Le dernier style de Chopin : contexte, analyse et stratégies narratives des œuvres tardives

Julie Walker

▶ **To cite this version:**

Julie Walker. Le dernier style de Chopin : contexte, analyse et stratégies narratives des œuvres tardives. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Strasbourg, 2016. Français. NNT : 2016STRAC028 . tel-01647147

HAL Id: tel-01647147
https://theses.hal.science/tel-01647147

Submitted on 24 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITES

EA 3402

THÈSE présentée par :

Julie WALKER

soutenue le 14 novembre 2016

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Musicologie

Le dernier style de Chopin

Contexte, analyse et stratégies narratives des œuvres tardives

THÈSE dirigée par :

Mme GRABÓCZ Márta	Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. KALLBERG Jeffrey	Professeur, Université de Pennsylvanie
M. TARASTI Eero	Professeur, Université d'Helsinki

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. HAMILTON Kenneth	Professeur, Université de Cardiff
M. SCHNEIDER Mathieu	Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg

À mes proches

Avant-Propos

Lorsque j'étais enfant, j'étais élève au Conservatoire Municipal de Sarreguemines. Un jour, mon professeur de piano m'a donné à travailler le *Nocturne* op. 9 n°2, en *Mi* bémol majeur de Chopin. Il s'est installé au piano pour le déchiffrer, et dès les premières notes, mes oreilles sont devenues comme « figées », pour surtout ne pas manquer une seule note de cette musique que je trouvais si captivante. Ce premier contact avec la musique de Chopin marque le départ d'une longue histoire à travers laquelle j'ai découvert l'œuvre du Polonais dans son ensemble, et que je n'ai cessé d'apprécier davantage depuis ce jour.

Après être entrée en licence de musicologie et au Conservatoire Régional de Strasbourg en classe de piano et d'écriture, j'ai commencé à avoir une approche plus analytique et musicologique le concernant, et j'avais envie de comprendre comment sa musique était construite, et pourquoi son style était si particulier. Au cours de mon Master, j'ai commencé à m'intéresser particulièrement aux dernières années du compositeur, à travers les conseils de ma directrice de mémoire, Márta Grabócz. J'ai alors découvert une période riche et complexe, qui méritait d'être investie de manière approfondie. Mon mémoire de recherche fut une première étape de ce travail, où j'ai tenté de comprendre le contexte de cette période créatrice particulière et où je me suis focalisée sur trois œuvres des dernières années d'un point de vue analytique. Intitulé *L'émergence du style tardif de Chopin*, ce mémoire de Master n'a que décuplé ma curiosité quant aux dernières années du compositeur. Après cette première étape, il m'a paru logique et nécessaire de continuer ce travail à travers des études doctorales.

***

Un travail de thèse est à la fois passionnant et éprouvant, comme une « course de fond » dont on ne connaît pas la ligne d'arrivée jusqu'à l'avoir enfin franchie.

Je tiens à remercier particulièrement Márta Grabócz qui, au cours de toutes ces années, et depuis nos premiers cours ensemble en licence, n'a cessé de me stimuler et de me faire avancer dans les meilleures directions possibles. Je remercie également mes professeurs de l'université de Strasbourg, particulièrement Alessandro Arbo, Mathieu Schneider, Pierre Michel et Xavier Hascher, pour m'avoir donné envie, à travers leurs différents cours, leurs conseils et leurs propres travaux, de suivre cette voie doctorale. Merci également à Guy Struber, Hervé Jamet, et Marie-Eve Thallinger, mes professeurs du Conservatoire de Strasbourg, pour leurs différents enseignements m'ayant fait comprendre sous de nouveaux aspects le style de Chopin et d'autres compositeurs.

J'ai également eu la chance de présenter mes travaux dans plusieurs colloques et journées d'étude en France, en Belgique, en Angleterre, en Finlande, ou encore au Canada. Je remercie chaleureusement les différents comités scientifiques qui m'ont donné l'opportunité d'exposer une part de mes recherches et de dialoguer avec divers chercheurs confirmés : je pense au *14th International Doctoral and Postdoctoral Seminar on*

Musical Semiotics (Helsinki, 2012), aux *International Congresses on Musical Signification* XII et XIII (Louvain-La-Neuve en 2013 et Canterbury-Londres en 2016), au congrès *Narrative Matters* (Paris, 2014), aux *Rencontres "Narratologies et les arts"* (Paris et Strasbourg, 2012, 2013), ou encore au colloque international *Sémiotique appliquée, sémiotique applicable* (Rimouski, 2015). Toutes ces expériences ont été riches et extrêmement stimulantes pour mon travail de recherche.

Un très grand merci au GREAM et à Alexandre Freund-Lehmann, son gestionnaire exceptionnel, pour tout leur soutien tout au long de mes études doctorales.

Merci également à Suzanne Assénat et à Christiane Bourrel pour leurs relectures.

Enfin, je remercie très chaleureusement mes parents, ma famille et mes amis, qui m'ont toujours fait confiance, m'ont soutenue et encouragée, depuis toutes ces années. Sans eux et leur soutien omniprésent, il m'aurait été impossible de mener à bien ce travail.

J'envoie une pensée particulière à mon grand-père, par qui tout a commencé.

***

Avertissement au lecteur

De nombreuses citations viendront étayer notre travail, et celles-ci seront toujours disposées en français dans le corps de texte. Sans mention contraire, la traduction a été réalisée par nos soins et la citation originale (en anglais ou en allemand) sera placée en note de bas de page. Par ailleurs, les tonalités seront parfois abrégées avec le nom de la tonique, suivi du mode dont il est question. La première lettre de la tonique est notée en minuscule pour le mode mineur et en majuscule pour le mode majeur. Ces deniers seront respectivement indiqués directement à la suite avec l'indication « m » pour le mode mineur et « M » pour le mode majeur (par exemple DoM et dom). Bonne lecture !

Introduction

Dans la littérature musicologique, de nombreuses études s'intéressent à l'évolution stylistique des compositeurs. Les périodes tardives de la vie d'un artiste sont source d'investigations multiples[1] concernant leur « style tardif » ou leur « dernier style ». En 1925, Alfred Brinckmann marque une étape fondamentale dans cette direction avec son ouvrage *Spätwerke grosser Meister*[2]. Ce théoricien allemand s'intéresse au style tardif en tant que phénomène de l'histoire de l'art, et recherche des constantes à travers les « styles de la vieillesse » de différents artistes. Ce sera également le cas en 1975 de Mieczysław Wallis[3], théoricien polonais, qui définit le style « tardif » comme un « style d'une phase tardive clairement séparée dans les œuvres de l'artiste », alors que le « style de la vieillesse » est considéré comme un « style caractéristique pour un artiste après 65 ans[4] ». L'âge est donc au départ un paramètre essentiel pour ce type d'étude, mais notre vision se rapproche plutôt de la conception anglophone où « l'expression "style tardif" est devenue un terme […] pour décrire les dernières œuvres d'un artiste, quelque soit l'âge de sa mort[5]. ».

En 1937, le philosophe Theodor Adorno publie un article notoire sur le style tardif de Beethoven, considérant que la troisième période du compositeur, englobant les cinq dernières sonates pour piano, la *9e Symphonie*, la *Missa Solemnis*, les six derniers quatuors à cordes et quelques bagatelles, correspond à son « style tardif », particulièrement marqué par « les césures, les brusques discontinuités[6] », et une

[1] Par exemple, en musicologie : Laura Tunbridge, *Schumann's late style*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2007 ; Marianne Wheeldon, *Debussy's late style*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2009 ; Andrew Davis, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2010 ; Joseph N. Straus, *Stravinsky's Late Music*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2001 ; Anthony Barone, « Richard Wagner's Parsifal and the theory of late style », in *Cambridge Opera Journal*, Vol. 7, No. 1, 1995, p. 37-54 ; Theodor W. Adorno, « Spätstil Beethoven's », in *Der Auftakt*, Vol. 17, No. 5-6, 1937, p. 65-67 ; ou en art de manière générale : Russ McDonald, *Shakespeare's late style*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2006 ; Robert Rosenblum, « Mondrian's late style », in *Allen Memorial Art Museum Bulletin, Oberlin College*, Vol. 35, p. 68-77, 1977 ; Deneken Michel (dir.), *Œuvre ultime*, *Journées de l'action culturelle*, Éditions Université Marc Bloch, Strasbourg, 2005.

[2] Alfred Erich Brinckmann, *Spätwerke grosser Meister*, Éditions Frankfurter Verlagasanstalt, Frankfurt am Main, 1925.

[3] Mieczysław Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów* [Late creative output of great artists], Éditions CIP, Varsovie, 1975.

[4] « *This distinguished art historian in his book on the late works of great artists distinguishes an artist's "late style" as "a style of a clearly separated late phase of the artist's work" and the "style of old age" as the characteristic style for the artist after the age of sixty-five (within which Wallis distinguishes a "style of late old age", or "style of an artist roughly after age seventy-five").* ». Maria Piotrowska, « "Late Chopin" Remarks on the late works », *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, été 2000 [1993]. En ligne, consulté le 23 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/piotrowska.html.

[5] « […] *in English, the designation "late style" has become an extremely vague term* […] *to describe the last works of artists, no matter the age at which they died.* ». Linda Hutcheon et Michael Hutcheon, « Late style(s): The ageism of the singular », in *Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities*, Vol 4, 2012, en ligne, consulté le 3 mai 2016, http://arcade.stanford.edu/sites/default/files/article_pdfs/OCCASION_v04_Hutcheons_053112_0.pdf.

[6] Theodor Adorno, *Essays on Music*, Éditions University of California Press, Los Angeles, 2002 [1941], p. 567, cité et traduit dans Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, Éditions

« résistance à toute influence de la société[7] ». La conception esthétique d'Adorno à propos du « dernier Beethoven[8] » aura d'ailleurs une influence capitale sur ses propres productions, « la musicologue américaine Rose Subotnik[9] […] [ayant] montré son influence étonnante [celle de Beethoven] sur l'œuvre d'Adorno, du commencement à la fin de sa carrière[10] », le philosophe éprouvant une véritable « fascination que l'on retrouve dans tous ses écrits[11] ».

Après lui, de nombreux musicologues se sont intéressés aux dernières œuvres de compositeurs comme Schumann[12], Debussy[13], Wagner[14], ou Stravinsky[15]. Ainsi, le « discours de l'esthétique tardive […] a connu un renouveau dans les dernières années, [notamment] grâce à la publication du théoricien littéraire Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant* [16]. ». En effet, Edward W. Saïd[17] est l'auteur de nombreuses réflexions sur le style tardif de différents artistes (Beethoven, Mozart, Richard Strauss, Wagner, etc.), dans la lignée directe d'Adorno, dont il affirme être le « seul authentique disciple[18] ». Saïd s'intéresse particulièrement à des œuvres qui expriment « un sentiment de tourment, de tristesse, de révolte, et une série de "contradictions irrésolues" [19] », et considère, tout comme Adorno, tout autant la dimension esthétique que la dimension chronologique de la vie d'un artiste :

> Certes on ne saurait nier la présence de la mort imminente. Cependant, le point sur lequel insiste Adorno, c'est la loi formelle qui régit le mode ultime de la composition beethovénienne, par quoi le philosophe entend les droits de l'esthétique[20].

Selon le critique littéraire Farès Sassine, Saïd considère que « Le style tardif, […] est "un idiome nouveau" par lequel un artiste reconnu, affrontant la dégradation physique et

---

Actes Sud, Arles, 2012, p. 45. (Version française : Theodor Adorno, in Jean-Michel Place (dir.), *La Revue d'esthétique*, 1991, p. 181-204).

[7] Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, Éditions Actes Sud, Arles, 2012, p. 48.

[8] Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, *op. cit.*, p. 39-40 : « C'est un moment où l'artiste, bien que maitrisant parfaitement son médium, choisit néanmoins de couper toute communication avec l'ordre social établi auquel il appartient pour instaurer en lieu et place de cela une relation contradictoire et aliénée avec cet ordre. ».

[9] Rose Subotnik, *Developing Variations : Style and Ideology in Western Music*, Editions University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.

[10] Edward W. Saïd, « Adorno : de l'être-tardif », *in Tumultes, n*°17-18, 2001, p. 321-337, en ligne, consulté le 4 mai 2016, paragraphe 10, www.cairn.info/revue-tumultes-2001-2-page-321.htm.

[11] Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, *op. cit.*, p. 48.

[12] Laura Tunbridge, *Schumann's late style*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

[13] Marianne Wheeldon, *Debussy's late style*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2009.

[14] Anthony Barone, « Richard Wagner's Parsifal and the theory of late style », in *Cambridge Opera Journal*, Vol. 7, No. 1, 1995, p. 37-54.

[15] Joseph N. Straus, *Stravinsky's Late Music*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

[16] « *The discourse of aesthetic lateness,* […] *was revived in recent years with the 2006 publication of Edward W. Said's On Late Style: Music and Literature against the Grain.* ». Linda Hutcheon et Michael Hutcheon, « Late style (s): The ageism of the singular », *op. cit.*, en ligne.

[17] Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, Éditions Actes Sud, Arles, 2012.

[18] Michael Wood, « Introduction », in Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, *op. cit.*, p. 18. Saïd aurait prononcé cette phrase dans une interview donnée à la fin de sa vie, sur le ton de la plaisanterie bien sûr.

[19] Nadia Agsous, « Du style tardif : Edward Waid Saïd », *La cause littéraire*, en ligne, décembre 2012, consulté le 18 octobre 2015, http://www.lacauselitteraire.fr/du-style-tardif-edward-wadie-said.

[20] Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, *op. cit.*, p. 42.

confronté à une mort proche, s'exprime[21] ». Selon le musicologue américain Joseph Straus, il s'agit d'« une catégorie esthétique de longue date dans tous les arts. La musique du style tardif est censée présenter certaines qualités internes (comme la fragmentation, l'intimité, la nostalgie ou la concision) et être associée à certains facteurs externes (comme l'âge du compositeur, sa proximité ou sa connaissance anticipée de sa mort, le caractère tardif d'une période historique, ou un certain sens de la "tardiveté" de l'auteur [authorial belatedness] en respectant ses prédécesseurs significatifs[22]) ».

L'expression « dernier style » est moins courante dans la littérature mais se focalise sur les mêmes éléments, Saïd utilisant lui-même les deux expressions de manière quasi synonymique[23].

Pour nous, le « dernier style » se définit comme présentant des caractéristiques stylistiques récurrentes dans une période donnée précédant la mort d'un artiste, et formant une esthétique particulière dans l'œuvre de celui-ci, quel que soit son âge.

Frédéric Chopin n'a pas, selon notre enquête, fait l'objet d'une recherche centrée exclusivement sur son « dernier style ». On trouve bien quelques études, comme le chapitre de Jeffrey Kallberg intitulé « Chopin's last style » (où le musicologue américain parle bien de « dernier style »), mais les auteurs se focalisent généralement sur une seule pièce ou un nombre d'œuvres restreint[24], ou bien se limitent au cadre d'un article ou d'un chapitre, sans y consacrer un ouvrage entier[25]. Comme l'écrit Kallberg en 1998, malgré « toutes les remarques critiques faites au sujet du dernier style de Chopin et les quelques œuvres que cela représente, sa signification musicale fondamentale demeure

[21] Farès Sassine, « Le style tardif d'Edward Saïd à Theodor Adorno », en ligne, consulté le 3 mai 2016, http://fares-sassine.blogspot.fr/2012/12/le-style-tardif-de-edward-said-theodor.html.

[22] « *Late-style music is presumed to have certain internal qualities (such as fragmentation, intimacy, nostalgia, or concision) and to be associated with certain external factors (such as the age of the composer, his or her proximity to and foreknowledge of death, lateness within a historical period, or a sense of authorial belatedness with respect to significant predecessors).* ». Joseph N. Straus, « Disability and "Late Style" in Music », in *The Journal of Musicology*, Vol. 25, No. 1, 2008, p. 3.

[23] Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, *op. cit.*, p. 50 : « […] le critique allemand recourt au modèle que représente le Beethoven de la dernière période » ; ou Edward Saïd, « Adorno : de l'être-tardif », *op. cit.*, voir par exemple paragraphe 1: « Ce qu'Adorno entend dire du dernier Beethoven dans de nombreux textes (Adorno est mort en 1969) est clairement une construction personnelle qui lui sert de point de départ pour toutes ses analyses de la musique ultérieure » ; paragraphe 16 : « Le dernier style de Beethoven maintient la séparation de l'irréconciliable » ; paragraphe 16 : « En second lieu, loin d'être simplement un phénomène excentrique et sans importance, le dernier style de Beethoven est devenu la forme esthétique prototypique […] ».

[24] Voir par exemple Maria Piotrowska, « "Late Chopin" Remarks on the late works », *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, été 2000. En ligne, consulté le 23 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/piotrowska.html, qui se concentre sur la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 et la *Barcarolle* op. 60 ; ou Adam Zukiewicz, *Chopin's Third Piano Sonata, Op. 58: Late Style, Formal Ambiguity, and Performance Considerations*, Thèse de Doctorat, Université de Toronto, 2012, en ligne, consulté le 10 juin 2015, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/32860/1/Zukiewicz_Adam_P_201206_DMA_thesis.pdf.

