-hand "stride"! And we reread Heinrich Neuhaus who, in *The Art of Piano Playing*, mentions the "non-Euclidean geometry" of the movements on both sides of the keyboard, according to which: "the shortest distance between two points is not the straight line but the curve." The right hand, all in off-beat and appoggiaturas, would remind Mozart's *Lacrimosa*, according to Stephen Heller, pianist and composer of Chopin's time.

Some people call Étude No. 5 the "Wrong Note". And for good reason, Chopin seems to predict the *Kangaroos* of a certain Camille Saint-Saëns, with these succes-

sive acciaccaturas. The piece is in ABA form, like an altarpiece in triptych form. The central part, a summit of chopinian beauty, shares its tonality with the Étude Op. 10, No. 3 (*Sadness*). "The harmonies are entwined with the melodic line like a transparent veil", wrote Cortot.

Étude No. 6 is one of the most demanding of the collection. Its credo could be "thirds from every angle": chromatic, diatonic, broken thirds, etc. It has sometimes been nicknamed the *Siberian étude*, and one imagines a Russian-style tale: Babushka was rolling out the dough, while little Peter was stamping his feet inside. Sometimes, not being able to stand it any longer, he would open the door: a gust of snow would instantly enter the dacha, and he would quickly close it. Without warning, he would end up going out in the middle of the snowflakes, and... but, as we have said, Chopin's music is not a music with a program: it is up to each imagination to escape...

This Étude No. 7 is sometimes referred to as "*on the cello*", which is a bit of a misnomer, because if the left hand seems to have the lion's share of the work here, the right hand is far from being outdone. After an introduction in the form of an improvised recitative, a plaintive dialogue seems to be born between the two voices. All is about *legato*, polyphony, and layering of sound levels, even if, at the climax of the étude, we encounter a few moments of high virtuosity in the left hand: this is indeed the only truly slow item of the two opuses, which allows the pianist to breathe before the final assault!

We had the thirds, here are the famous sixths, double sixths in all their aspects, scary and feared not so much for their intrinsic difficulty - Chopin uses an appropriate key in this Étude No. 8 - as for the long slurs (*molto legato*) overhanging all these arabesques. This is "the most useful exercise in the whole literature of studies", according to Liszt's student then son-in-law Hans von Bülow, who gave the following Étude No. 9 the nickname of "*Butterfly*". We can easily imagine the airy and carefree flapping of its wings, despite its short life span, above a field of black and

white keys.

Here are the octaves, that make me think again of Liszt, in this Étude No. 10, the second to explore the ABA form. First of all, they are boisterous, parallel or in opposite directions, requiring "drawer movements" of the wrist and arm, according to Cortot's expression, notably because of the intermediate voices full of appoggiaturas that must stand out. As a dramatic turn of events, they radically transform themselves into a *legatissimo* and *piano* ritornello. "A flower between two abysses", said Liszt about a famous sonata by Beethoven. But the truce is short, and we conclude "*Al piú forte possibile*".

The contrast with the introduction to Étude No. 11, a slow, spare march added on the recommendation of a friend, is striking. One discovers the implacable yet majestic left-hand theme irrigating this "*Winter Wind*" which has always reminded me of the swell breaking over the ramparts of Saint-Malo, splashing in my childhood imagination the imperturbable silhouette of François-René de Chateaubriand standing in the great winds. But the musician must be careful not to give it all away: if he has a drop of energy left, it will be spent in this "*Ocean*" that is Étude No. 12. I was mentioning Saint-Malo: these arpeggios with both hands unfolding in arches on the keyboard, perhaps evoke the ebb and flow of the waves in the storm. The chorale, disguised as ringing bells, seems reminiscent of the *Dies Irae*, instilling a certain fatalism in the piece. Chopin ends his opus 25 as he opened his opus 10, in C major, with arpeggios strongly reminiscent of the original *Cascade*. One is born water, and one will become water again, we might say.

After this Grand Finale, climax of the two books, the pianist-explorer is happy to have triumphed over the hardships of this long journey that he shared with his audience.

