

La Fantaisie pour clavier au XVIIIe
et au début du XIXe siècle

Conférence d'après la thèse de doctorat soutenue à l'ULB en 1972
par Jean-Pierre MULLER

En l'an 1762, C.Ph.E. Bach a sans doute provoqué une certaine surprise lorsqu'il a intitulé le dernier chapitre de son "Essai sur la véritable manière de toucher le clavier" "Freie Fantasie". Même à l'époque, "fantasieren" supposait une absence de contrainte. L'auteur voulait apparemment promouvoir une qualité nouvelle de liberté dans la composition improvisée.

Au cours des siècles, les instrumentistes l'avaient pratiquée sous des noms tels que Prélude, Ricercare, Toccata, Capriccio, Intonation, Tiento, Fantaisie, selon la convenance du lieu et du moment. Les éditeurs témoignent d'une certaine confusion terminologique. Tel Ricercare publié par l'un se retrouve publié par un autre sous l'intitulé Fantaisie. Ce qu'on peut retenir, c'est la notion de chercher, tâter, toucher pour essayer.

Le terme Fantaisie est déjà présent dans la langue grecque : figurer par une image, une vision. Le rhéteur latin Quintilien (35-95), dans son "De Institutione oratoria", pose le principe de la suggestion passionnée chez les mimes et les acteurs. Il faut cependant attendre le 16e siècle pour trouver "Fantaisie" comme titre d'une pièce de musique. Le vihueliste espagnol Luis Milan dit, en 1530, "qu'elle procède de la seule fantaisie et de l'ingéniosité de celui qui la fait" (sous-entendons : au sein des rigueurs du contrepoint). Et ceci est détaillé par Hans Neusiedler en 1536 : "pièce riche en traits doubles ou triples en formes syncopées et en imitation".

Juan Bermudo et Tomas de Sancta Maria restent plutôt axés sur la manière austère. En Italie, la Fantaisie improvisée à quatre voix, exigée des candidats à la fonction d'organiste à Saint-Marc est certainement conçue pour la sainteté de ce haut lieu de Venise.

Thomas Morley, organiste à la cathédrale de Londres, dit en 1597 "qu'elle est le genre le plus important qui se fait sans le secours d'un air, lorsque le musicien prend une idée selon son bon plaisir, la travaille et la tourne selon son humeur..." On peut faire preuve de plus d'art en ceci qu'en n'importe quelle autre musique..." Morley donne des conseils : accumulation de contrastes dans les rythmes, le tempo, les dissonances. Bref, il faut s'évader du conventionnel. Christopher Simpson ajoute, en 1667, "il faut y ajouter le chromatisme et le caractère de légèreté propre au style du madrigal".

Michael Praetorius se contente de traduire Morley, sans plus.

Le Père Mersenne qualifie les éléments de la Fantaisie de "très librement choisis". Quant à Sébastien de Brossard, il fait contraste avec cette sobriété en parlant du "pur effet du génie" (1703) et ensuite Brossard sera recopié, tout simplement. Seul Johann Mattheson apporte une notion nouvelle en 1739 : "ein Gespiel", "un jeu... par lequel il faut plaire,

étonner et prendre au dépourvu".

Cette récolte de textes n'est ni généreuse, ni abondante. Jean-Sébastien Bach, à la même époque, nous apprend bien davantage dans sa Fantaisie chromatique. Insistons sur ce dernier terme, car il s'agit ici d'un chromatisme d'une ingéniosité inouïe.

Son biographe Nikolaus Forkel a dit quelques mots de cette oeuvre : "Toutes ses Fantaisies libres semblent avoir eu la même allure que sa Fantaisie chromatique ; peut-être même ont-elles été encore plus libres, plus brillantes et plus expressives... Sous sa main, chaque pièce parlait comme un discours". Par ailleurs, "son improvisation libre à l'orgue semble avoir été davantage recueillie, solennelle, majestueuse et élevée".