[25] Jeffrey Kallberg, « Chopin's last style », in Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*, Éditions Harvard University Press, Cambridge, 1998, p. 89-134 ; Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 317-328 ; Boris Pociej, « Chopin's late style. Late style : lassitude and innovation », in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 329-343.

obscure. Par conséquent, le dernier style de Chopin mérite encore une étude détaillée[26] ». Un des plus grands spécialistes du compositeur, le polonais Mieczyslaw Tomaszewski, nous rappelle que les musicologues ont fait usage de deux types d'approche pour comprendre l'évolution stylistique de Chopin : il est possible de se concentrer sur les traits stylistiques communs, inchangés entre 1817 et 1849, ou de se concentrer sur les différences détectées[27]. Certains auteurs, comme Alexandre Scriabine[28], Bronislawa Wojcik-Keuprulian[29], Ludwik Bronarski[30], ou encore Alfred Einstein[31] considèrent que l'écriture de Chopin a connu peu de changements tout au long de sa vie. D'autres musicologues, comme Hugo Leichtentritt[32], George Abraham[33], Yuli Kremlev[34], ou encore Jozef Chominski[35], détectent une évolution claire et divisent la courte vie de Chopin en différentes périodes ; pourtant, ces découpages sont tous plus ou moins critiqués par Tomaszewski, qui les juge trop schématiques, ou « en désaccord avec la réalité musicale[36] ». Le musicologue polonais propose sa propre hypothèse, considérant que les années 1840, celles qui nous intéressent, se divisent en deux périodes, intitulées respectivement la « phase romantique tardive » (1841-1845) et la « phase post-romantique » (1846-1849). C'est cette dernière qu'il désigne comme correspondant au « dernier style » de Chopin, dans ses « années de solitude, après sa rupture avec George Sand[37] ». Kallberg, de son côté, estime que « le style tardif de Chopin, [considéré comme] une phase compositionnelle de réévaluation générale, prépare d'une certaine manière son

[26] « *For all the critical remarks made about the late style and the few works that represent it, its fundamental musical significance remains obscure. Hence, Chopin still deserves detailed consideration.* ». Jeffrey Kallberg, *Chopin at the boundaries : Sex, History and Musical Genre*, Éditions Harvard University Press, Cambridge (Massachussetts), 1998, p. 91.

[27] « *Considering Chopin's style over its chronological course, one of the two perspectives may be adopted : from the first, one focuses primarily on what was common and unchanging in his music between 1817 and 1849 ; from the second on what was different.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, *Chopin. The Man, his Work and its Resonance*, Éditions Institut Frédéric Chopin, Varsovie, 2015, p. 755.

[28] Alexandre Scriabine considère en effet que Chopin, « presque depuis ses premiers opus, se tient devant nous comme un compositeur complet, avec une individualité distinctive ». Voir Alexander Scriabine, cité dans Michael Stegemann, « Immanenz und Transzendenz », in *Musik Konzepte*, Vol. 45, Éditions text+kritik, München, 1985, p. 106, lui-même cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 755, texte original en anglais : « *almost from the very first opus [Chopin] stands before us as a complete composer, with a distinctive individuality*. ».

[29] Concernant l'aspect mélodique du compositeur, voir Bronislawa Wojcik-Keuprulian, *Melodyka Chopina*, Éditions K.S. Jakubowskiego, Lwòw, 1930, p. 260-261, cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 755.

[30] Voir Ludwik Bronarski, *Harmonika Chopina*, Éditions Polish Musik Publising Society, Varsovie, 1935, p. 459, cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 755.

[31] Voir Alfred Einstein, *Music in the romantic Era*, Éditions W. W. Norton & Company, New York, 1947, p. 216, cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 755.

[32] Voir Hugo Leichtentritt, *Frédéric Chopin*, Éditions Harmonie, Berlin, 1905.

[33] Voir George Abraham *Chopin's Musical Style,* Éditions Oxford University Press, Oxford, 1939.

[34] Voir Yuli Kremlev, *Frederik Szopen. Oczerki żizni i tworczestwa*, [Frederick Chopin. Outline of Life and Works] Leningrad, 1949.

[35] Voir Jozef Michal Chominski, « Die Evolution des Chopinschen Stils' », in Zofia Lissa (dir.), *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, Éditions PWN, Varsovie, 1963.

[36] « *Despite many appearances, the periodization of Abraham, Kremlev, and Chominski, according the successive decades in the composer's life, seems unacceptable, since it is clearly at odds with the musical reality.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 756.

[37] « *If falls in the years of his solitude, after the break-up of his relationship with George Sand*. ». *Ibid*., p. 790.

dernier style, lui-même marqué par un renouveau esthétique[38] ». Des musicologues comme Tadeusz Zielinski (1995) ou Marie-Paule Rambeau (2005), qui ont publié des ouvrages conséquents sur le compositeur, évoquent dans leurs monographies respectives, un dernier style détectable dans certaines œuvres, mais ne se focalisent pas véritablement sur cette notion, ou alors de manière très localisée. Par exemple, Zielinski affirme que « les œuvres de cette période se distinguent avant tout par une aura esthétique et un type d'expressivité bien spécifiques, suffisamment clairs en tout cas pour qu'on puisse évoquer le "style tardif" de Chopin[39] », alors que M-P. Rambeau considère que ce style se caractérise par une « atténuation des contrastes, la polyphonie, la mélodie continue et la complexité de l'écriture harmonique[40] ».

Au vu de ces différentes hypothèses, il nous a paru intéressant de procéder à une étude approfondie et transversale de cette période stylistique, afin de comprendre comment pourrait se caractériser le dernier style de Chopin.

Pour mener à bien cette étude, plusieurs étapes de travail et de recherche sont nécessaires. Dans un premier temps, il nous paraît important de nous intéresser au quotidien du compositeur, car la période concernée est riche en événements qui vont avoir d'importantes répercussions. La mort de son père en 1844, sa rupture avec George Sand en 1847, le désarroi qu'il rencontre en tant que compositeur, sa maladie de plus en plus éprouvante, etc., tous ces éléments engendreront une fin de vie très difficile, impactant fortement l'homme. Comme le fait remarquer Kallberg, « l'histoire des dernières années de Chopin semble être issue des pages d'un tragique roman romantique. Les éléments déchirants se suivent les uns après les autres[41] ».

Mais cela ne représente bien évidemment qu'un des aspects à étudier, l'autre étant certainement plus important encore : les œuvres du compositeur. La deuxième partie de notre thèse se propose d'exposer d'un point de vue théorique notre méthodologie analytique, qui fonctionne à travers deux niveaux complémentaires : d'une part, celui d'une analyse formelle traditionnelle (forme, tonalités, etc.), et, d'autre part, celui d'une analyse sémiotique des styles musicaux (ou topiques[42]) rencontrés. Nous expliciterons cette méthodologie en présentant ses origines liées à la narratologie structuraliste, ainsi que son évolution jusqu'à la sémiotique musicale actuelle, tout en l'illustrant à travers différents exemples.

Dans un troisième temps, il s'agira d'appliquer cette méthodologie à un corpus d'œuvres susceptibles de caractériser le dernier style de Chopin. Pour délimiter ce corpus, nous nous sommes référée à plusieurs publications qui en font état dans la littérature

---

[38] « *Chopin's late style, a compositional phase of general reappraisal, prepared the way for his last style, itself marked by aesthetic renewal.* ». Jeffrey Kallberg, *Chopin at the boundaries : Sex History and Musical Genre*, *op. cit.*, p. 91.

[39] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 659.

[40] Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 754.

[41] « *The story of Chopin's final years seems to be taken from the pages of a tragic Romantic novel. One wrenching event follows another.* ». Jeffrey Kallberg, *op. cit.*, p. 89.

[42] Les topiques se définissent comme « un réservoir de figures caractéristiques […], [fonctionnant] en tant que sujets du discours musical ». Voir Leonard Ratner, *Classic Music*, Éditions Schirmer, New York, 1980, p. 9, traduit par Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 51-52.

musicologique[43]. En croisant ces publications, nous avons abouti à un groupe de vingt-deux œuvres musicales, composées entre 1839 et la mort de Chopin, survenue en 1849. Le choix d'une période aussi large, soit une dizaine d'années sur une vie qui en compte seulement trente-neuf, s'explique, d'un côté, par notre conception du dernier style en tant qu'entité dynamique (l'évolution du discours musical de Chopin entre les années 1840 et la fin de sa vie étant très intéressante à prendre en compte), et de l'autre, par les jugements des différents auteurs étudiés, qui permettent de dégager les prémisses de son dernier style dès le début des années 1840[44]. Ainsi, pour chaque pièce du corpus ainsi constitué, nos analyses permettront, à travers le double niveau précisé ci-dessus, de s'intéresser aux aspects formels et techniques (parties, sections, thèmes, cadences, tonalités, etc.), ainsi que de détecter les différents styles utilisés. Ces analyses contextualiseront également la création de ces œuvres dans la vie du compositeur, et reviendront sur quelques travaux de musicologues propres à étayer notre propos.

Cette étape analytique nous ayant permis de cerner divers éléments stylistiques récurrents, que ce soit au niveau harmonique, mélodique, thématique, formel ou esthétique, nous nous proposons d'aboutir, au sein d'une quatrième partie, à une définition du dernier style de Chopin, tel qu'il se dévoile à travers l'exploration de son écriture compositionnelle des années 1840-1849. Nous proposerons également un inventaire illustré des topiques utilisés durant cette période, selon une vision plus globalisante et synthétique qui permettra de se rendre compte de leur utilisation en fonction des répertoires et dans le temps (à savoir quels sont les styles les plus présents durant la période étudiée, ou quels styles disparaissent, par exemple).

Enfin, pour affiner la caractérisation de ce dernier style, la cinquième et dernière partie s'intéressera aux différentes stratégies narratives mises en place par le compositeur dans notre corpus d'étude. Pour cela, nous analyserons la manière dont les topiques sont agencés au sein de l'œuvre musicale, c'est-à-dire leur concaténation, selon une démarche empruntée à la narratologie musicale s'appuyant elle-même sur la narratologie littéraire : celle-ci se définit comme la « recherche des lois et des règles dans la construction du contenu expressif, […] notre capacité à définir les relations qui existent entre eux [les signifiés], à déterminer leurs rapports de force, leur "action", le dénouement de leur intrigue, puis leur issue cathartique, s'il y en a[45] ». De la sorte, notre analyse s'intéressera aussi à la dimension thymique[46] de l'œuvre musicale, directement liée à l'expressivité des topiques, ceux-ci fonctionnant comme des « signes, des "renvois" historiques, affectifs, stylistiques, gestuels, moteurs ou encore visuels qui peuvent engendrer une signification

[43] Pour les principaux voir les ouvrages mentionnés de Jeffrey Kallberg (1998), Marie-Paule Rambeau (2005), Tadeusz Zielinski (1995), Mieczyslaw Tomaszewski (1999, 2006 (en ligne), 2008, 2015), Maria Piotrowska (2000), et Adam Zukiewicz (2012) (voir bibliographie).

[44] Voir Kallberg, qui voyait dans le style tardif une phase préparatoire au dernier style (voir note 38). Voir également Tadeusz Zielinski qui considère que le début du style tardif est marqué par la *Ballade* op. 52, composée en 1842 (1995, p. 660), ou Marie-Paule Rambeau, indiquant qu'il s'agit pour elle des *Nocturnes* op. 55 n°2 (1842). Tous trois notent également des changements importants dans des pièces précédentes comme la *Fantaisie* op. 49, la *Polonaise* op. 53 et même la *Polonaise* op. 44. Voir chapitre 1 de la troisième partie de la thèse.

[45] Márta Grabócz*, Musique, narrativité, signification*, *op. cit.*, p. 18.

[46] Le mot « thymie » vient du grec « thumos » qui signifie « passion ».

en musique[47] ». En effet, les topiques sont considérés comme porteurs d'un caractère plus ou moins « dramatique[48] », et généralement utilisés sous forme d'oppositions binaires, ce qui crée des ruptures et des contrastes déterminants dans la construction de la stratégie narrative de l'œuvre. À la fin de cette cinquième partie, quelques études de cas viendront tenter de relier les données empiriques observées dans l'enregistrement de certaines œuvres avec les résultats de notre analyse formelle et sémiotique, pour étudier comment la stratégie narrative d'une pièce transparaît au niveau de l'interprétation.

Notre étude du dernier style se veut donc vaste et transversale, recourant à des modes d'investigation aussi variés que le contexte biographique et historique, la création d'un corpus d'étude et l'analyse des œuvres selon leurs différentes « couches » : au niveau formel, harmonique, tonal, mais aussi expressif, topical et narratif.

Cette démarche multiple a pour objectif de découvrir les enjeux profonds des dernières compositions du musicien, et d'aboutir, en faisant apparaître diverses caractéristiques esthétiques et stylistiques récurrentes durant cette période de sa vie, à une définition de ce que l'on pourra appeler le dernier style de Chopin.

[47] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.,* p. 23.

[48] Par exemple, le style *agitato* et la marche funèbre correspondent à des topiques « dysphoriques » qui créent une forme de tension, une atmosphère instable et dramatique, alors qu'un style pastoral correspond à un état « euphorique », car il induit un climat gai et champêtre. Dans la *Ballade* op. 52, il y a donc un contraste thymique lorsque Chopin enchaîne le style pastoral de l'introduction, lyrique et bucolique, avec le thème de la valse mélancolique (passage euphorie-dysphorie). Ce n'est pas le cas dans *l'Impromptu* op. 36 par exemple, où il enchaîne le thème pastoral avec une marche héroïque et triomphante dans la partie centrale, car les deux induisent une atmosphère correspondant à la même modalité thymique euphorique. Nous nous focalisons donc ce qu'a voulu exprimer Chopin (fonction expressive de Jakobson), à travers les « signes » que sont les topiques au sein de notre histoire et notre culture occidentale musicale.

PREMIÈRE PARTIE

Contextes biographique et historique

1. Les dernières années : contexte biographique du dernier style

En 1844, Frédéric Chopin vit depuis treize ans à Paris. Depuis 1839, il fréquente George Sand auprès de qui il se rend tous les étés à Nohant, à environ trois cents kilomètres au sud de Paris. C'est autour de cette période que son dernier style voit le jour et, sans aller jusqu'à affirmer que sa situation personnelle et son contexte historico-biographique iraient jusqu'à expliquer celui-ci, certains éléments suggèrent néanmoins un lien.

La mort du père de Chopin, en 1844, marque le début d'une accumulation de difficultés qui ne cessera plus jusqu'aux derniers jours du compositeur, en octobre 1849.

1.1. La mort de Nicolas Chopin

Le 3 mai 1844, Nicolas Chopin succombe à une maladie cardiaque et pulmonaire à Varsovie. Son fils ne l'apprendra que vingt-deux jours plus tard, à son retour d'une soirée :

> Le 25 mai, ils [Chopin et George Sand] assistèrent au théâtre de l'Odéon à la première d'*Antigone*, de Sophocle, sur une musique de Mendelssohn, où ils rencontrèrent entre autres Victor Hugo. Au retour du spectacle, une triste nouvelle attendait Chopin : son père venait de mourir à l'âge de soixante-treize ans. Nicolas Chopin, malade des poumons et du cœur, était mort le 3 mai 1844 chez sa fille Izabela […][1].

Cette triste nouvelle affecte énormément le compositeur et ravive la nostalgie de sa nation et de sa famille : cela fait presque quinze ans qu'il n'est pas retourné en Pologne et neuf ans, depuis l'été 1835 à Karlsbad, qu'il n'a pas vu ses parents. Il a plus que jamais l'impression d'avoir manqué à son devoir familial et d'avoir abandonné les siens.

Depuis 1831, les obstacles se sont accumulés pour retenir Chopin loin des siens et de son pays. Lors de son deuxième voyage à Vienne, il apprend à son arrivée qu'une insurrection a éclaté en Pologne. Son ami Tytus Woyciechowski, qui l'accompagne, rentre immédiatement à Varsovie pour prendre part au combat. Après longue réflexion, Chopin décide de rester à Vienne mais il vivra très mal ces événements :

> Chopin se trouva placé devant un angoissant dilemme : rester à Vienne et poursuivre le voyage où s'engageait son avenir d'artiste, ou bien retourner à Varsovie pour prendre part avec les jeunes gens de sa génération à la guerre où s'engageait l'avenir de son pays. La veille du départ de Tytus, ils passèrent la nuit à débattre d'une décision qui, quelle qu'elle fût, serait insatisfaisante. […] Le remords, voire la honte, qu'il en éprouva se traduisit par la conscience traumatisante d'une trahison des siens[2].

Après avoir passé quelques mois seul à Vienne, en juillet 1831, Chopin demande un passeport aux autorités russes et autrichiennes afin de continuer son voyage :

> Les uns et les autres faisaient traîner en longueur les formalités, avec une égale mauvaise volonté[3].

[1] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 683.
[2] Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire,* Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 211-212.
[3] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* 235.

C'est finalement pour l'Angleterre, via la France, qu'il obtient ce passeport, arrivant à Paris à l'automne 1831. En juin 1834, les Russes décident de régulariser la situation des très nombreux Polonais émigrés en Europe : l'administration russe invite tous ceux qui ne se sont pas engagés dans l'insurrection de 1830 à venir retirer un passeport russe auprès de l'ambassade. Chopin ne l'entend pas de cette oreille. Très affecté par les récents événements, il décide de rester solidaire de son peuple et de ses amis qui se sont battus pour la Pologne : refusant de devenir un « sujet loyal du tsar[4] », il préfère passer pour un réfugié et un émigré politique. Son père aurait préféré qu'il se résigne à régulariser sa situation, mais le jeune compositeur ne veut pas faire abstraction de ses convictions politiques alors que tant de Polonais ont péri :

> Conformément à ses opinions, Frédéric ne pouvait qu'exclure l'éventualité de se présenter à l'ambassade russe et de montrer ainsi qu'il n'avait rien à voir avec l'insurrection et qu'il n'était pas venu à Paris en qualité d'émigré politique. […] Se conformer aux recommandations paternelles […] aurait été dans son esprit une trahison de tous ses proches, à commencer par Adam Czartoryski[5] et Ludwik Plater[6] (condamnés à mort par les Russes), pour finir par Jan Matuszinski, son colocataire[7].

Nicolas Chopin sait, tout comme son fils, que les conséquences de ce refus seront terribles :

> Par cette décision et conformément à la proclamation russe du mois de juin [1834], il adoptait le statut d'émigré, tout comme ses amis. De cette façon, il se fermait toute possibilité de se rendre en Pologne, ce qui lui était très douloureux […][8].

Ainsi, lorsque Chopin apprend la mort de son père en mai 1844, il se repent amèrement de ces décisions qui l'ont tenu éloigné de son pays natal :

> Avec une curiosité un peu morbide, Chopin demanda un compte rendu détaillé des derniers moments de son père, ce dont Barcinski [son beau-frère] s'acquitta scrupuleusement, soulignant à plaisir son propre rôle de fils aimant et zélé auprès du mourant. Volontaire ou pas, la maladresse était de nature à aggraver les remords de Chopin : son refus de se mettre en règle avec les autorités russes, comme son père l'en avait prié, faisait de lui un fils prodigue qui avait choisi de se décharger des devoirs d'une existence normale en l'occurrence veiller sur la vieillesse de ses parents et les accompagner jusqu'à la fin. Barcinski lui raconta que Nicolas était mort les yeux fixés sur le portrait de son fils[9,10].