Berceuse Op. 57

This later piece has been composed and completed in 1844 in Nohant. It is dedicated to Élise Gavard, another student of the composer. We remember the *Goldberg Variations* composed by Bach a century earlier, in order to bring Count Keyserling in the arms of Morpheus, according to the legend. The *Berceuse* plunges the listener into a voluptuous world of quasi-improvised ornamentation, until it gradually lulls him to sleep. The eternally recurring left hand, "choirmaster who cannot fail" according to Chopin, gives the piece a hypnotic languor. The right hand seems to condense into graceful and meditative variations the aforementioned pianistic elements. One can detect, more or less certainly, reminiscences of études: *Wrong note*, *Revolutionary Étude*, *Thirds*, *Sadness*, *Sixths*, *Winter Wind*. I like to play this delicate *Berceuse* as an encore, as a quasi-testamentary testimony of a composer looking back. The immediate virtuosity has given way to a more interior pianistic and musical science, the ardor of yesteryear has turned into wisdom. Listen to this C flat which, through the dominant seventh harmony it creates, makes us feel that true sleep is not far. It would be anachronistic to mention a "blue note": let us rather read George Sand who, in *Impressions et Souvenirs*, evokes a concert of her beloved: "Our eyes fill up little by little with the soft tints which correspond to the sweet undulations seized by the auditory sense. And then the blue note resounds and here we are in the azure of the transparent note." Then, the swan song ends up being overlaid with a left hand dilating its harmony. The pianist uses his purest *pianissimo*, helping himself with the left pedal *una corda*: as in Schumann's *Kinderszenen Op. 15*, the child [falls] asleep.

Gwendal Giguelay

Gwendal Giguelay is a pianist of Breton origin. Trained at the conservatoires of Paris, Lyon and Rennes, he won the *Scaramuzza Prize* at the *Les Corts* Competition in Barcelona (2008) as well as the *Musiciens entre guerre et paix Prize* at the Académie Ravel in Saint-Jean de Luz (2010). He performs in France and abroad, as a soloist and in chamber music, particularly in duo with the cellist Louis Rodde with whom he recorded the CD *Sonates* (Fauré, Ropartz), released by the label NoMadMusic (2016).

A specialist in improvisation, he regularly accompanies silent films and also lends himself to original artistic experiences such as comic-book concerts, performances at the Venice Biennale, or even the cinema: you can also see him on screen in the film *Noces* by Philippe Béziat (2011).

Gwendal Giguelay has a privileged relationship with the world of dance. He has collaborated with many companies and institutions such as the Paris Opera Ballet, the Alvin Ailey American Dance Theater or the Centre National de la Danse in Pantin.

Gwendal Giguelay holds a Master Degree in pedagogy, and teaches piano and improvisation; he is regularly invited as a pedagogue in Asia and Africa. In 2016, he received the *Prix de l'Enseignement Musical* from the French Chambre Syndicale des Éditeurs de Musique.

His three pedagogical books have been published by First Editions: *Improviser au piano pour les nuls* (2017), *Les Grands Classiques du piano pour les nuls* (2018) and *Les Chefs-d'œuvre du classique au cinéma pour les nuls* (2020).

Remerciements / Thanks

Sophie Adelle, Stéphane Béchy, Laurie Berville, Muriel Blaisse, Wayne Byars, Léo Chupin, Bernard Faulon, Alan Hajo, Martine Kaufmann, Katell Mest, Emma Kate Nelson, Marie-Hélène Poupon, Louis Rodde, Martine Rodde, Virginie Rodde, Elisabeth Robert, Antoine Rouillé d'Orfeuil, Fran Vauléon.

Le Ban des arts de Gadagne, le Chant de la rive, les Nancyphonies, le Musée de la vie romantique, les Musicales de Ristolas, Mécénat 100%, Pianoctambule.

*Je dédie cet enregistrement à tous mes élèves.
This recording is dedicated to my students.*

Enregistré au Studio de Meudon en avril-mai 2022
Prise de son, mixage et mastering : Léo Chupin
Technicien piano Steinway D-274 : Bernard Faulon
Photographe : Alan Hajo
Photographies prises au Musée de la Vie romantique (Paris)
Maquette : BY Classique label



BY Classique label