C'est C.Ph.E. Bach qui met le point final en la matière dans la deuxième partie de son Essai, publié en 1762.

La Fantaisie que nous écoutons est précisément celle qu'il a insérée dans le Chapitre 41, à titre de modèle. On y trouve, en quelques minutes, un aperçu de ses extériorisations effervescentes dont il comblait ses amis et admirateurs. Son ambition éthique et psychologique est claire : maîtriser une manière nouvelle pour rapidement susciter et calmer les passions chez l'auditeur. Par quels moyens d'écriture ?

Pour C.Ph.E. Bach, la Fantaisie se conçoit sans barre de mesure et dans un style instrumental. Elle opère avec franchise des digressions modulantes vers des tonalités lointaines. Elle doit soutenir l'attention par un emploi judicieux de chromatisme, de feintes harmoniques, d'ellipses dans l'action ; également par des notes étrangères, des nuances dynamiques et une grande variété de figures et de bonnes expressions.

Sommes-nous en présence des premiers pas d'un romantisme à venir ? Il est incontestable que ceci s'accorde avec un état d'esprit qui anime les poètes allemands de son époque. On aurait aimé savoir ce qu'il pensait du Sturm und Drang, mais on ne sait rien, hélas !, de ses rapports avec les hommes de lettre.

On dit que les Fantaisies libres de C.Ph.E. Bach étaient un peu l'équivalent musical des "Rêveries" de Jean-Jacques Rousseau. La comparaison est juste. L'influence de celui-ci s'est largement étendue aux musiciens, par exemple Beethoven, lequel est, d'autre part, l'héritier spirituel de C.Ph.E. Bach dans le domaine de l'improvisation et du discours pathétique.

C'est le même Jean-Jacques Rousseau qui dérange un peu les conceptions reçues sur la Fantaisie dans son Dictionnaire de musique, publié en 1767 : "Fantaisie, pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du Caprice à la Fantaisie, que le Caprice est un recueil d'idées singulières et disparates que rassemble une imagination échauffée, et qu'on peut même composer à loisir ; au lieu que la Fantaisie peut-être une pièce très régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant et qu'elle n'existe plus sitôt qu'elle est achevée. Ainsi, le Caprice est dans l'espèce et l'assortiment des idées, et la Fantaisie dans leur promptitude à se présenter. Il suit de là qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une Fantaisie, car si-tôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est

plus une Fantaisie, c'est une pièce ordinaire".

Rousseau est le seul à émettre de telles idées de puriste. Il exagère en affirmant qu'une rédaction ou réaudition en fasse une pièce ordinaire. Laissons-le à son caractère chagrin. Les Fantaisies de C.Ph.E. Bach, une fois rédigées, n'ont rien perdu de leur frémissement initial, pas plus que la rédaction définitive des "Réveries d'un promeneur solitaire".

* * *

Après la musicologie, la sociologie des jeux nous éclaire de quelques vues révélatrices sur la Fantaisie, sur le créateur vis-à-vis de lui-même et de son auditoire, sur les auditeurs vis-à-vis de l'improvisateur.

Comme la Fantaisie est une performance à risques, nous y trouvons "une partie de jeu". Si, dans le langage courant, le mot JEU peut désigner le style d'un interprète, ce mot ne se limite pas aux artistes. En 1938, le philosophe hollandais Johan Huizinga démontrait dans son ouvrage "Homo ludens" toute la fécondité de l'esprit de jeu dans tous les domaines de la culture et soulignait que la musique, même la plus sérieuse, est pétrie d'éléments ludiques. Il a étudié les dimensions et les motivations généralement ignorées dans les arts, particulièrement dans la musique.

On y joue littéralement à tous les étages.

L'improvisateur s'offre le luxe d'enivrantes gambades sur le clavier. Les prises de la main sont à l'origine de trouvailles originales dont les virtuoses ne se font pas faute d'abuser de temps en temps. L'organiste est en outre tenté lui de jouer des registres, qu'il a devant lui, de combiner ses jeux à l'infini (voilà encore un usage du mot jeu!, le jeu est partout, même à l'église).