[4] Tadeusz Zielinski, *op. cit.,* p. 408.
[5] Adam Czartoryski était notamment le fondateur de la *Société littéraire polonaise*, en plus d'avoir été un homme politique polonais.
[6] Ludwik Plater (1775-1846), cofondateur de la *Société littéraire polonaise* avec Adam Czartoryski, était un ami de ce dernier, ainsi qu'un homme politique polonais qui tenta d'œuvrer au retour à l'indépendance de la Pologne.
[7] Tadeusz Zielinski, *op. cit.,* p. 409.
[8] *Ibid.,* p. 409.
[9] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 699-700.
[10] « Le désir que tu as exprimé d'avoir les détails les plus minutieux sur les derniers moments de notre inestimable père est très raisonnable et bien compréhensible. […] Vers le matin, il sentit sa fin approcher et, tout ému, me pressa sur son cœur en disant : "Antoine, mon cher Antoine, ne me quitte pas aujourd'hui ». […] Ce récit t'aura prouvé, mon cher, à quel point notre père m'aimait et quelle confiance il avait mise en moi.". Lettre de juin 1844 d'Antoine Barcinski à Frédéric Chopin, in Édouard Sydow Bronislas, *Correspondance de Frédéric Chopin, la Gloire 1840-1849*, Éditions Richard Masse, Paris, 1981, p. 152.

Le coup est terrible pour Chopin :

> Terrassé, il le fut en effet. La mort du père détermina un comportement de régression […]. Il s'enferme dans sa chambre pour qu'on ne le voie [sic] pas pleurer, refusa de voir âme qui vive[11] […].

Heureusement, la venue de sa sœur Ludwika (Louise) au mois de juillet, invitée par George Sand (par une lettre qui expose pour la première fois leur relation à la famille de Frédéric), permettra à Chopin de vivre une période plus heureuse à Nohant durant l'été 1844, entre sa compagne et sa famille :

> Pour la première fois se trouvaient accordés les deux instances dont l'altérité scindait douloureusement sa vie affective : le couple et la famille […]. Il connut entre George et Ludwika un « bonheur à faire perdre la tête »[12] .

Lorsque Louise repart, Chopin ne peut s'empêcher d'éclater en sanglots en arrivant chez lui. Comme le dit Jean Rousselot :

> Louise avait emporté avec elle toute la Pologne qu'elle lui avait rendue[13].

1.2. L'entourage polonais

La présence à Nohant de la comtesse Laura Czosnowska (dédicataire des *Mazurkas* op. 63) et du comte Albert Grzymala (1793-1870), tous deux polonais, éveillera également en Chopin une profonde nostalgie de son pays natal. Avec l'une et l'autre, il peut à nouveau parler sa langue, qu'il n'a plus l'occasion de pratiquer à Paris :

> La belle Laura Czosnowska […] était une amie de la famille Chopin que Frédéric aimait beaucoup. Il eut le bonheur, durant l'été, de pouvoir parler polonais avec elle et avec Grzymala[14].

Il pourra également parler sa langue maternelle lors de la visite de son ami et compatriote Joseph Nowakowski, élève de son ancien maître de musique Josef Elsner (directeur du conservatoire de Varsovie lorsqu'il y était étudiant). Il écrira lui-même, dans une lettre à sa famille du 11 octobre 1846 :

> Je pense être rentré au square dans un mois et j'espère trouver encore Nowakowski à Paris. […] Avec lui, au moins, je pourrai parler notre langue car je n'ai plus Jan [son domestique polonais dont il a dû se séparer à cause de George], et, depuis le départ de Laura[15], je n'ai plus dit un mot de polonais[16].

À partir de 1844, il faut également noter l'apparition d'un petit groupe d'élèves polonais qui étudient avec le compositeur. Chopin est cependant un professeur capricieux et très exigeant et rares sont ceux qui ne se sont pas découragés au bout de quelques leçons, comme ce fut le cas de Zofia Rosengardt, arrivée directement de Varsovie et recommandée à Chopin par sa famille en Pologne. Une certaine incompatibilité se manifeste rapidement entre le maître et l'élève, alors que Chopin vit déjà « une période

[11] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 698.
[12] *Ibid.*, p. 701.
[13] Jean Rousselot, *La vie passionnée de Frédéric Chopin*, Éditions Gérard et Co., 1957, p. 292.
[14] Tadeusz Zielinski, *op. cit.,* p. 727.
[15] Laura correspond ici à Laura Czonowska.
[16] Lettre du 11 Octobre 1846 de Frédéric Chopin à sa famille, in Édouard Sydow Bronislas, *Correspondance de Frédéric Chopin, la Gloire 1840-1849*, *op. cit.*, p. 225.

difficile[17] ». Le témoignage donné par les lettres de la jeune fille montre sans fard la façon d'être de Chopin à cette époque. Zofia a bien du mal à cerner cet étrange individu :

> Quel homme étonnant, incompréhensible ! On ne peut imaginer un être plus froid, plus indifférent à tout ce qui l'environne : il y a dans son caractère un curieux mélange, il est vain, orgueilleux, aimant le luxe et cependant désintéressé. […] Malheur à celui qui se laissera prendre à cet hameçon ; il saisit d'un coup d'œil extraordinairement pénétrant chaque ridicule et s'en moque avec habileté. Il a beaucoup d'esprit et d'intelligence naturelle, mais souvent il a des moments bizarres, pénibles, coléreux pendant lesquels il casse des chaises et tape du pied[18].

La musique est pour lui un moyen d'expression à part entière et chaque phrase musicale mérite d'être clairement exécutée :

> Avant tout, c'était à l'exactitude du phrasé que Chopin accordait la plus grande attention. À propos d'un mauvais phrasé, il faisait souvent cette observation pertinente : c'était, lui semblait-il, comme si quelqu'un récitait un discours dans une langue qu'il ne connaissait pas, un discours laborieusement appris par cœur, dans lequel l'orateur non seulement n'observait pas la quantité naturelle des syllabes, mais même marquerait des pauses au milieu de chaque mot[19].

Lorsque l'interprétation de l'élève ne lui plaît pas, il joue lui-même ou accompagne son élève en improvisant des mélodies au piano. Ces détails, d'une grande importance pédagogique, sont relatés par une cousine anonyme de Jane Stirling[20] (1804-1854), aristocrate écossaise elle-même élève de Chopin[21].

C'est à partir de ce groupe d'élèves que « l'école chopinienne » du piano commence à prendre forme :

> À cette époque, se constitua autour de lui un groupe de jeunes pianistes prometteurs venus de Pologne […] et qui par la suite, comme concertistes ou pédagogues, transmirent les principes, sinon d'une école chopinienne du piano, du moins de sa méthode et partant de son esthétique musicale[22].

Nous pouvons notamment citer Zofia Rosengardt (1824-1868) dont nous avons parlé (mais qui n'a pas tenu ses promesses), Ignacy Krzyzanowski (1826-1905) que Liszt avait invité à intégrer le Conservatoire de Paris, Karol Mikuli (1821-1897), non pas polonais mais ukrainien, qui deviendra un concertiste réputé dans toute l'Europe pendant une dizaine d'années, Kazimierz Wernik (1828-1859) qui donnera de nombreux concerts à Varsovie avant de mourir prématurément d'une maladie pulmonaire, ou encore Aleksander Janicki (1827-1849), qui succombera à la tuberculose sans avoir eu le temps de montrer ses capacités. Il faut également citer celle qui fut certainement la meilleure élève de Chopin, mais aussi son amie fidèle : Marcelina Czartoryska (1817-1894), qui prit des cours avec Carl Czerny (1791-1857) avant de travailler avec Chopin.

---

[17] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 687.
[18] Lettre de Zofia Rosengardt à sa famille, citée dans Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 689-690.
[19] Karol Mikuli, citée dans Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 693.
[20] C'est Jane Stirling qui accueillera et hébergera Chopin dans les dernières années de sa vie, lorsqu'il se rendra en Grande-Bretagne. À la mort du compositeur, elle rachète une partie de ses biens qui étaient mis aux enchères pour en garder certains et renvoyer le reste à la sœur du compositeur, Ludwika, ou à ses amis. C'est également elle qui créera le pèlerinage annuel à la tombe de Frédéric au cimetière du Père-Lachaise à Paris, repris en 1911 par Édouard Ganche, musicologue français spécialiste de Chopin (1880-1945).
[21] Voir dans Marie-Paule Rambeau, *op cit.*, p. 732-733, cité d'après James Cuthbert Hadden, *Chopin,* Éditions Dent, Londres, 1903.
[22] Marie-Paule Rambeau, *op. cit,* p. 686.

C'est également durant cette période que Chopin se pose la question de la transmission de sa pédagogie, notamment par l'écriture de sa *Méthode de piano*. Celle-ci ne verra jamais le jour de son vivant, mais l'important travail de Jean-Jacques Eigeldinger[23] permet d'en avoir un aperçu. Plus récemment, Jean-Pierre Marty, pianiste et chef d'orchestre français, a publié *La méthode de piano de Chopin, essai pédagogique*[24] à partir des notes du compositeur lui-même et du travail de Thomas Tellefsen[25].

Par ailleurs, les liens avec la Pologne sont également renforcés par plusieurs rencontres au sein d'un groupe d'écrivains polonais passant par Paris (sans relation avec la *Société Littéraire Polonaise*[26]) : le poète Stefan Witwicki (1801-1847), Klementyna Hoffmann-Tanska (1798-1845) ou encore Bohdan Zaleski (1802-1886). Grâce à eux, Chopin peut prendre des nouvelles du pays ou évoquer des souvenirs de sa jeunesse.

Le contact avec les Polonais est donc plus qu'important durant cette période difficile et jusqu'à la fin de sa vie, le souvenir de la Pologne restera net et présent :

> Chopin avait quitté la Pologne depuis dix-sept ans, mais le souvenir qu'il gardait de son pays était aussi vif que s'il l'avait quitté la veille. Il en allait de même pour la musique polonaise. Le 19 avril 1847, il écrivit à sa famille : « … j'ai donné moins de leçons. Ce soir, je n'ai pas eu envie de m'habiller pour dîner et je suis resté chez moi à fredonner et jouer des chansons des bords de la Vistule[27] ».

1.3. Le compositeur et l'interprète : désarroi et incertitude

À la mort de Nicolas Chopin en mai 1844, les difficultés de son fils face à la composition se font déjà sentir. Cependant, grâce à la venue de sa sœur Louise en juillet 1844, Chopin va mieux et parvient à se remettre à se remettre au travail. Rambeau nous rapporte :

> Le « petit bagage de compositions nouvelles » que George lui entendait préparer tout en maugréant qu'il ne pouvait rien faire que de détestable et de misérable, renfermait deux de ses œuvres les plus accomplies, la *Berceuse* et la *Sonate* en *si* mineur[28].

Ce seront les seules œuvres de cette année 1844. En été 1845, le désarroi du compositeur redouble d'intensité :

> De retour à Nohant, Chopin passa des journées entières dans sa chambre, harcelé par la nécessité de terminer avant la fin des vacances les œuvres qu'il avait mises en chantier : deux *Nocturnes* presque achevés, une *Barcarolle*, une *Polonaise*, une *Sonate* pour violoncelle et piano. Mais il n'en termina aucune : « Je ne fais rien qui vaille et pourtant je ne chôme pas […] A l'exception des nouvelles *Mazurkas*, rien n'est prêt pour l'impression et pourtant il le

[23] Voir Frédéric Chopin, *Esquisses pour une méthode de piano*, sous la direction de Jean-Jacques Eigeldinger, Éditions Flammarion, Paris, 1993.
[24] Jean-Pierre Marty, *La méthode de piano de Chopin, Essai pédagogique*, Éditions Singulières, Sète, 2007.
[25] Thomas Tellefsen (1823-1874) est un pianiste et compositeur norvégien. C'était un des élèves préférés de Chopin, à qui le compositeur assigna la rude tâche de rédiger le travail qu'il avait commencé sur cette méthode.
[26] Chopin en fait partie depuis 1832. Cette société a pour objectif de préserver et faire perdurer l'esprit de création de la nation polonaise.
[27] Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 756-757. La Vistule est le plus important des fleuves polonais.
[28] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 704.

> faudrait[29] ». Le corps à corps avec l'ennemi embusqué derrière la grille des portées était plus que je jamais éreintant : ratures, essais de calligraphie sédative, traits de plume largement épatés, les manuscrits racontent avec indiscrétion ses rages et ses désespérances[30].

Chopin a l'impression de stagner alors que le milieu artistique de l'époque attend ses nouvelles œuvres. Il doit également songer à donner un concert car sa dernière présentation remonte au 21 février 1842, au Salon Pleyel de Paris[31]. Dans une lettre à ses parents, datée du 16 juillet 1845, il écrit :

> Je ne joue pas beaucoup, mon piano est désaccordé[32].

Et lorsqu'il compose sa *Barcarolle* op. 60 en 1846, George Sand commente :

> Chopin compose toujours des chefs d'œuvre […] quoi qu'il ne prétende rien qui vaille[33].

Dans une lettre à sa famille du 12 décembre 1845, évoquant la *Polonaise Fantaisie*, il écrit :

> Je voudrais à présent terminer une sonate pour violoncelle, une barcarolle, et une autre chose que je ne sais pas comment dénommer mais en aurai-je le temps car déjà le tumulte a repris. On me demande de toutes parts si je donnerai bientôt un concert. J'en doute[34].

Cela témoigne aussi bien de ses difficultés de composition que de ses réticences face aux demandes de nouveaux concerts. D'ailleurs, dans le cas de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65*,* on peut lire dans l'ouvrage de Marie-Paule Rambeau :

> Contrairement à ses habitudes, Chopin consacrait le temps que lui laissaient sa santé et ses leçons à la composition : il essayait à mesure [sic] avec Franchomme les parties de la *Sonate pour piano et violoncelle* qu'il voulait faire imprimer le plus tôt possible. Le motif de cette hâte était financier. L'année avait été maigre[35] [...].

Il faut faire vite pour vendre cette œuvre à l'éditeur, tout en sachant bien qu'elle ne suffira pas pour vivre convenablement : désormais, il n'arrive plus à vivre de ses seules compositions, devenues trop peu nombreuses, et les leçons sont donc une nécessité pécuniaire.

Avec le temps, ces difficultés ne font qu'empirer. Dans une lettre du 8 juillet 1846, Chopin déclare à son ami violoncelliste Auguste Franchomme :

> Si je ne t'ai pas écrit plus tôt, ce n'est pas faute d'y avoir pensé mais faute d'avoir voulu t'envoyer en même temps mes pauvres manuscrits, qui ne sont pas encore terminés. […] Mais bon, je fais tout mon possible pour travailler – mais cela ne va pas – et pourvu que cela continue, mes nouvelles productions ne pourront plus faire penser ni aux gazouillements des fauvettes ni même à la porcelaine cassée. Il faut me résigner[36].

---

[29] Lettre de Chopin à Joseph-Calassante et Louise Jedrzejewicz datant du 1er août 1845, in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.*, p. 213.
[30] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 724.
[31] Voir liste complète des concerts et leurs programmes en annexe.
[32] Lettre de Frédéric Chopin à sa famille du 16 juillet 1845, in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.*, p. 200.
[33] Lettre de George Sand à Charles Poncy du 21 août 1846, in *Correspondance de George Sand,* volume VII, p. 455, citée dans Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 748.
[34] Lettre de Frédéric Chopin à sa famille du 12 décembre 1845, in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.,* p. 225.
[35] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 732.
[36] Lettre de Frédéric Chopin à Auguste Franchomme du 8 Juillet 1846, in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.*, p. 237.

Dans cette lettre, il évoque les manuscrits de la *Barcarolle* op. 60, de la *Polonaise Fantaisie* op. 61 et des deux *Nocturnes* op. 62, qu'il enverra finalement à son ami dans une lettre du 30 août 1846, presque deux mois plus tard :

> Voici mes 3 manuscrits pour Brandus, 2 et 3 pour Maho qui t'en remettra le prix de Härtel (1.500 fr.)[37].

Il lui aura donc fallu plus d'un an pour publier ces trois œuvres, qu'il évoquait pourtant dans une lettre à sa famille de décembre 1845 et même déjà le 1er août 1845, dans une lettre à sa sœur, comme des œuvres en chantier (donc déjà commencées).

À propos de ses trois *Mazurkas* op. 63 composées en 1846, les dernières œuvres publiées de son vivant, il écrit en octobre 1846 :

> Je joue un peu, j'écris [je compose] un peu aussi. [...] J'ai composé trois nouvelles mazurkas, [...] mais il faut laisser passer le temps pour pouvoir en juger. Tandis que l'on compose, il semble que c'est bien, s'il en était autrement, on n'écrirait jamais. La réflexion vient ensuite et l'on rejette ou l'on accepte ce qu'on a fait. La meilleure des critiques, c'est le temps ; et la patience le meilleur des maîtres[38].

Jeffrey Kallberg attestera lui aussi de ces difficultés dans son ouvrage :

> Sa correspondance témoigne qu'il luttait avec ses idées musicales[39].

Chopin a bien du mal à retrouver l'inspiration. Jamais il n'a porté une telle réflexion sur sa musique, avec ce doute persistant mais aussi une introspection intense qui allonge considérablement le temps nécessaire à l'achèvement de ses compositions. Il est d'ailleurs intéressant d'observer la production compositionnelle du musicien en fonction du temps.

On obtient le graphique suivant en disposant le nombre de compositions achevées dans le temps (par rapport à l'année de la fin de composition et non pas de publication). En laissant de côté les *Mélodies* composées tout au long de sa vie (entre 1829 et 1847) et les œuvres d'authenticité douteuse, nous obtenons ceci :

---

[37] Lettre de Frédéric Chopin à Auguste Franchomme du 30 août 1846, in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.*, p. 238.
[38] Lettre de Frédéric Chopin à sa famille du 11 octobre 1846, *Ibid.*, p. 251-252.
[39] « *Letters testify that he struggled with his musical ideas*. ». Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*, Éditions Harvard University Press, 1998, p. 90.

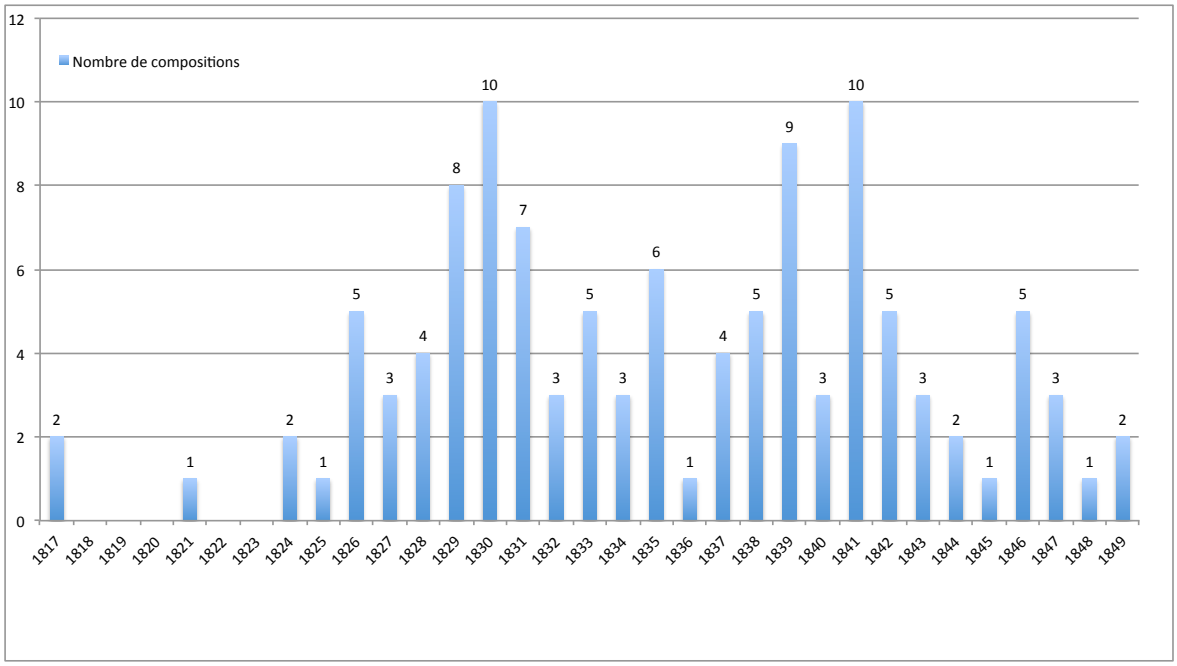


Figure 1–1 Évolution du nombre de compositions de Chopin dans le temps

Ce diagramme démontre que la période la plus prolifique de Chopin est comprise entre 1830 et 1841, comprenant soixante-six des cent-quatorze œuvres du compositeur, c'est-à-dire environ 60% en une dizaine d'années. Par ailleurs, dans la période qui nous intéresse (les années 1840), les doutes et les difficultés qu'il rencontre se ressentent dans son rendement compositionnel, surtout à partir de 1842 : vingt-deux compositions lors des huit dernières années, douze durant les cinq dernières, six durant les trois dernières ; durant sa période la plus productive, il composait pratiquement cinq œuvres par an en moyenne.

Il semble que sa musique nécessite désormais une maturation et une réflexion bien plus conséquentes. Citons par exemple la *Polonaise Fantaisie* dont la gestation a été longue et accompagnée d'une réflexion difficile : même le choix du titre a demandé beaucoup de temps à Chopin : entreprise certainement en août 1845, elle ne fut envoyée à l'éditeur qu'en novembre 1846.

Nous pouvons réaliser le même type d'étude statistique par rapport aux concerts de Chopin, pour essayer de comparer son activité compositionnelle à son activité d'interprète. Lorsqu'on recense les concerts publics (et non les auditions privées dans les salons ou organisées par des amis) et qu'on les représente en fonction du temps, on obtient le graphique suivant :

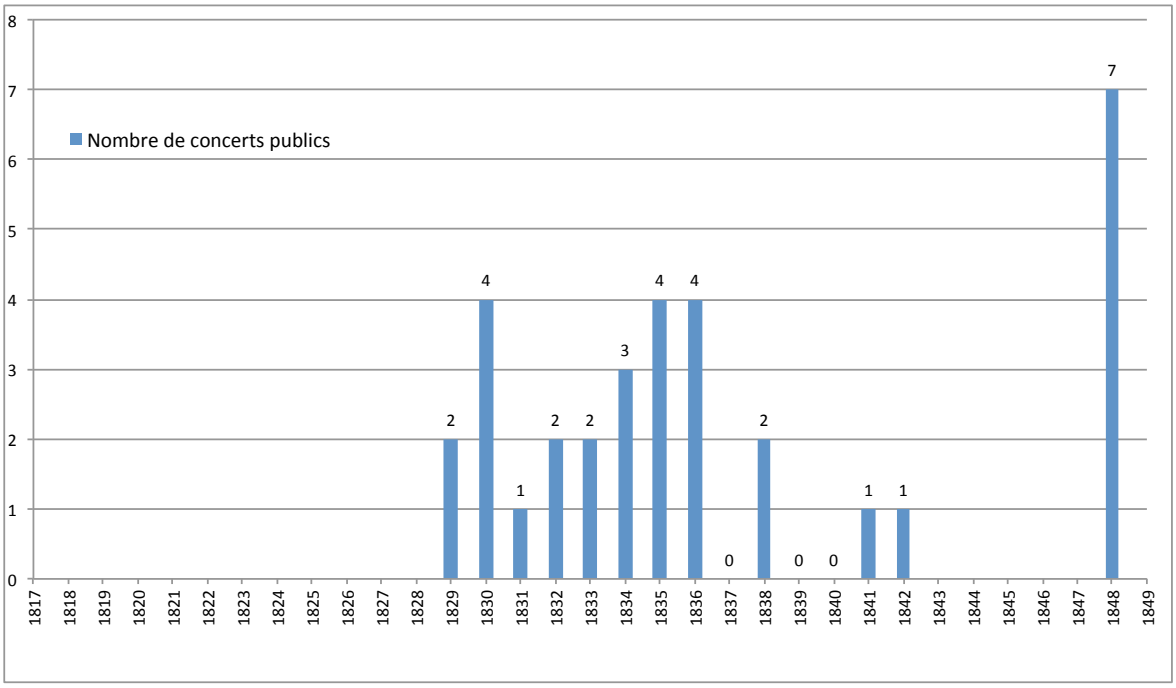


Figure 1–2 Évolution du nombre de concerts publics de Chopin dans le temps

D'une manière générale, Chopin a donné très peu de concerts publics tout au long de sa vie. Bien qu'il soit parfois difficile de situer la frontière entre concert public et privé, ses représentations furent peu nombreuses : trente-trois ou trente-quatre[40] sur l'ensemble de sa carrière (à titre de comparaison, Liszt a donné plus de trois cents concerts entre 1823 et 1846[41]). Chopin participait souvent à des concerts organisés par ses amis, mais les véritables récitals étaient pour lui chose rare. Pourtant, il donnera pas moins de huit concerts en Angleterre, peu avant sa mort. Ceci peut paraître étrange, mais différentes raisons peuvent être évoquées :

> En sept mois, il accumulait les imprudences fatales, menant un train de vie épuisant, tout à fait contraire aux habitudes qui, depuis dix ans, le maintenaient en survie. Lui qui n'avait donné que trois concerts en huit ans [le 26 avril 1841, le 21 février 1842 et le 16 février 1848], il affronta un auditoire nombreux – jusqu'à 1200 personnes – à sept reprises, entre le mois de mai et de novembre [1848]. Obéissait-il à un obscur désir d'en finir avec l'existence, en accélérant par le surmenage le processus de la maladie ? C'est ce que Liszt suggère dans sa monographie[42].

Même si on ajoute aux données les auditions privées, les résultats restent relativement semblables aux données des concerts publics :

[40] Voir la liste des concerts publics de Chopin et leur programme en annexe.
[41] Voir Site du CNRS sur « Franz Liszt », http://www.liszt.cnrs.fr/concert/list, qui en dénote précisément 337 entre novembre 1823 et janvier 1846.
[42] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p 808-809.

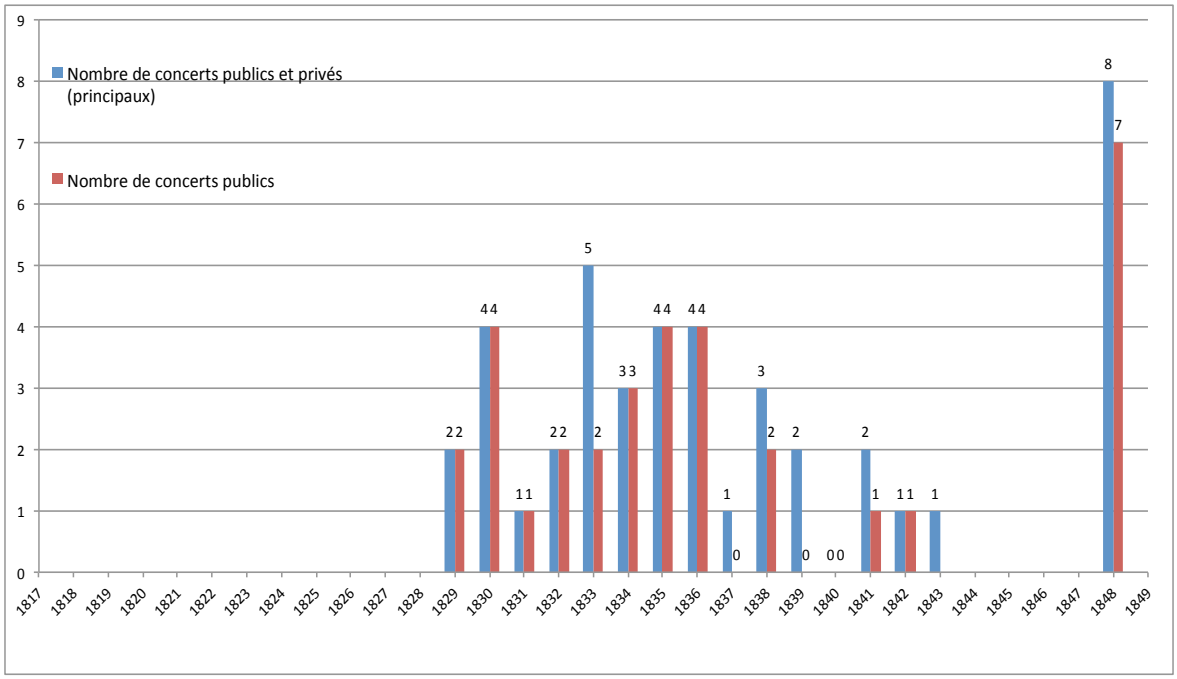


Figure 1–3 Évolution du nombre de concerts publics et des principaux concerts privés de Chopin dans le temps

La période du dernier style est donc à la fois marquée par l'absence de représentations publiques et le ralentissement de son activité compositionnelle. Si l'on compare les deux données en fonction du temps, on obtient ceci :

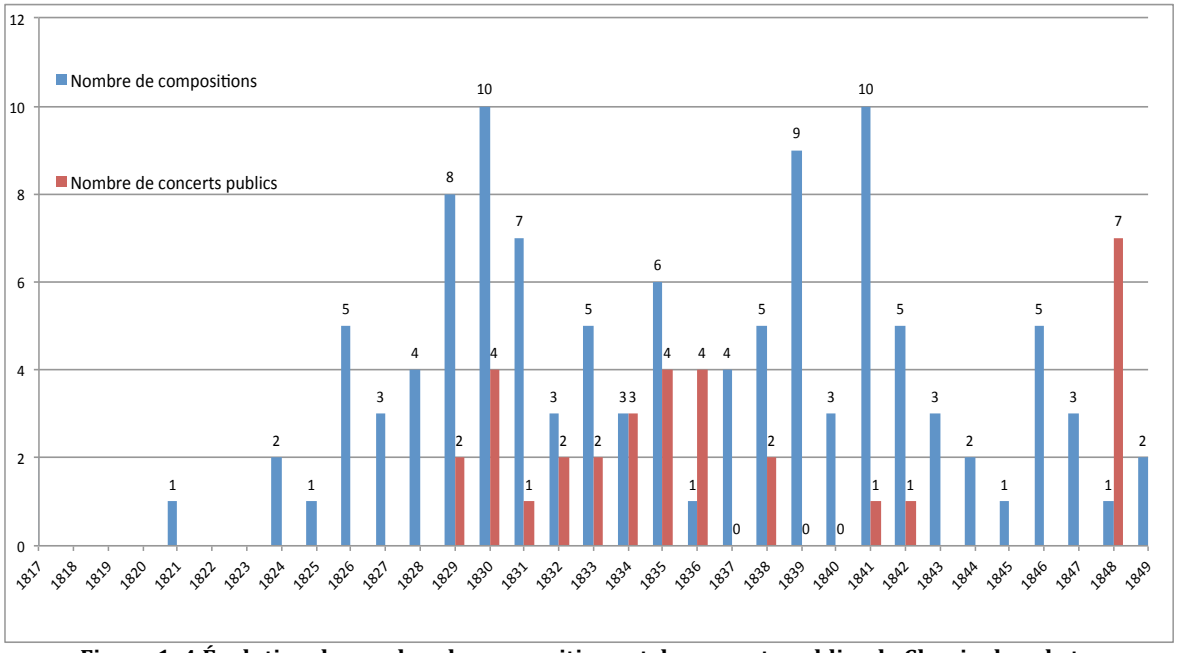


Figure 1–4 Évolution du nombre de compositions et de concerts publics de Chopin dans le temps

Les années 1830-1838, la période « parisienne » de Chopin, correspondent aussi à sa période la plus féconde, avec à la fois vingt-deux concerts et cinquante-deux compositions.

Entre 1839 et 1847, Chopin composera vingt-neuf œuvres et donnera seulement deux concerts. Il s'agit de la « période de Nohant » : le cadre de la demeure de George Sand, et

le calme qui y règne, sont particulièrement propices à son inspiration (surtout entre 1839 et 1841), et il s'y rend tous les étés. Son activité d'interprète est quasi nulle et il préfère se consacrer pleinement à la composition, mais au fur et à mesure, son rendement diminue et il devient de moins en moins productif, malgré un sursaut en 1846. En moyenne, il composera même moins qu'à Paris (3,2 œuvres par an alors que pendant la période parisienne il en composait 4,7).

Entre 1844 et 1849, l'année de sa mort, Chopin composera quatorze œuvres (en moyenne 2,3 par an) et donnera sept concerts. Il s'agit de la « période du dernier style », dont les prémices s'amorcent déjà au début des années 1840. Ces représentations sont toutes concentrées en 1848 et six des sept concerts auront lieu en Angleterre, comme évoqué précédemment, le septième étant son dernier concert aux salons Pleyel en février 1848[43]. Cette année 1848 est donc particulière puisque Chopin quitte la France pour l'Angleterre après l'avènement de la deuxième République, sur l'invitation de Jane Stirling (1804-1859). De manière générale, cette période reste étroitement liée à son travail de compositeur et ne fait que confirmer un trait de caractère déjà esquissé plus tôt : Chopin est avant tout un compositeur, et non un virtuose.

Dans un dernier diagramme, nous avons disposé ces informations au regard des trois dernières périodes principales de la vie du compositeur.

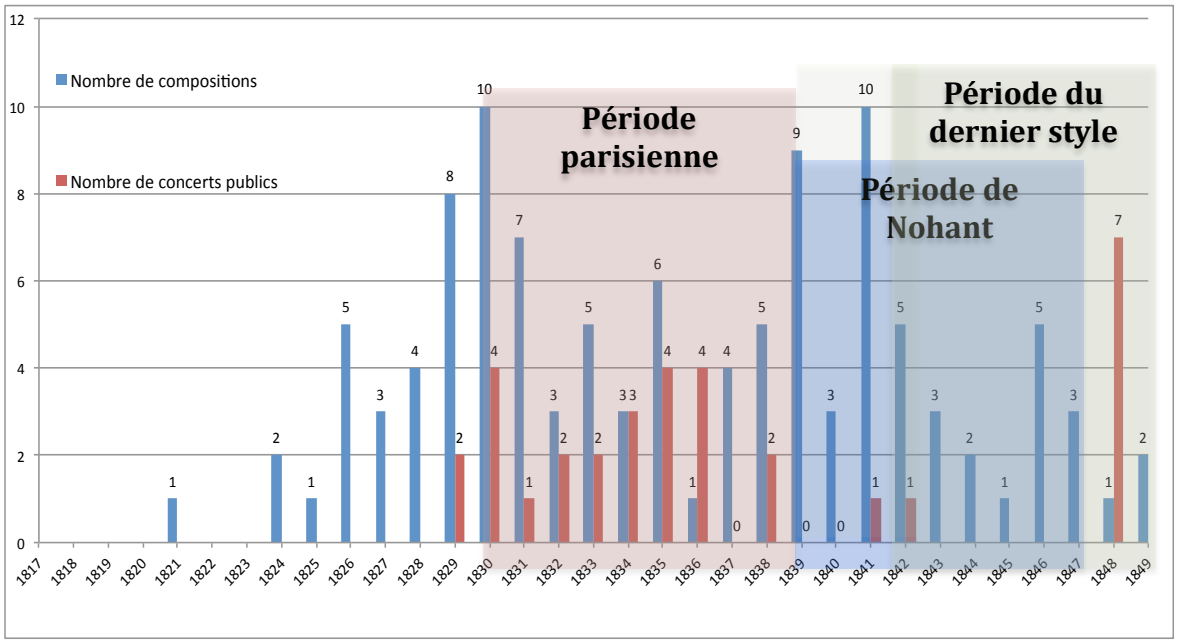


Figure 1–5 Périodes et évolution du nombre de compositions et de concerts publics en fonction du temps

[43] Voir encore une fois la liste des concerts publics de Chopin et leur programme en annexe.