J.S. Bach se choisissait un thème, puis en jouait de son adresse inépuisable.

Dans l'esprit de son fils C.Ph.E. Bach, il se passe à un autre niveau encore un jeu subtil. Il doit réussir à s'emparer de diverses façons de l'humeur de ses auditeurs, il doit susciter des passions, puis les calmer, et cela à une allure rapide. S'il réussit à manipuler son auditoire avec cette habileté, reconnaissons que celui-ci est animé d'un préjugé favorable dès le départ.

Représentons-nous pareille scène intime. Le meneur de jeu est assis au clavier ; autour de lui, des amis venus pour entendre de l'inédit, pour assister à un véritable saut dans l'inconnu. C'est déjà du spectacle! Mais ils sont là pour se laisser ravir, au sens propre du terme, par une musique chargée de pouvoir irrationnel. Ils ne vont tarder à manifester un comportement collectif.

Encore un renseignement documentaire : Roger Caillois a prolongé dans son livre Les jeux et les hommes la voie tracée par Huizinga. Nous lui empruntons quelques considérations techniques.

L'improvisation d'une Fantaisie se passe dans un espace

limité où la musique sonne bien. Il faut la présence réelle, il faut être présent et y croire.

Tout jeu se déroule dans un temps limité et sans interruption. Mozart improvisait une demi-heure pour un public de concert. C.Ph.E. Bach deux heures au moins dans l'intimité.

Rappelons en passant qu'un jeu peut être répété entièrement ou par fragment. De grands improvisateurs tels que Beethoven mémorisaient l'action de leur Fantaisie sur le champ et étaient capables de la rejouer immédiatement. Un ami intime de Beethoven a attesté la chose. Voilà qui justifie la mise par écrit d'une Fantaisie.

De plus, on peut redire et transposer un fragment dans l'action, selon son bon plaisir. répéter, transposer, varier, alterner relève de la nature du jeu. Si, par exemple, le schéma du rondo est fait de redites et d'alternances, il faut y voir la fixation d'un comportement hérité d'une époque où la pratique en usait plus librement. Les redites ou certaine symétrie ne sont pas une faiblesse d'invention ou une rechute dans l'ornière du formalisme, mais elles ont un sens dynamique dans les rapports entre créateur et public.

Une Fantaisie rédigée (honnêtement) après coup est à considérer comme un jeu rejoué. A partir de ceci, un membre de l'auditoire pourra revivre le jeu auquel il a assisté ; il le revivra en se mettant à son tour au clavier.

Autre aspect technique du jeu : il est un comportement libre et volontaire. La Fantaisie obligée, sur commande, ne se conçoit pas. L'anecdote d'un Beethoven sollicité et exaspéré est connue, ainsi que la brutalité de sa dérobade.

Il est donc bien établi que la Fantaisie se crée en temps de loisir et en dehors de toute obligation. Ce jeu est par ailleurs superflu. Il ne produit pas de richesse "palpable", mais reste un enrichissement culturel. Une petite preuve : imaginons un grand soliste au concert. Là, une petite Fantaisie est accueillie dans une ambiance toute différente. Le public la reçoit comme une largesse, un don amical de la part du soliste. Le concerto faisait partie du contrat de fourniture ; le bis est gratuit, c'est la "prime".

Le jeu est comme un flot de clarté, une sphère d'activité éphémère à tendances propres.

Un beau jour, le jeune Mozart prend place à l'orgue pendant une messe à Mannheim, et, à l'improviste, fait une courte Fantaisie (sérieuse sans doute, mais imprévue néanmoins). Tous les fidèles tournent la tête, les musiciens du jubé rient sous cape, le maître de chapelle est interloqué. Il y a comme une panne dans cette messe, la routine des rites se trouve rompue.