1.4. Une maladie éprouvante

L'année 1844 est marquée par l'aggravation de la maladie de Chopin (tuberculose[44]). Il se montre particulièrement désagréable avec beaucoup de ses élèves. Pauline Chazaren nous rapporte :

> Chopin saisissant un cahier de musique, le jetant sur le plancher avec fureur et flanquant son élève, un jeune homme, à la porte[45].

La détérioration de son état de santé commence dès l'hiver 1843-1844 : sa respiration devient difficile et ses proches témoignent de ces nouveaux troubles. Maurice Sand (1823-1889), le fils de George, écrit à sa mère :

> Il a eu ce qu'il a au commencement de l'hiver, des étouffements et des crachements infinis. […] Il n'est pas mal le jour, mais la nuit il tousse, il étouffe, il crache […][46].

Le mois de novembre 1843 est également pénible :

> Depuis son retour à Paris, Chopin était plutôt mal, et aux alentours du 10 novembre, il tomba sérieusement malade – il avait de nouveau des étouffements, des douleurs dans la poitrine et une vilaine toux accompagnée de crachements de sang[47].

Pendant toute l'année 1844, la santé de Chopin demeure instable et durant les mois d'hiver, il est à nouveau très souffrant. Lorsqu'il se rend à l'enterrement de la mère de Camille Pleyel (1788-1855), la *France Musicale* du 3 mars le qualifie de « gravement malade[48] ». Les années se succèdent et il ne cesse d'alterner crises et rétablissements :

> J'irai bien chez toi mais le matin quand j'ai fini de tousser, il a est déjà 10 heures[49].
>
> Si vous êtes mieux portant, venez donc lundi, […][50].
>
> Moi je tousse insupportablement, ce qui n'a rien d'extraordinaire[51].
>
> Notre cher petit a été bien fatigué par l'hiver vigoureux qui s'est tant prolongé ici, mais depuis qu'il fait beau, il est tout rajeuni et ressuscité[52].

La maladie s'aggrave cependant inexorablement, jusqu'à avoir raison du compositeur en 1849 (nous y reviendrons dans le paragraphe 1.6 de ce premier chapitre).

1.5. Une relation de couple sur le déclin

Depuis 1839, Chopin et George Sand partagent une relation calme et posée. Les biographes considèrent que les premiers signes d'éloignement se manifestent en 1845.

---

[44] En 2008, des scientifiques polonais se sont intéressés aux symptômes du compositeur et ont émis l'hypothèse qu'il pouvait s'agir d'une mucoviscidose. Voir notamment : http://www.liberation.fr/actualite/2008/06/23/chopin-est-il-mort-de-la-mucoviscidose_20540.

[45] Pauline Chazaren cité dans Édouard Ganche, *Voyages avec Frédéric Chopin*, Éditions Mercure de France, Paris, 1934, p. 163.

[46] Lettre de Maurice Sand à George Sand du 1 novembre 1843, in *Correspondance de George Sand,* volume VI, p. 287 citée dans Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 685.

[47] Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 680-681.

[48] *Ibid.*, p. 682.

[49] Lettre de Frédéric Chopin à Albert Grzymala datant du 7 décembre 1845, in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.,* p. 221.

[50] Lettre d'Ernest Legouvé à Frédéric Chopin (date inconnue), *Ibid.*, p. 222.

[51] Lettre de Frédéric Chopin à sa famille datant du 12 décembre 1845, *Ibid.*, p. 227.

[52] Lettre de George Sand à Louise Jendrezejewicz, printemps 1846, *Ibid.*, p. 233.

L'année d'avant déjà, Chopin avait quitté Nohant deux semaines plus tôt que sa compagne. À cette période, Rambeau note la furieuse et incontrôlable jalousie de Chopin à l'égard de plusieurs amis masculins de George Sand : le comte Albert Grzymala (1793-1870), qui est pourtant aussi un de ses amis[53], mais également Pierre-Martinien Tousez, dit Bocage (1801-1863). L'un et l'autre n'ont pourtant que des relations purement amicales avec l'écrivaine :

> Avec une belle inconséquence d'ailleurs il fut, dans les mois qui suivirent, d'une jalousie accablante, persuadé qu'elle le trompait avec le premier venu[54] […].

Chopin se rend compte que leur relation a changé après cinq ans et n'arrive pas à l'accepter :

> Miné par son impuissance à conserver intacte une relation que le temps avait modifiée, il persécutait la femme qu'il aimait et n'en était que plus malheureux[55].

George Sand perçoit le mal-être de son compagnon ; elle écrira à son ami Bocage, à ce propos :

> Tout l'agite et le fait souffrir, et j'ai fait à son repos d'immenses sacrifices dont il me saurait gré, s'il pouvait guérir. Là, cher ami, est le profond chagrin de ma vie présente. C'est de voir languir et s'éteindre cette âme si bonne et si belle que tout mon dévouement ne peut sauver[56].

Pourtant, les craintes de Chopin ne sont pas complètement infondées car George lui sera infidèle en février 1845, au cours d'une brève aventure avec Louis Blanc (1811-1882), journaliste, historien et homme politique français. Chopin n'en saura rien « car ses relations avec l'historien restèrent très cordiales[57] ».

Au cours de l'été 1845, il regagne la demeure de sa compagne mais commence déjà à s'y sentir moins à l'aise. Ses altercations se multiplient avec Maurice Sand, le fils de George, qui le considère comme un « pensionnaire[58] » et ne manque pas de lui faire sentir. George, pour sa part, a déjà fait son choix : « pour peu qu'un désaccord apparût entre Maurice et Frédéric, elle soutiendrait son fils[59] ». Les conséquences ne se font pas attendre :

> Les sentiments de George Sand pour Chopin, sans doute sous l'influence de son fils, s'étaient visiblement refroidis. Son amour faiblissait progressivement et les sautes d'humeur du « chéri » commençaient à l'agacer[60].

L'idylle touche à sa fin. Maurice et George sont plus liés que jamais, au détriment de Chopin. La fille de la romancière, Solange, toujours mise à l'écart par sa mère, décide de soutenir le compositeur. Certains évoquent même une idylle de passage entre eux :

---

[53] Voir lettres de Frédéric Chopin à Albert Grzymala, notamment du 26 juillet 1844 et de 1845 (date inconnue), in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.,* respectivement p. 160 et p. 230.
[54] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 710.
[55] *Ibid.*, p. 711.
[56] Lettre de George Sand à Pierre Bocage du 20 février 1845 in *Correspondance de George Sand*, volume VI, p. 803 citée dans Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 711.
[57] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 711.
[58] Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 706.
[59] *Ibid.*, p. 706.
[60] *Ibid.*, p. 707.

> Ce qui arrive souvent en pareil cas arriva ici car, tandis que Maurice devenait de plus en plus agressif, cherchant à protéger sa mère, et que celle-ci se mettait à traiter Chopin avec une certaine condescendance qui révélait que sa position n'était plus aussi forte qu'avant, Solange commença à le courtiser et ne manqua pas de déployer le charme qu'une jeune fille de dix-sept ans peut exercer sur un homme de trente-cinq, déprimé, mal dans sa peau et prématurément vieilli[61].

Rambeau est cependant très claire sur ce point : il se peut que Solange ait eu des sentiments pour Chopin, mais cela n'était pas réciproque.

> Rien, et même pas le ressentiment de George Sand après la rupture, n'autorise certains biographes avides de scandale à conclure qu'amoureux de Solange, il [Chopin] ait poussé la perversité jusqu'à envisager de la demander [Solange] en mariage à George[62] !

Par ailleurs, de nombreux conflits domestiques compliquent la vie à Nohant. Durant l'été 1845, le valet polonais de Chopin, Jan, subit d'incessantes brimades :

> George Sand le menaçait de l'arroser d'eau froide s'il sonnait trop longtemps le gong du déjeuner, et les jeunes en faisaient un objet de raillerie permanent sans tenir aucun compte de Chopin[63].

Or, plus qu'un simple domestique, Jan est un compatriote avec lequel Chopin peut parler sa langue natale :

> À toutes les tensions désagréables que gâchèrent le repos de Chopin à Nohant en été, s'ajoutaient aussi les rosseries et les méchancetés à l'adresse de son domestique Jan, dont lui-même était par ailleurs très satisfait, ne serait-ce que parce qu'il pouvait parler polonais tous les jours pendant les mois qu'il passait à la campagne[64].

Par ailleurs, Chopin a lui-même des soucis avec une des servantes de sa compagne :

> Mais c'est Suzanne, la domestique de la romancière, qui le tourmentait le plus. Il bataillait sans arrêt avec elle à la cuisine et réagissait de plus en plus violemment à ses chicaneries, qui se terminaient par des scènes[65].

Le quotidien en devient invivable et en décembre 1845, Chopin doit renvoyer son domestique pour tenter d'apaiser les tensions à Nohant. En vain. Dans sa lettre du 12 décembre 1845, il s'en plaint à sa famille :

> Cette année j'ai dû le faire d'autant plus qu'il me fallait renvoyer Jan et chercher un autre domestique. […] Jamais je ne l'aurais renvoyé, mais depuis longtemps déjà, il impatientait les autres[66].

C'est dans cette même lettre qu'il évoque l'état de ses compositions et évoque la *Polonaise Fantaisie* :

> Je voudrais à présent terminer une sonate pour violoncelle, une barcarolle et une autre chose encore que je ne sais comment dénommer mais en aurais-je le temps car déjà le tumulte a repris[67].

---

[61] Adam Zamoyski, *Chopin*, Éditions Perrin, Paris, 1986, p. 229.
[62] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 726.
[63] Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 708.
[64] *Ibid.*, p. 708.
[65] *Ibid.*, p. 709.
[66] Lettre de Frédéric Chopin à sa famille du 12 décembre 1845, in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.,* p. 223.
[67] Lettre de Frédéric Chopin à sa famille du 12 décembre 1845, *Ibid*., p. 225.

Certains musicologues, comme Pierre Brunel, pensent même que cette œuvre trouve sa source dans ce contexte difficile :

> Cette ombre qui passe dans la *Polonaise-Fantaisie* peut aussi s'expliquer par le climat pseudo-conjugal qui s'est fortement détérioré[68].

André Boucourechliev écrira à propos de cette même œuvre :

> Elle a été composée à Nohant en 1846, c'est-à-dire en pleine crise de la relation amoureuse du musicien avec George Sand. Doit-on y chercher pour autant quelque écho « biographique[69] » ?

La question est posée et nous y reviendrons.

La situation ne s'améliore pas par la suite. L'été 1846 est difficile et les nombreux différends du couple lassent George pour qui cette relation est devenue trop difficile. Elle écrit, dans une lettre du 24 juillet 1846 à son amie Marie de Rozières :

> Du reste il est très gentil cette année depuis son retour. J'ai bien fait d'avoir un peu de colère qui m'a donné un jour de courage pour lui dire ses vérités et le menacer de m'en lasser. Depuis ce moment il est dans son bon sens, et vous savez comme il est bon, excellent, admirable quand il n'est pas fou[70].

De nouveaux arrivants ou prétendants vont contribuer à dégrader une relation déjà tendue. Pendant cette période, George Sand « adopte » une lointaine parente du nom d'Augustine qui contribue à envenimer les choses :

> Au début de septembre George prit une décision qui allait être lourde de conséquences et précipiter la fin de leur liaison. Pour distraire Solange, elle invita à Nohant la fille d'une cousine éloignée du côté de sa mère, Augustine Brault (1824-1905). […] C'était beaucoup. Certainement trop, dans la mesure où George ne cessa plus de la donner en exemple à Solange qui évidemment finit par la prendre en grippe, cette « sœur » exemplaire[71].

Augustine arrive dans la maisonnée en janvier 1846 et George Sand ne laisse pas le choix à son fils Maurice : il doit tomber sous son charme et oublier par la même occasion la cantatrice Pauline Viardot dont il s'est épris. Entre Maurice et Frédéric, rien ne va plus. Maurice veut « jouer au maître de maison » mais cette place revient théoriquement à Chopin :

> Le ton montait insensiblement entre Chopin et Maurice que son idylle discrète avec Augustine confirmait dans son autorité virile et qui aurait volontiers joué avec Chopin au maître de maison, si sa mère y avait consenti[72].

Chopin n'a d'ailleurs aucune affection pour Augustine. Cependant, Maurice tarde à faire sa demande et la jeune femme s'impatiente : elle rencontre un peintre du nom de Théodore Rousseau (1812-1867) et décide de l'épouser, au grand dam de Maurice. Ce dernier, jaloux, provoquera la rupture des fiançailles en adressant à son rival une lettre anonyme « calomniant[73] » son ancienne promise.

---

[68] Pierre Brunel, *Aimer Chopin*, Presses universitaires de France, Paris, 1999, p. 170.
[69] André Boucourechliev, *Regard sur Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1996, p. 128.
[70] Lettre de George Sand à Marie de Rozières, 16 juillet 1846, in *Correspondance de George Sand VII,* p. 430 citée dans Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 743.
[71] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 726.
[72] *Ibid.,* p. 744.
[73] *Ibid.*, p. 774.

Solange, la sœur de Maurice, est quant à elle fiancée avec un certain Fernand de Préaulx mais décide de quitter brusquement celui-ci pour Auguste Clésinger (1823-1889), un sculpteur venu à Nohant pour réaliser le buste de George en mars 1846 à Paris[74]. Bien que le prétendant ait la réputation d'être brutal, George Sand consent à cette union, contre l'avis de Chopin qui connaît le passé tumultueux et violent de l'artiste. Le musicien a beaucoup d'affection pour Solange et lui voue un attachement paternel. À cette époque, fragile, malade, et surtout éreinté par toutes ces tensions familiales, il ne supporte pas cette nouvelle :

> Dans les premiers jours de mai [1847], peu de temps après avoir appris la nouvelle du mariage de Solange avec Clésinger, Chopin tomba gravement malade. D'après lui, ce n'était qu'une « violente crise d'asthme » mais, en réalité, ses poumons, son cœur et ses nerfs se ressentaient des rudes épreuves des derniers temps. La crise fut terrible, le malade étouffait et semblait à l'article de la mort[75].

En juillet 1847, un véritable drame a lieu dans la demeure de Nohant. Solange, qui en a assez d'être humiliée par sa famille, peut enfin se venger grâce à l'appui indéfectible de son mari :

> Solange, à présent mariée, indépendante, devenue plus téméraire et plus sûre d'elle, se vengeait des humiliations subies. À chaque altercation, son mari volait à son secours, réagissant avec sa violence primitive. En quelques jours, entre les sarcasmes réciproques, les disputes et les avanies, la tension devint insupportable[76].

La situation s'envenime et le ton monte entre le couple et Maurice, à tel point que Clésinger en vient aux mains avec ce dernier. George Sand, qui tente de s'interposer, reçoit en pleine poitrine un coup de poing qu'Auguste destinait à son beau-frère. Voyant sa mère ainsi traitée, Maurice s'empare d'un fusil et le braque sur Clésinger. On finit par les séparer, mais Clésinger est banni à jamais de l'entourage de la romancière. Solange décide de le suivre tout en convenant qu'il a très mal agi. George Sand est donc séparée de sa fille et la famille est déchirée. Chopin, qui est à Paris lors de ces évènements, n'est pas au courant de ce drame. Ironie du sort, lui qui fut d'abord réticent concernant Clésinger deviendra finalement un ami proche du couple. Après cet épisode, en effet, Solange lui demande de l'attendre à Paris. Chopin met sa propre voiture à la disposition du couple et répond présent à leur appel à l'aide.

George Sand ne supporte pas que Chopin la trahisse ainsi en prenant parti pour sa fille déchue. Elle lui pose un ultimatum : soit il se plie à ses conditions (ne plus parler de Solange en sa présence ni fréquenter le couple), soit lui aussi sera banni de la demeure de Nohant. Chopin ne peut se résoudre à s'incliner, d'autant qu'il a eu une toute autre version des faits et qu'il ne peut nier son affection pour Solange. La lettre de réponse de George Sand sera sans appel, la rupture est la seule issue possible :

> Adieu, mon ami, que vous guérissiez vite de tous vos maux, et je l'espère maintenant (j'ai mes raisons pour cela) et je remercierai Dieu de ce bizarre dénouement à neuf années d'amitié exclusive[77].

---

[74] Il réalisera aussi la statue d'Euterpe, muse de la musique, érigée sur la tombe de Frédéric Chopin au cimetière du Père-Lachaise à Paris en 1850. Voir photo de la tombe du compositeur en annexe.
[75] Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 744.
[76] *Ibid.,* p. 747.
[77] Lettre de George Sand à Frédéric Chopin datant du 28 juillet 1847, in Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 748.

Jusqu'à la fin de sa vie, Chopin restera un ami pour Solange, qui lui témoignera sa reconnaissance :

> D'un côté les soucis d'argent ; de l'autre, une mère qui m'abandonne brusquement sans que j'aie aucune connaissance de la vie […]. Mais voilà assez longtemps, mon bon Chopin, que je vous ennuie de mes ennuis. Je m'en vais vous laisser la paix et je vous envoie la meilleure de toutes les poignées de main. Clésinger se joint à moi et sait bien apprécier tout le prix de votre vieille amitié pour moi. Et je sens maintenant ce que vaut un ami dans la vie, surtout lorsqu'il est le seul[78].

C'est pendant cette période de troubles que George Sand écrira son roman *Lucrezia Floriani*. On y retrouve Chopin sous les traits du Prince Karol : l'histoire de *Lucrezia Floriani*, le personnage principal du roman, et du prince Karol de Roswald ne serait rien d'autre que la transposition romancée de la relation du couple Sand-Chopin[79]. Pierre Brunel nous rappelle d'ailleurs que certains contemporains de George Sand ne manquèrent pas de faire le parallèle, avec des remarques peu plaisantes. Hortense Allart commente ainsi que « Madame Sand nous livre Chopin avec des détails ignobles de cuisine[80] » alors que Caroline Jaubert écrira : « à la place de madame Sand, je mettrais des paroles sur la *Marche funèbre* de Chopin, avec le titre : "Enterrements de nos amours" ! et je placerais la pièce sur son pupitre[81] ». Le portrait que George Sand fait de Chopin à travers le prince Karol est considéré comme tellement réel que le roman est même utilisé aujourd'hui comme référence biographique.

Cette version romancée met en lumière un autre aspect du couple : l'ambiguïté qui partage Lucrezia entre le sentiment maternel et la volupté, rappelle à quel point la relation de George Sand à l'égard de Chopin pouvait sembler « maternelle » plus que véritablement amoureuse. Nous en avons déjà parlé brièvement, mais revenons rapidement sur cette question. L'élève Zofia Rosengardt dira dans une des lettres à sa famille :

> Mais le plus souvent ce sont des jours de souffrance, de faiblesse physique ou de querelles avec Madame Sand. Il l'aime comme il sait aimer, il désire la voir car elle le soigne comme une mère, elle le dorlote[82].

Jean Rousselot affirme, dans son ouvrage *La vie passionnée de Frédéric Chopin*, que la relation entre Chopin et Sand aurait pu être décrite dans les mêmes termes que celle de Lamartine et son amante Julie Charles (qui lui inspira *Le Lac*) :

> Nous avons été amants et nous ne sommes plus que des amis exaltés, un fils et une mère. Nous ne voulons plus qu'être cela[83].

Enfin, au moment de leur rupture, George Sand dira elle-même :

---

[78] Lettre de Solange Clésinger à Frédéric Chopin, 30 septembre 1847, in Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 750.
[79] Voir Pierre Brunel, « Lucrezia Floriani, Miroir De La Liaison Chopin-Sand » in *Revue De Musicologie,* Vol. 75, No. 2, Éditions Société Française de Musicologie, p. 147-156.
[80] Lettre d'Hortense Allart au grand critique le 16 mai 1847, in Pierre Brunel, « Lucrezia Floriani, Miroir De La Liaison Chopin-Sand » in *Revue De Musicologie,* Vol. 75, No. 2, Éditions Société Française de Musicologie, p. 147.
[81] Caroline Jaubert, *Souvenirs de Madame C. Jaubert*, Éditions Hetzel et Compagnie, Paris, 1881, p. 44, cité dans Pierre Brunel, « Lucrezia Floriani, Miroir De La Liaison Chopin-Sand », *op. cit.,* p. 148.
[82] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 690.
[83] Jean Rousselot, *La vie passionnée de Frédéric Chopin*, Éditions Gérard et Co, 1957, p. 304. C'est Alphonse de Lamartine qui écrivit cette phrase à propos de sa relation avec Julie Charles en 1816. Voir Charles Lalo, *Les grandes évasions esthétiques,* Éditions de la Libraire Philosophique, Paris, 1947, p. 125.

Il a l'âme parfaitement chaste, j'en réponds, il est trop malade pour n'être pas réduit à l'amour platonique[84].

Chopin quitte définitivement Nohant le 11 novembre 1846 : les trop nombreux différends auront eu finalement raison du couple, officiellement en juillet 1847. Chopin a passé sept étés là-bas et a partagé dix années de la vie de George. Par la suite, il ne la reverra qu'une seule fois en mars 1848 mais ils n'échangeront que quelques mots et George écrit à ce propos :

Je le revis un instant en mars 1848. Je serrai sa main tremblante et glacée. Je voulais lui parler, il s'échappa. C'était à mon tour de me dire qu'il ne m'aimait plus[85].

1.6. Les deux dernières années

En 1847, Chopin se retrouve seul à Paris et se tourne plus que jamais vers la Pologne.

Pour lutter contre la solitude, il fréquenta plus assidument les Polonais de Paris qu'il avait un peu négligés depuis sa liaison avec George Sand que beaucoup d'entre eux condamnaient sévèrement[86].

Par ailleurs, sa maladie s'aggrave encore et les mauvaises nouvelles s'accumulent :

Il faisait le tour des mauvaises nouvelles qui s'amoncelaient, la mort de Mendelssohn, celle d'Antoni Wodzinski, la ruine de Grzymala[87]...

C'est à cette période qu'on peut lire dans sa correspondance :

Tout Paris est malade il fait un temps affreux […]. J'étouffe, j'ai mal à la tête[88][...].

Ou encore,

Je tousse, et je suis tout à mes leçons […]. J'étouffe et je vous souhaite tout le bonheur possible[89].

Comme tout le monde ici, j'ai eu la grippe[90] […].

Depuis votre lettre – j'ai été au lit pendant plusieurs jours avec une grippe affreuse – et j'ai donné un concert chez Pleyel[91].

Je suis insupportablement souffrant[92] […].

Je me sens si fatigué que ne je pourrai recevoir Mlle Dorville aujourd'hui[93].

J'étais au lit pendant tous ces évènements – j'avais une névralgie pendant toute la semaine passée[94].

---

[84] Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 749.
[85] George Sand, *Œuvres autobiographiques,* Vol. 2, Éditions de la Pléiade, Paris, 1971, p. 448.
[86] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 788.
[87] *Ibid.,* p. 788.
[88] Lettre de Frédéric Chopin à Solange Clésinger du 24 novembre 1847, in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.*, p. 308.
[89] Lettre de Frédéric Chopin à Solange Clésinger, du 31 décembre 1847, *Ibid.,* p. 316.
[90] Lettre de Frédéric Chopin à sa famille du 11 février 1848, *Ibid.,* p. 322.
[91] Lettre de Frédéric Chopin à Solange Clésinger du 17 février 1848, *Ibid.*, p. 326.
[92] Lettre de Frédéric Chopin à Adolphe Cichowski, (s.d), *Ibid.*, p. 328.
[93] *Ibid.*, p. 329.
[94] Lettre de Frédéric Chopin à Solange Clésinger du 3 Mars 1848, *Ibid.*, p. 328.

Le dernier concert parisien de Chopin a lieu le 16 février 1848 dans les salons Pleyel. Comme d'habitude, l'événement le rebute et il se confie à sa sœur Louise :

> Le concert aura lieu le 16 de ce mois, dans la salle de Pleyel. Il n'y avait que 300 billets à 20 francs. […] On s'inscrit déjà à un deuxième que je ne donnerai pas car celui-ci déjà m'ennuie[95].

Chopin n'a plus la force physique de se livrer à ce genre de prestation et il est très pâle lorsqu'il paraît sur scène. Marie-Paule Rambeau rapporte que :

> Pour compenser la faiblesse que trahissait aux yeux de tous son extrême pâleur (il eut d'ailleurs en quittant l'estrade une brève défaillance) Chopin dut ménager des nuances extrêmement subtiles qui fassent ressortir les contrastes[96].

L'effort de la scène le cloue au lit pendant la semaine suivante.

Peu de temps après, la révolution éclate à Paris. Le peuple français se soulève contre le gouvernement de François Guizot (1787-1874), ministre du roi Louis-Philippe I[er]. Guizot a été nommé Président du Conseil le 18 septembre 1847 : c'est le seizième ministère de la Monarchie de Juillet (1830-1848). Le peuple français attend de son gouvernement une importante réforme du droit de vote : sur les 33 millions de Français, seuls 200 000 peuvent voter. Guizot refuse de procéder à cette réforme et la tension s'accumule. En juillet 1848, l'opposition au régime s'organise au fil d'une série de « banquets réformistes ». Sentant la révolution sur le point d'éclater, Guizot décide d'interdire ces réunions, ce qui exaspère encore davantage l'opposition et provoque des manifestations où plusieurs victimes sont à déplorer. La révolution éclate le 24 février et Louis-Philippe décide d'abdiquer. Le gouvernement provisoire créé par la suite comprend des personnalités qui font partie du cercle d'amis de George Sand, comme Louis Blanc (1811-1882) ou encore Alphonse de Lamartine (1790-1869). Quatre jours plus tard, le 28 février 1848, la deuxième République est proclamée. Chopin ne s'intéresse pas à ces troubles politiques, contrairement à son ancienne compagne qui milite pour cette nouvelle politique. Le jour de la proclamation de la république, Solange Clésinger, la fille de la romancière, accouche d'une petite fille. George l'ignore et Chopin écrit :

> Je ne puis m'empêcher de vous écrire de suite tout le bonheur que j'ai à vous savoir mère et bien portante. L'avènement de votre petite fillette m'a donné bien plus de joie que, comme vous le pensez, l'avènement de la république[97].

Les troubles dans Paris ne faiblissent pas et la situation est de plus en plus confuse. Chopin réfléchit depuis quelque temps à un voyage à l'étranger et n'ayant pas d'idée précise de sa destination, il finit par accepter l'invitation de son amie Jane Stirling (1804-1854) pour Londres. Éprise du musicien, celle-ci tente de le séduire, mais en vain : Chopin, usé par la maladie et totalement froid à ses avances, dément fermement les rumeurs d'épousailles :

> As-tu donc oublié comment je suis pour avoir déduit des lettres où je t'écris que je me sens de plus en plus faible, accablé, sans aucun espoir, sans logement, pour déduire donc de tout ce

[95] Lettre de Frédéric Chopin à Louise Jendrezejewick du 10 février 1848, in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.*, p. 318.
[96] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 794.
[97] Lettre de Frédéric Chopin à Solange Clésinger du 3 mars 1848, in Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.*, p. 329.

> qui précède que je vais me marier? […] C'est peut-être cela [la compagnie permanente des Écossaises] qui a pu faire croire que j'allais me marier. Mais il faudrait pour cela éprouver quelque attrait physique, or celle qui n'est pas mariée me ressemble par trop. […] Ainsi donc je ne pense pas du tout à me marier ; je pense à la maison, à ma mère, à mes sœurs. […] Je ne me plains pas à toi mais comme tu m'as demandé des éclaircissements alors je t'explique que je suis plus près du cercueil que d'un lit nuptial[98].

Ses pensées sont en Pologne, encore une fois, et il sait que la mort se rapproche de plus en plus.

Le rythme de vie de cette période, riche en concerts et en déplacements, est imprudent vu l'état de santé dans lequel se trouve Chopin : pas moins de sept concerts en sept mois, entre mai et novembre 1848. Or, le bilan que l'on peut tirer de ces représentations à Londres, Manchester, Glasgow ou encore Édimbourg[99] n'est pas forcément très positif. Leur succès reste limité au cercle restreint de l'aristocratie anglaise et le public n'est pas véritablement conquis. Désargenté, miné par la maladie, la fatigue et l'hémoptysie, Chopin s'éteint lentement :

> Il rapportait dans ses papiers deux petites œuvres qu'il ne comptait pas publier. Rien d'autre. Le compositeur en lui avait cessé d'exister. A l'homme il restait à affronter, dans la solitude et la souffrance la plus difficile des épreuves : quitter la vie[100].

Il retourne à Paris à la fin du mois de novembre 1848, pour apprendre que Louis-Napoléon Bonaparte (le futur Napoléon III (1808-1873)) a été élu président des Français le 10 décembre 1848, au suffrage universel masculin. Il reprend progressivement ses leçons dans la capitale française mais il est très malade et souffre d'hémorragies. On « ne le [laisse] plus seul la nuit[101] ». Il comprend lui-même que cette dernière crise lui sera fatale. Sentant la mort au plus proche, il écrit à sa sœur pour lui demander de le rejoindre à Paris mais le mari de Louise, Kalasanty Jedrzejewicz, jaloux de l'affection qu'elle porte à son frère, garde la lettre de Chopin par-devers lui pendant trois semaines avant de la lui remettre. Louise n'arrivera au chevet de son frère mourant qu'en août 1849.

Chopin aurait également aimé revoir son ami Tytus Wociechowski qui l'avait persuadé en 1830 de continuer son périple à travers l'Europe, mais celui-ci sera retenu en Belgique par un problème de visa. L'état de Chopin est de plus en plus grave et ses proches pressentent l'imminence de sa mort. Le problème de la religion se pose alors : Chopin refuse de se confesser, ce qui est impensable pour l'époque. La Pologne de l'époque est rigoureusement catholique et l'indifférence de Chopin à la pratique religieuse est attribuée « à l'influence du milieu de George Sand[102] » :

> [L'abbé Aleksander] Jelowicki ne s'avoua pas vaincu pour autant. Il revint à la charge, remit en débat la question de la confession, si bien que Chopin finit par lui promettre : « Si un jour je veux me confesser, c'est certainement à toi que je le ferai. ». Les nombreuses visites du prêtre laissèrent supposer que le retour de Chopin à la foi catholique était acquis, puisqu'en

[98] Lettre de Frédéric Chopin à Albert Grzymala du 30 octobre 1848, Édouard Sydow Bronislas, *op. cit.*, p. 395.
[99] Voir liste complète des concerts publis et leurs programmes en annexe.
[100] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 843.
[101] *Ibid.,* p. 861.
[102] *Ibid.,* p. 869.

> septembre Bohdan Zaleski pouvait écrire à Jan Kozmian : « À présent, Fr. Chopin est candidat à l'autre monde[103] [...] ».

Chopin peut enfin mourir et « le dernier acte de [sa] vie semble avoir été préparé avec un soin de la mise en scène destiné à voiler les misères d'une agonie terriblement longue[104] ». Il déménage place Vendôme et ses amis se relaient à son chevet, attendant le moment fatidique : sa sœur, Louise, son ami Albert Grzymala (1793-1870), l'abbé Jelowicki, Julien Fontana (1810-1869), Adolf Gutmann (1819-1882), Solange Clésinger (1828-1899) et dans les derniers jours Delphine Potocka (1807-1877) qui lui chante quelques airs à sa demande : « Dès que Chopin la vit entrer, il n'eut plus qu'un désir, l'entendre chanter[105] ». La nuit du 17 octobre, il meurt dans les bras de son ami Gutmann, en prononçant les mots « cher ami[106]... » et en l'embrassant une dernière fois. Lors de l'autopsie, qui révélera un corps rongé par la maladie, le cœur du compositeur est extrait de son corps et rapporté en Pologne par Louise : déposé dans un pilier de l'Église Sainte-Croix de Varsovie, il s'y trouve encore aujourd'hui.

Au cours de ces dernières années, Chopin a vécu une multitude d'évènements difficiles qui ont marqué un tournant dans sa vie et précipité sa mort. Pour l'exilé qu'il était, l'histoire de son pays natal aura été tout aussi déterminante. En effet, nous allons voir dans le prochain chapitre que l'histoire de la Pologne est particulière : cette nation déchirée a perdu son indépendance dès 1772 pour ne la retrouver qu'en 1918, après la Première Guerre mondiale. Souverains assujettis, dégénérescence du système politique, corruption, annexions, insurrections, etc. les raisons du déclin du pays sont multiples et vont conditionner la vie de milliers de polonais durant presque 140 ans.

[103] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 870.
[104] *Ibid.*, p. 870.
[105] *Ibid.*, p. 875.
[106] *Ibid.*, p. 877.

2. Brève histoire de la Pologne : une nation déchirée

D'un point de vue historique, la Pologne connaît un tournant de son histoire durant cette période et plus particulièrement entre 1830 et février 1846. Comme nous avons pu le mettre en avant dans le chapitre précédent, la nation et la culture polonaise sont omniprésentes dans la vie de Chopin, malgré son exil. Si la Pologne n'avait pas connu tant de tumultes politiques, la vie du compositeur aurait certainement été différente et la France ne serait pas devenue sa terre d'exil. Revenons brièvement sur l'histoire mouvementée de ce pays.

2.1. De la « République des Deux-Nations » aux « trois partages »

La *Rzeczpospolita Obojga Narodów* (République des Deux-Nations) est mise en place au cours du XVI^e^ siècle (plus précisément en 1569 avec l'Union de Lublin). Elle réunit le Grand-duché de Lituanie et le Royaume de Pologne :

> Ce pacte mémorable consacrait l'union perpétuelle de la « Couronne », c'est-à-dire du royaume de Pologne, et du grand duché de Lituanie ; chacun des deux états conservait ses lois et ses tribunaux, son trésor et son armée, ses ministres et ses dignitaires. Mais les citoyens de chaque État pourraient librement acquérir des biens dans l'autre, et y accéder à tous les emplois[1].

Grâce à cette alliance, la République des Deux-Nations occupe vers 1600 un vaste territoire. La Couronne (« The Crown » sur la carte ci-dessous) est le territoire relevant directement de l'aristocratie polonaise qui est alors au pouvoir (la *szlachta*) et s'y maintiendra jusqu'au XVIII^e^ siècle. À cette époque, la *Rzeczpospolita Obojga Narodów* s'organise comme suit :

Figure 1–6 Carte de la République des deux nations vers 1600

[1] Ambroise Jobert, *Histoire de la Pologne*, Éditions Presse Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », Paris, 1974, p. 14.

Après avoir vécu son âge d'or entre 1600 et 1650, l'alliance entame un long déclin dû autant à son système politique plutôt anarchique qu'à de nombreuses invasions : Suédois, Russes, Turcs, Prussiens…

> A l'avènement de Jean-Casimir [en 1648], les Cosaques étaient maîtres de Kiev et de l'Ukraine. Le Roi, incapable d'en venir à bout, perdit son autorité, […]. Les Cosaques se placèrent en 1654 sous la protection du Tsar Alexis [...]. Soudain les Suédois débouchèrent en Grande Pologne et occupèrent sans coup férir, toute la République, à l'exception de Danzig et de la région de Léopol. […] Charles X s'apprêtait à ceindre la Couronne de Pologne[2].

Le pays n'est pas sorti indemne de ces invasions, comme l'écrit A. Jobert :

> Au sortir de ces invasions que les Polonais ont appelées *Déluge*, leur pays était couvert de ruines. […] Avec la misère, la peste noire. La population paraît avoir diminué d'un tiers ou de moitié[3].

Des réformes paraissent nécessaires pour remettre le pays sur pied. Dans ce but, le roi Jean-Casimir (1609-1672) tente d'abolir le *liberum veto*, outil parlementaire de la République des Deux-Nations qui permettait à n'importe quel député (ou « nonce ») de la Diète (la Chambre basse du Parlement polonais) d'interrompre une session pour en annuler les décisions. Exercé pour la première fois en 1652, ce droit entraînera de nombreux tumultes à la Diète tout au long du règne du roi, créant un climat d'anarchie qui aboutira à son abdication :

> Sous Jean-Casimir on vit, en 1652, le premier exemple du *liberum veto*, c'est-à-dire du droit que s'arrogeait chaque nonce d'arrêter toutes les délibérations de la diète, en se retirant ; cet exemple servit de loi, et il ne se passa plus de diètes sans de graves désordres. […] Souvent les armes avaient fait raison de quelques opposants obstinés. Le *liberum veto* couronna cette œuvre de dissolution[4].