* * *

Retenons que le jeu en général, et la Fantaisie certainement, constituent un complément à la vie routinière, une compensation aux lacunes, le rétablissement d'un équilibre biologique.

Ainsi C.Ph.E. Bach, cette forte tête qui a dû se contenter

d'être, pendant trente ans, l'accompagnateur soumis et patient du roi-flûtiste Frédéric II, semble avoir trouvé une compensation à son amère servitude dans la pratique de la Fantaisie. Il l'a décorée de l'adjectif "libre", c'était superflu! Ce mot proclamait que chez lui, devant ses amis intimes, il était un créateur en liberté. Il improvisait des heures durant, dans le ravissement de l'esprit, et il prétendait qu'il se sentait ainsi rajeunir.

Autre aspect de la chose : le jeu crée de l'ordre, il réalise dans l'imperfection du monde une perfection temporaire. Il engage et délivre, il charme et absorbe à la fois.

Cet ordre, précisément, est nécessaire pour favoriser une autre dimension du jeu : la tension. Rien autant que le jeu n'exige d'attention, d'intelligence, de résistance nerveuse. C.Ph.E. Bach disait : "On peut être un excellent compositeur à la table et néanmoins échouer dans Fantaisie. Il y a une grande marge entre la science du "papiercomponist" et l'esprit d'a propos de l'improvisateur. Tout est dans ce don. Lorsqu'il arrivait à Franz Liszt de plaquer une fausse note dans une improvisation, il se tirait d'affaire en prenant cet "accident" comme une dissonance voulue, comme une saillie anecdotique, une note pivot, et il l'habillait brillamment, franchissant ainsi le mauvais pas avec un petit sourire entendu à l'adresse de ceux qui, dans son auditoire avaient eu un instant d'anxiété.

La présence de quelques auditeurs autour d'un improvisateur peut virer à la mentalité collective. Ils sont venus pour le plaisir pur, ils s'échauffent un peu dans l'enthousiasme et ils offrent un comportement de groupe. Or, le jeu aussitôt terminé, ce groupe cherche à durer, à se prolonger au-delà de la durée du jeu parce que, dit Huizinga, il a eu le sentiment de vivre, d'écouter ensemble. Il finit par régner une connivence qui est pareille à celle des groupes secrets. Ils pensent que "ceci nous appartient et n'est pas pour les autres". Ces Fantaisies sont un peu notre possession mythique, notre trésor. L'entourage de Bach à Hambourg a eu cette mentalité collective. Les plus fervents admirateurs ont parfois pu obtenir de lui une version rédigée pour la jouer chez eux. L'un d'eux se trouvant à l'étranger lors d'une réunion, lui a écrit pour obtenir une copie de la Fantaisie non entendue. Ces bons fidèles ont même offert de se cotiser pour couvrir les frais d'une édition. L'esprit de groupe les porte à faire un sacrifice.

Un jour, les choses sont allées plus loin. L'un d'eux, le poète Gerstenberg, est allé jusqu'à utiliser la Fantaisie en ut et à y adapter deux de ses poèmes dans le goût romantique, une version du monologue célèbre d'Hamlet et celui de Socrate absorbant la cigüe. Les adaptations de ce parolier ont finalement été éditées, paroles en regard de la musique. Or, Gerstenberg ne semble pas avoir sollicité l'autorisation du compositeur. Admettons qu'il se soit agi d'une expérience esthétique, mais on reste un peu étonné devant pareil sans-gêne.

Etait-ce vraiment du sans-gêne ? Sans doute, Gerstenberg, membre assidu du cercle qui avait vu éclore ces "Fantaisies libres" a-t-il fini par se considérer comme co-propriétaire de cette série d'oeuvres secrètes...

En revenant à la sociologie des jeux, on recueille encore sur leur contenu bien des éléments qui éclairent la Fantaisie.