Avec Jean Sobieski (1629-1696), roi de Pologne entre 1674 et 1696, le pays connaît une ère de prospérité. Devenu un véritable héros grâce à la bataille qu'il « livra aux Turcs sous Vienne et par la délivrance de cette ville[5] », surnommé le « sauveur de la chrétienté[6] », il laissera pourtant son pays sombrer petit à petit dans l'anarchie, notamment en laissant perdurer le *liberum veto*.

Après sa mort, la Diète élit le duc de Saxe, Auguste II (1697-1733), à la tête du pays. À partir de cette période, « le trône de Pologne n'est plus qu'un enjeu pour les grandes puissances européennes. Le nouveau roi Auguste II de Saxe est en réalité le client de la Russie[7] ». Il entraîne le pays dans des querelles avec l'empereur suédois Charles XII (1682-1718), avant d'être finalement « chassé du trône[8] », déposé par Charles XII qui le fait remplacer par Stanislas Leszczynski (1677-1766), noble polonais et « anti-Roi[9]» qui règnera entre 1704 et 1709. À ce moment, Charles XII décide d'attaquer la Russie ; battu par Pierre le Grand (1672-1725) à Poltava en 1709, il se réfugie à la cour du sultan ottoman Ahmet III où Stanislas, ayant perdu toute autorité, finit par le rejoindre.

[2] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 28.
[3] *Ibid.,* p. 28-29.
[4] Auguste Ott, *Manuel d'histoire universelle : Histoire ancienne*, Éditions Béthune et Plon, Paris, 1842, p. 488-489 (réédité en 2011 aux éditions Nabu).
[5] Auguste Ott, *op. cit.,*p. 489.
[6] Jérôme Hélie, *Petit Atlas historique des Temps modernes*, Éditions Armand Colin, Paris, 2000, p. 109.
[7] Jérôme Hélie, *op. cit.*, p. 109.
[8] Auguste Ott, *op. cit.*, p. 489.
[9] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 31.

L'empereur suédois convainc le sultan d'attaquer la Russie en 1710 mais le conflit s'achève par le Traité du Prout en 1711. Après la mort de Charles XII, Stanislas trouve refuge auprès du duc de Lorraine Léopold I[er], alors que le mariage du roi de France, Louis XV avec sa fille Marie Leszczynska le propulse à nouveau sur le devant de la scène. Mais Auguste II, soutenu par le tsar Pierre I[er], lui reprend le trône pour régner à nouveau de 1709 à sa mort en 1733. Plusieurs acteurs politiques européens lui proposent un successeur : l'empereur du Saint-Empire Charles VI (1685-1740) et l'impératrice de Russie Anna Ivanova plaident en faveur de son fils, Auguste III. La France et la Pologne espèrent le retour de Stanislas. C'est finalement ce dernier, soutenu par son gendre Louis XV de France, qui remonte sur le trône en septembre 1733, au grand dam de la Russie. Le tsar envoie ses troupes à Varsovie sitôt Stanislas élu et fait proclamer Auguste III roi de Pologne :

> Le fils du Roi défunt fut soutenu par les cours de Vienne et de Pétersbourg qui firent savoir qu'elles ne reconnaîtraient pas l'élection de Leszczynski [Stanislas]. Stanislas fut cependant élu dans l'enthousiasme […]. Trois semaines plus tard, une armée russe entra à Varsovie et fit élire le Saxon [Auguste III][10].

Stanislas se réfugie à Dantzig. En guise de protestation, Louis XV décide d'attaquer Charles VI, souverain du Saint-Empire romain germanique et grand allié de la Russie, elle-même difficilement atteignable : c'est le début de la Guerre de Succession de Pologne. Par maints subterfuges (il se serait déguisé en matelot), Stanislas réussit à s'enfuir et trouve refuge chez Frédéric-Guillaume I[er] de Prusse. Après les victoires de la France, notamment en Autriche (batailles de San Pietro et Guastalla), Charles VI est contraint de négocier la paix : c'est le traité de Vienne, ratifié en 1738, qui sanctionne des échanges de territoires qui modifient la carte politique européenne[11]. Stanislas renonce au trône et devient duc de Lorraine et de Bar en compensation. Auguste III reste donc roi de Pologne, malgré les succès de la France, jusqu'en 1763.

Cependant, ce « prince sans volonté obéissait aveuglément à la Russie, dont l'influence grandissait tous les jours[12] ». Après 1763, la famille princière polonaise des Czartoryski, aidée par la Russie, peut placer un de ses membres sur le trône : le prince Stanislas-Auguste Poniatowski[13], dernier roi de Pologne (1764-1795) sous le nom de Stanislas II (1732-1798). Amant de l'impératrice Catherine II, il est lui aussi sous

[10] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 32.
[11] « L'Électeur de Saxe, Auguste III, est maintenu sur le trône de Pologne, sur lequel Stanislas Leszczyński abandonne toute prétention, tout en conservant le titre de roi de Pologne. En dédommagement, Stanislas reçoit les deux duchés de Lorraine et de Bar à titre viager. À sa mort le 23 février 1766, ils seront réunis au royaume de France. Le duc de Lorraine François III, qui vient de se fiancer à l'archiduchesse d'Autriche Marie Thérèse, fille de l'empereur Charles VI, abandonne ses droits sur la Lorraine et Bar, et se voit offrir en échange le grand-duché de Toscane, qui devient une possession autrichienne. De par la Pragmatique Sanction, il pourra accéder au trône impérial avec son épouse l'archiduchesse Marie-Thérèse. Don Carlos, fils de Philippe V d'Espagne qui renonce à la Toscane, reçoit en échange les royaumes de Naples et de la Sicile que lui cède l'Empereur. Don Carlos devient ainsi roi des Deux-Siciles et inaugure la dynastie des Bourbons de Naples. Enfin, Élisabeth de Bourbon, fille aînée de Louis XV, épouse Philippe Ier, duc de Parme, frère de don Carlos : c'est le rétablissement de l'alliance dynastique entre la France et l'Espagne ». Voir « Le Traité de Vienne », *Histopedia*, en ligne, consulté le 4 Décembre 2015, http://www.histopedia.fr/pdf/histoire-de-france/11-Louis-XV/le-Traite-de-Vienne-%281738%29.pdf
[12] Auguste Ott, *op. cit.*, p. 489.
[13] *Ibid.*, p. 489.

l'emprise de Saint-Pétersbourg, bien qu'il soit polonais. Il n'en tentera pas moins, tant bien que mal, de faire évoluer les choses, sans toutefois réussir à sortir la Couronne et le Grand-Duché de leur délicate situation :

> Mais comme il le notait au lendemain du couronnement : « Il est impossible de faire vite et bien de grandes choses dans un pays affaibli par la licence et le désordre de deux siècles, où l'on veut conserver la liberté et qui est entouré de voisins jaloux et puissants[14]. »

Le peuple, et notamment l'ancienne noblesse, comprend alors qu'il va falloir renoncer aux avantages individuels et réformer le pays en profondeur pour le tirer de sa léthargie. L'heure est aux décisions qui vont froisser les empires limitrophes de la Pologne, dont l'abolition du *liberum veto* est certainement la pire. Ce droit est en effet très profitable aux Russes et aux Prussiens puisqu'il leur permet d'empêcher toute décision visant à renforcer ou réformer la République des Deux-Nations : il leur suffit de corrompre quelques membres de l'Assemblée pour que ceux-ci fassent usage de ce droit et mettent fin à toute session parlementaire (un vote unanime étant nécessaire), réduisant quasiment la politique à l'anarchie :

> Les *Hetman* [Chefs militaires], le primat, le maréchal de la diète étaient tous à la solde de la Russie. Elle prenait soin de proclamer très haut son soutien aux privilèges de la *szlachta* [les nobles] et aux principes de la démocratie de nobles, y compris le *liberum veto*. Venant de l'autocratie la plus extrême de l'Europe cette approbation sonnait creux mais elle servait son but qui était de laisser la Pologne faible et divisée[15].

Lors de la Diète de 1766, Stanislas II tente de résister mais il ne fait pas le poids face à ses adversaires. Il n'a d'autre choix que de céder, et la chute de la Pologne est proche :

> À la Diète de 1766, la Prusse et la Russie allèrent jusqu'à menacer d'une guerre si le *liberum veto* continuait à être mis en question[16] [...].

En empêchant de la sorte toute évolution du système, la Prusse et la Russie poussent « à la rébellion[17] » les partisans du changement, qui seront défaits par leurs armées sur le sol polonais. Par ce biais, « ils risquent de bouleverser tout l'équilibre de la puissance en Europe orientale[18] ». Pour continuer à avoir la mainmise sur la Pologne, la Russie a besoin de rassurer les Prussiens et les Autrichiens par des « compensations territoriales[19] » qui aboutiront aux trois partages de la Pologne en 1773, 1793 et 1795.

La noblesse polonaise, lasse de l'ingérence de la Russie, forme la « Confédération de Bar » (1768-1772) autour de son porte-parole Marek Jandolowicz, afin de défendre la foi catholique et les libertés du peuple. Elle déclenche ainsi une guerre civile contre l'empire russe et le roi Stanislas II. Lorsque ce dernier est déchu par les confédérés, « les puissances voisines interviennent et procèdent à un premier partage ». En effet,

> Les Russes comprirent alors que la Pologne pouvait leur échapper : la protection russe n'avait plus l'attrait de jadis, puisque l'ambassadeur n'avait pas pu constituer de contre-confédération. De plus, les clients russes, Stanislas Auguste et les Czartorycki en tête, avaient tenté de jouer leur propre carte. Moscou devait donc obtenir le soutien des voisins, ce qui passait

[14] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 35.
[15] Norman Davies, *Histoire de la Pologne*, Éditions Fayard, Paris, 1986, p. 337.
[16] Daniel Beauvois, *La Pologne Histoire, société, culture,* Éditions de la Martinière, Paris, 2004, p. 172.
[17] Norman Davies, *op. cit.,* p. 337.
[18] *Ibid.*, p. 337.
[19] *Ibid.*, p. 337.

par un partage de la Pologne-Lituanie, conclu en 1772 avec la Prusse et l'Autriche. Il amputait la République de près de 210.000 km²[20].

Frédéric II (1712-1786), roi de Prusse, décide d'occuper une partie de la Grande-Pologne afin « d'établir un cordon sanitaire[21] ». Marie-Thérèse de Habsbourg (1717-1780), impératrice d'Autriche, fait de même dans le sud du pays avec la Galicie. La Russie, la Prusse et l'Autriche signent tous trois un traité ratifié le 30 septembre 1772 par la Diète, qui ampute la Pologne du tiers de sa population et de 30 % de son territoire. Voici l'état de la République des Deux-Nations après ce premier partage :

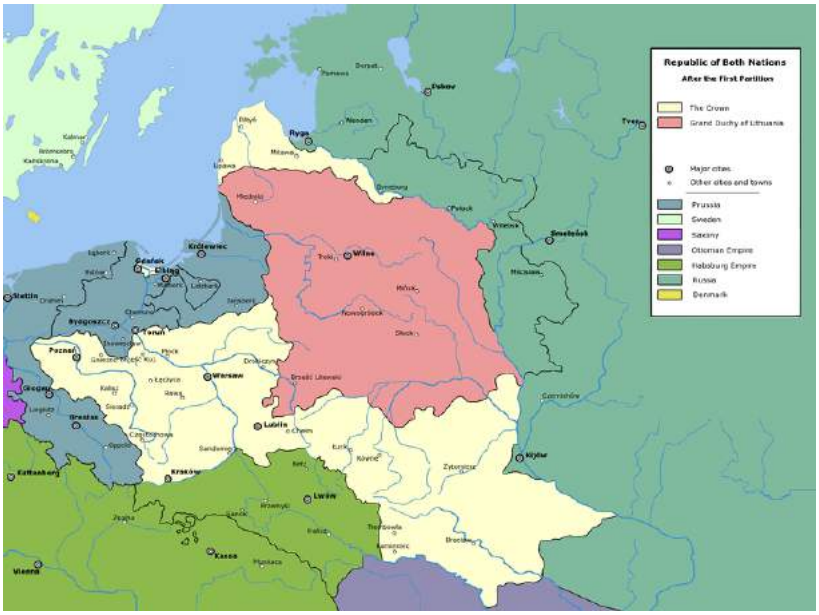


Figure 1–7 Carte de la République des Deux-Nations après le premier partage de 1772

La tutelle étrangère se maintient avec ce premier partage et il faut noter l'importance « du règne de l'Éducation Nationale[22] » durant cette période. En effet, un vaste réseau d'écoles empreintes de la philosophie des Lumières permet « une profonde mutation des mentalités[23] » et l'ordre finit par revenir dans une Pologne renaissante après des années de « quasi-anarchie ». Des problèmes subsistent cependant :

> Plus ordonnée, la République n'avait ni la puissance militaire, ni le Trésor bien garni […], ni la diplomatie qui eussent pu garantir une vraie souveraineté[24].

La Révolution française de 1789 y fait sensation :

> La prise de la Bastille, le 14 juillet, eut pour la Pologne une signification très symbolique : en engageant la France dans la voie révolutionnaire, elle la coupait de ses alliés anciens, la Russie et l'Autriche. Malgré toutes les différences qui les séparaient, la Pologne et la France se retrouvaient dans le même camp[25].

---

[20] Damien Thiriet, *Histoire et mémoire en Pologne,* « La république des Deux-Nations : grandeur (1569-1696) et décadence (1696-1795) ? », en ligne, consulté le 23 avril 2015, http://www.normalesup.org/~dthiriet/Histoire/histoire5.html
[21] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 36.
[22] *Ibid.*, p. 37.
[23] Daniel Beauvois, *op. cit.*, p.179.
[24] *Ibid.*, p.180.
[25] *Ibid.*, p.187.

Par ailleurs, la Constitution du 3 mai 1791 proclamée par Stanislas II, est d'une importance capitale, apportant « Liberté, Sûreté, Propriété[26] », comme un écho lointain à la Déclaration des Droits de l'Homme française du 26 août 1789. Par un traité d'alliance avec la Prusse, la couronne royale polonaise devient héréditaire ; le pouvoir du Sénat est amoindri et, surtout, le droit de vote est retiré aux personnes sans terre, qui sont dépendantes, de fait, de magnats sous tutelle russe. La Russie commence à perdre patience :

> Mais quand la Diète de quatre ans (1788-1792) proposa de signer un traité d'alliance avec la Prusse et d'augmenter les effectifs de l'armée, puis, le 3 mai 1791, d'adopter une constitution intégralement libérale, les limites de la patience russe furent dépassées[27].

La réaction de la Russie ne se fait pas attendre et la Confédération de Targowica, le 4 mai 1792, est véritable « déclaration de guerre à la Constitution ». Saint-Pétersbourg envoie des troupes, soi-disant pacifiquement. Malgré une résistance d'un an, les Polonais ne peuvent empêcher le deuxième partage de 1793 : « La diète terrorisée par les canons russes fut appelée à annuler la constitution et à acclamer le deuxième partage[28] ». La Russie annexe la Biélorussie lituanienne et l'Ouest de l'Ukraine. La Prusse obtient notamment les villes de Dantzig et Thorn, ainsi que le reste de la Grande-Pologne et une partie de la Mazovie. L'Autriche, hésitante durant toute cette machination, n'obtient aucun territoire

Figure 1–8 Carte de la Pologne après le deuxième partage de 1793

Le troisième et dernier partage survient deux ans plus tard, en 1795. Les Polonais, qui ne désespèrent pas de recouvrer leur indépendance, chantent fièrement *La Marseillaise* en polonais. Assaillis par une misère quotidienne, ils placent leurs derniers espoirs en Tadeusz Kosciuszko (1746-1817). Ce courageux général remporte un succès militaire en avril 1794 à Raclawice, mais le manque de moyens ne lui permet pas d'affronter les nombreux ennemis qui lui font face :

[26] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 39.
[27] Norman Davies, *op. cit.*, p. 338-339.
[28] *Ibid.,* p. 339.

> Le rationnement fut organisé. La priorité fut accordée à l'armement, mais si, au milieu de l'année, soixante-dix mille hommes étaient en armes, ils étaient dispersés et ne purent faire front aux armées ennemies décidées à en finir avec la Pologne[29].

En juin 1794, les Prussiens interviennent et prennent la ville de Cracovie. Les Autrichiens s'emparent d'autres régions comme Sandomierz ou Chelm. Ces annexions provoquent un élan révolutionnaire de la part du peuple polonais, devenant prétexte au dernier partage de la Pologne. En janvier 1795, la Russie et l'Autriche font alliance, cette fois-ci contre la Prusse, mais les trois pays trouvent finalement à nouveau un terrain d'entente en octobre 1795, pour « établir leurs frontières communes[30] ». Entièrement dépecée, la Pologne est rayée de la carte et le roi Stanislas-Auguste II est contraint d'abdiquer.

Figure 1–9 Carte de la Pologne après les trois partages de 1772, 1792 et 1795

2.2. La Pologne au XIX^e^ siècle

Après le dernier partage de 1795, la Pologne reste sous la tutelle de ses voisins pendant cent vingt-trois ans : elle ne retrouvera son indépendance qu'en 1918, après la Première Guerre mondiale. Napoléon I^er^ tentera de venir en aide au peuple polonais :

> Durant ces cent vingt-trois années, plusieurs petits groupes d'éveilleurs de rêves refusèrent la réalité trop massivement grise du pays[31] […].

Les légions polonaises, formées en Italie par le général Jean Henri Dabrowski (1755-1818) au début du XIX^e^ siècle, suivent Napoléon dans sa marche vers l'Est, qui fut ni plus ni moins qu'une campagne contre la Prusse. La population polonaise place tous ses espoirs en Napoléon :

[29] Daniel Beauvois, *op. cit.*, p.197.
[30] *Ibid.*, p.197.
[31] *Ibid.*, p.197.

Les patriotes espéraient que la Pologne renaîtrait du triomphe de Bonaparte[32].