Roger Caillois a subdivisé l'éventail complet de tous les jeux du monde en quatre classes, selon qu'y prédomine le mécanisme de la compétition, du hasard, du simulacre ou du vertige. En outre, il y superpose une répartition selon deux pôles d'attraction : d'une part, la zone des jeux de patience et d'adresse, d'autre part, le divertissement, la turbulence de l'improvisation libre.

Où donc localiser la Fantaisie libre de C.Ph.E. Bach ? Dans ces deux zones à la fois, évidemment, et sur ce plan elle remplit une fonction culturelle ambivalente. Cette synthèse d'éléments est déjà preuve de richesse, mais notre cas est encore plus remarquable. Voyons quels sont, parmi les quatre principes énoncés par Caillois, ceux qui entrent en action.

- Le principe du hasard n'entre que peu ou pas en ligne de compte.

- Celui de la compétition vaut uniquement dans le cas d'un tournoi entre deux improvisateurs, Haendel et Scarlatti, Mozart et Clementi, et même Beethoven se sont prêtés à ce jeu.

- Le principe du simulacre ne semble pas absent de l'improvisation de Fantaisies. Pour susciter des émotions, des suggestions neuves, inédites, la seule règle est d'inventer sa propre efficacité. Le créateur joue le jeu, il s'évade de son MOI pour se croire un instant Werther, Coriolan, Hamlet ou Don Juan. S'il joue bien, l'auditoire éprouve instinctivement les sentiments suggérés. Les auditeurs réceptifs peuvent quitter leur personnalité propre pour suivre le meneur de jeu dans les sortilèges de ses simulacres. Un témoignage intéressant : "Le visage de Beethoven reflétait toutes les nuances de sentiments qui passaient dans son improvisation. Il semblait un sorcier qui se sent maître des esprits qu'il a évoqués".

Le jeu du simulacre peut aller jusqu'au seuil de l'aliénation. Carl Czerny dit que Beethoven produisait une telle impression sur ses auditeurs que leurs yeux se mouillaient de larmes, que certains éclataient en sanglots. Après la dernière note, Beethoven se retournait, éclatait de rire et se moquait de l'émotion qu'il avait causée : "Tous des fous!" Il ressentait la tournure malsaine de cette évasion chez les belles âmes. Plus le jeu devient intense, plus il y a danger de corruption, plus il est nécessaire d'y mettre fin avec une certaine violence.

Poussé à ce point, le jeu avec les sentiments est un acte d'effronterie, une sorte de viol des consciences ; mais ceci est l'affaire des moralistes.

Voyons le quatrième et dernier principe : l'effet viscéral du vertige. Les jeux de vertige tentent de déranger pour un instant notre équilibre et d'infliger à la conscience ludique une sorte de panique viscérale voluptueuse (voyez balançoires, toboggans, etc.) Eh oui ! l'improvisateur cherche à susciter occasionnellement cette sensation viscérale (puis à la calmer) par des harmonies équivoques, déroutantes, par des modulations elliptiques, des ambiguïtés chromatiques. L'auditeur attentif perd pied, subit un malaise jusqu'au moment où l'assiette tonale se rétablit pour son plus grand bien-être.

foyer particulièrement riche de motivations convergentes sur le plan du jeu. Elle échappe au formalisme par le parti-pris de spontanéité indéfiniment renouvelable. Et puisqu'elle est un jeu, elle exprime l'homme dans sa personnalité et son comportement social.

J'espère vous avoir fait entrevoir combien de choses inexprimées se cachent derrière un intitulé et vous avoir persuadés qu'en musique, la Fantaisie libre est bien davantage qu'un peu de fantaisie irrationnelle, mais au contraire, une chance d'épanouissement pour la liberté des artistes.

Jean-Pierre MULLER

Le but principal de la **Société liégeoise de Musicologie** est
d'étudier et de faire connaître
les richesses musicales du Pays de Liège.
Elle organise des Conférences,
publie un Bulletin trimestriel
augmenté d'un Supplément musical inédit,
édite des Fascicules de musique liégeoise ancienne.
Soutenez son action en recrutant de nouveaux membres.