Après avoir repris Varsovie aux Prussiens, Bonaparte met en place en 1807 une « Commission gouvernementale qu'il confia à sept aristocrates libéraux […]. L'espace conquis fut divisé en départements selon le modèle français, et l'administration partagée en cinq directions[33] ».

En juin 1807, la Prusse est définitivement vaincue. Napoléon rencontre le tsar de Russie Alexandre I^{er} (1777-1825) avec lequel il cherche à conclure une alliance pour renforcer ensemble le blocus continental contre l'Angleterre. Le 7 juillet 1807, l'accord est signé et entraîne la création du Duché de Varsovie, aux dépens de la Prusse récemment vaincue et dont les anciennes annexions vont constituer le territoire du Duché. C'est d'ailleurs au moment de la création de ce duché que Frédéric Chopin voit le jour.

En Russie, la sympathie pour la cause polonaise progresse sous le règne de Paul I^{er} (1754-1801), qui soutiendra lui-même le peuple polonais. À partir de 1801, la politique de son fils Alexandre I^{er} est également moins sévère à l'égard de la Pologne mais l'Autriche et la Prusse maintiennent un gouvernement très dur envers les territoires annexés :

> Les lois et les instituions polonaises furent abolies, l'administration et la justice confiées à des fonctionnaires allemands. L'emploi de la langue polonaise fut interdit, autant que faire se pouvait[34].

Cependant, après la victoire de Napoléon contre l'Autriche en 1809 qui agrandit le Duché de Varsovie, les relations entre Bonaparte et le tsar se tendent.

Figure 1–10 Carte du Duché de Varsovie de 1807 à 1809 (à gauche) et de 1809 à 1813 (à droite)

La Russie craint que la Pologne ne finisse par se retourner contre elle et refuse désormais de maintenir le blocus continental contre l'Angleterre. Napoléon décide alors de rassembler sa Grande Armée et de marcher sur l'Empire russe :

> À mesure que la Grande Armée progressait vers l'est, des départements à la française se mettaient en place à Grodno, à Minsk, à Witebsk[35].

[32] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 48.
[33] Daniel Beauvois, *op. cit.*, p. 206.
[34] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 45-46.
[35] Daniel Beauvois, *op. cit.*, p. 197.

La première grande bataille a lieu en août 1812, à Smolesk. Cette campagne est un échec total, Napoléon est vaincu :

> L'effort de guerre avait été prodigieux, mais les armées polonaises, comme toutes les autres, furent décimées par le froid, les privations, les maladies, le harcèlement : 70% des troupes polonaises périrent dans la retraite[36].

> Mais Napoléon ne prit aucun engagement envers les Polonais et ne leur laissa aucune initiative, parce qu'il entendait abattre Alexandre en une seule campagne et négocier librement avec lui. […]. Les unités polonaises furent toutes envoyées au combat […]. Alexandre ne s'inclina pas, tout le plan napoléonien s'effondra[37].

Que peut-on conclure de cet épisode napoléonien ? Avant tout, la Pologne a permis à Napoléon d'étendre son emprise sur l'Europe. Entraînés par l'espoir de retrouver leur pays, les Polonais l'ont suivi jusqu'au sacrifice. À la chute de Napoléon, le destin du Duché de Varsovie est incertain. Le Congrès de Vienne, en 1815, acte sa disparition :

> C'est donc à Vienne qu'Alexandre I[er], arbitre de l'Europe, élabora avec le prince Czartoryski, la constitution très libérale du « Royaume de Pologne » qui se substituait au Duché[38].

Ce « royaume du Congrès » unit le Duché de Varsovie aux provinces polonaises de l'Empire russe. Il s'agit d'un état autonome où les institutions nationales sont conservées mais qui reste sous la tutelle des Russes. Le royaume de Pologne se développe au niveau économique (industries et infrastructures) et intellectuel (Université et Académie de musique de Varsovie) mais l'organisation féodale des campagnes ralentit sa croissance.

Des tensions naissent d'une « quasi-faillite des finances publiques[39] » et l'ordre policier mis en place est totalement incompatible avec les libertés instaurées dans le Royaume de Pologne. Le gouvernement prend également des mesures radicales contre « la franc-maçonnerie, les sociétés secrètes, les mouvements estudiantins, les complots réels ou supposés[40] » qui foisonnent. On comprend mieux pourquoi Chopin est mal vu par les autorités politiques, lui qui côtoie ouvertement les artistes et écrivains progressistes polonais de cette époque.

Les nobles se mettent à dénoncer cette attitude néfaste pour le royaume, tout comme les paysans, toujours asservis, alors que les étudiants clament « Vive la Constitution du 3 Mai » 22 ans après sa signature, le 3 mai 1823 dans leur université. La *Société de l'Union des Polonais libres* s'attire la fureur du frère du tsar, le grand-duc Constantin Pavlovitch de Russie (1779-1831), celui-là même qui assista au concert de Chopin enfant au Palais du Belvédère :

> La célébrité de l'enfant prodige parvint naturellement au Palais du Belvédère, résidence du Grand-Duc Constantin que son frère, le tars Alexandre I[er], avait nommé commandant en chef de l'armée polonaise depuis l'annexion du Royaume de Pologne à l'empire russe. Frédéric fut invité à s'y faire entendre, puis devint un familier de la cour[41].

La population en a assez d'être soumise à l'autorité russe depuis des décennies et les étudiants, en signe de protestation, éditent le journal *Dekada Polska* dans lequel ils

[36] Daniel Beauvois, *op. cit.*, p. 212.
[37] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 49.
[38] Daniel Beauvois, *op. cit.*, p. 217.
[39] *Ibid.*, p. 219.
[40] *Ibid*., p. 219.
[41] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 52.

publient la Constitution du 3 mai, provoquant une réaction très violente de la part de la Russie.

> Ce journal très hardi, qui défendait la constitution et donnait la parole aux opposants de la Diète, avait pour exergue une formule empruntée à Hugo Kollataj : *Nul desperandum*. Sa témérité le perdit : la fureur de Constantin s'abattit sur ses rédacteurs. […] L'un d'entre eux, Heltman, fut envoyé à l'armée, l'autre Piatkiewicz, fut expulsé[42].

À la mort du Tsar Alexandre I[er] en 1825, tous les espoirs du peuple polonais se portent sur son successeur Nicolas I[er] (1796-1855), mais celui-ci ne sera que très peu favorable aux revendications du peuple polonais. Lorsque, en 1830, ce dernier apprend que le tsar « allait entreprendre la guerre contre la France et envoyer en avant-garde l'armée du Royaume[43] », c'en est trop. Pour les Polonais déjà excédés par cette politique, la France est un modèle et un exemple de liberté du peuple. La révolution éclate et ébranle tout le pays. C'est l' « Insurrection de Novembre » :

> Si, à tous ces mouvements de jeunesse travaillés par un amour fiévreux de la patrie, on ajoute l'héritage de libre pensée des francs-maçons, on comprend mieux les racines de l'insurrection qui secoua le Royaume de Pologne en 1830[44].

Cette insurrection fait évidemment écho aux différents mouvements révolutionnaires qui ont eu lieu à Paris et en Belgique peu de temps avant. Elle sonne aussi le départ de Chopin sans retour pour l'étranger.

En 1831, rien ne va plus entre la Pologne et la Russie et la guerre finit par éclater entre les deux nations. Varsovie capitule rapidement, en décembre 1831. Beaucoup de Polonais se réfugient en Prusse. Nicolas I[er] réagit avec sévérité : « Au moindre trouble, je donnerai l'ordre de tirer sur la ville, je réduirai Varsovie en ruines et, à coup sûr, je ne la reconstruirai pas[45]. »

> Nicolas prescrivit une répression impitoyable dans les provinces annexées : pendaison des chefs, confiscations de domaines, déportation massives en Sibérie. […] Plus de deux mille trois cents personnes furent inscrites sur une première liste d'émigrés[46].

La famille de Chopin vit des temps troublés à Varsovie et on comprend l'inquiétude qui suivra Frédéric toute sa vie, tout comme son patriotisme de tous les instants. La dureté du système ne s'atténue pas avec le temps :

> Loin de se détendre, le système de Nicolas se faisait d'année en année plus rigoureux, pour briser une résistance que les émigrés entretenaient activement[47].

Le peuple continue à guetter la moindre brèche afin de lancer une insurrection. Vers 1833, Paris et Londres rappellent à la Russie qu'elle doit respecter le traité signé en 1815 lors du Congrès de Vienne. À cette époque, le peuple polonais estime que le déclenchement d'une guerre européenne permettrait peut-être de libérer la Pologne grâce à ses alliés mais, ne sachant pas à qui se rallier, il a du mal à s'unir.

En 1840, Frédéric Guillaume IV (1795-1861) est couronné roi de Prusse et revient à une politique de bienveillance. Environ trois mille jeunes Polonais sont passés en

[42] Daniel Beauvois, *op. cit.*, p. 224.
[43] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 54.
[44] Daniel Beauvois, *op. cit.*, p. 224.
[45] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 57.
[46] *Ibid.*, p. 57.
[47] *Ibid.*, p. 59.

territoire prussien, dont le téméraire écrivain Edward Dembowski (1822-1846). Celui-ci veut organiser, avec les forces de libération nationale, une journée d'insurrection pour proclamer la république à Cracovie. C'est l'insurrection de 1846, qui tourne au cauchemar. Le général et écrivain militaire Ludwik Mieroslawski (1814-1878) tombe aux mains de la police avec soixante-dix insurgés. Dans certaines régions agricoles, notamment à Tarnow, les paysans qui sont toujours soumis au régime féodal se révoltent et s'en prennent aux nobles :

> Plus de quatre cents manoirs sont pillés et incendiés, environ mille cinq cents personnes massacrées[48].

Certains décident de dénoncer leurs compatriotes insurgés aux Autrichiens contre récompense. Dembowski essaye tant bien que mal de les raisonner, mais il se heurte à l'avant-garde autrichienne et meurt au combat[49].

La coalition russo-autrichienne parvient ainsi à battre les forces de libération nationale. La région devient un grand-duché de l'Empire autrichien et l'allemand y est proclamé langue officielle. Pourtant, Jozef Bohdan Zaleski (1802-1886), poète polonais et ami de Chopin, lui avait écrit que la victoire semblait proche :

> Je ne veux pas interrompre votre leçon mais je vous adresse mes vœux les plus chaleureux pour votre fête. Que Dieu permette de vous les offrir à l'avenir dans une Pologne libre et indépendante. Les affaires de Cracovie vont à merveille[50].

Tout était, croyait-on, en bonne voie pour enfin proclamer une république, la *Rzeczpospolita*, mais il n'en sera rien. Face à cette injustice, Victor Hugo (1802-1885) tentera de faire réagir le milieu politique français, mais François Guizot (1787-1874), l'éminence grise du roi Louis-Philippe (1773-1850), n'est pas du même avis :

> Dans un discours prononcé le 19 Mars [1846] à la Chambre des Paris, Victor Hugo, après Montalembert, vint élever une protestation contre la neutralité observée par Guizot, au nom de la souveraineté du peuple polonais, lié à la France par un même combat contre la barbarie. Il réclamait une intervention morale de la France dans le conflit […]. La généreuse intervention de Hugo fut froidement accueillie par ses collègues et le gouvernement Guizot resta prudemment coi[51].

Cette brève histoire de la Pologne montre à quel point ce pays a toujours cherché en vain à reconquérir son indépendance, poursuivant cet idéal de génération en génération sans jamais l'atteindre à cause de la tutelle que lui ont imposée les trois pays voisins.

Chopin est dans la lignée des étudiants polonais à la recherche d'une identité nationale, qui n'hésitèrent pas à manifester leur mécontentement face au régime. Dans les dernières années de sa vie, il voit le peuple polonais opprimé, écrasé par l'autorité impitoyable de Nicolas I^{er} et de son frère Constantin. Il suit de près les événements de 1830 puis de 1846, et une importante partie de sa musique reste liée à sa ferveur patriotique.

---

[48] Ambroise Jobert, *op. cit.*, p. 61.
[49] Voir représentation de la scène en annexe.
[50] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 710.
[51] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 731.

D’une manière plus générale, nous pouvons remarquer que les dernières années de Frédéric Chopin furent riches en évènements aussi bien biographiques qu’historiques, qui ont marqué sa vie durant la période de son dernier style. Sans vouloir en faire la seule et unique cause de son changement stylistique, ces péripéties ont manifestement produit un certain impact et contribué à cette évolution.

Afin de définir ce dernier style de Chopin, nous allons tenter de constituer un corpus de la littérature qu’il nous faudra ensuite analyser. Avant cela, il nous semble important de contextualiser notre méthodologie analytique, qui repose sur la signification et la narratologie musicales. Ce sera l’objet de la deuxième partie de cette thèse.

DEUXIÈME PARTIE

Méthodologie : approches analytiques dans le cadre de la narratologie et de la signification musicales

1. Aspects théoriques de la narratologie

1.1. La narratologie, science du récit : naissance et évolution

Le terme de « narratologie » naît en 1966 avec la parution du huitième numéro de la revue *Communications*, consacré à l'analyse structurale du récit[1]. Si la narratologie est, selon Tsvetan Todorov, la « science du récit[2] », il en existe de très nombreuses définitions. Dans le glossaire de son « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité[3] », Márta Grabócz dresse une liste (non exhaustive) de pas moins de neuf définitions différentes par Gerald Prince, Jean-Marie Schaeffer, Marie-Laure Ryan, Jean-Michel Adam, Anne Hénault, Algirdas J. Greimas, Jacques Fontanille, Louis Diguer ou encore Paul Ricœur.

L'étude du récit trouve ses fondements avec Aristote[4] mais son développement véritable « est concomitant au mouvement structuraliste, qui a popularisé les travaux des formalistes russes pour ensuite développer ses propres approches[5] ». C'est également l'avis d'Anja Cornils et Wilhelm Schernus, qui affirment à quel point il est important de remarquer « l'intensité du lien entre l'émergence de la narratologie et le triomphe du structuralisme dans les années soixante[6] ».

Cette discipline florissante est aujourd'hui traversée par une multitude de courants qui rendent une définition globale de la narratologie quasi impossible. David Herman distinguera, en 1999, la narratologie structuraliste classique (années 1960-80) de la narratologie postclassique qui lui est postérieure. À propos de ces deux grandes étapes de la narratologie, Ansgar Nünning dresse un tableau récapitulant leurs objectifs propres et leurs différences[7].

Notre démarche musicologique s'inscrit plutôt dans la lignée de la narratologie classique et structuraliste. Celle-ci se différencie de la narratologie « postclassique » par ses principaux centres d'intérêts : la première se concentre sur le texte, la théorie, la classification des techniques narratives, la grammaire du récit, la seconde plutôt sur le contexte, les lectures thématiques, le processus de lecture, l'activité d'interprétation.

---

[1] Jahn Manfred, « Narratologie : Methoden und Modellen in Erzähltheorie », *Litteraturwissenshaftliche Theorien, Modelle und Methoden*, WVT, Trier, 1995, p. 29-50, p. 29 cité dans Anja Cornils et Wilhelm Schernus, « Le rapport entre théorie du roman, théorie narrative et narratologie », in John Pier (dir.), *La théorie du récit, l'apport de la recherche allemande*, Presses Universitaires de Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007, p. 17.

[2] Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Éditions Mouton, La Haye/Paris, 1969, p. 10.

[3] Márta Grabócz, premier chapitre de son ouvrage *Musique, narrativité, signification*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 47-51.

[4] Dans la *Poétique,* Aristote évoque les notions de récit, narrateur, personnage, épisode, nœud, dénouement, etc. ou l'enchaînement causal des évènements d'un récit comme une « action qui forme un tout ». Françoise Revaz l'évoque notamment dans son *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Éditions De Boeck - Duculot, Louvain La-neuve, 2009.

[5] Marc Cavazza, « Narratologie et sémantique : pour une refondation interprétative », [En ligne], Volume XV - n°2 (2010). Coordonné par Carine Duteil-Mougel. Consulté le 25 Septembre 2014, http://www.revue-texto.net/index.php?id=2569.

[6] Anja Cornils et Wilhelm Schernus, « Le rapport entre théorie du roman, théorie narrative et narratologie », *op. cit.,* p. 17.

[7] Ansgar Nünning, « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développement récents : propositions pour de futurs usages du terme », in John Pier (dir.), *Narratologies contemporaines : approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit,* Éditions des archives contemporaines, Paris, 2010, p. 15-44. tableau p. 19.

Anja Cornils et Wilhelm Schernus résument son évolution globale de la sorte :

> Cette vision de l'histoire de la narratologie se précise avec ce que nous désignons comme modèle tripériodique, qui distingue entre une phase pré-structuraliste allant jusqu'au milieu des années soixante, une phase culminante que l'on peut qualifier de structuraliste, qui va jusqu'à la fin des années quatre-vingt, et une phase post-structuraliste de réactivation, de révision, mais aussi d'élargissement trans- et interdisciplinaire. Selon cette optique, la narratologie connaîtrait depuis les années quatre-vingt-dix, après une période de stagnation et de crise allant jusqu'à l'annonce répétée de sa « mort », une renaissance, et elle « semble aujourd'hui plus vivante que jamais[8] »[9].

Il faut également veiller à distinguer la narratologie thématique et la narratologie modale, c'est-à-dire celle qui étudie le niveau du contenu, de l'histoire, de la *fabula* (sans tenir compte des supports utilisés pour véhiculer le contenu) alors que l'autre se concentre sur la forme des récits, du discours, sur la manière de raconter, le niveau formel, la façon dont on va transmettre l'histoire. Márta Grabócz rappelle que cette dichotomie n'est pas sans rappeler « la tension qui existe dans la musique et la musicologie, depuis le milieu du XIX^e^ siècle, entre esthétique du contenu et esthétique formaliste[10] ». Gérard Genette a tenté d'éclaircir les confusions autour du terme de « récit » en établissant une distinction entre histoire (contenu, signifié), récit (énoncé, texte, discours, signifiant) et narration (l'acte de narrer lui-même)[11]. Raphaël Baroni a d'ailleurs tenté de dépasser ce clivage dans ses travaux :

> L'histoire de la narratologie a été longtemps caractérisée par une répartition des tâches entre ce qu'on pourrait appeler la narratologie « thématique » (dont la tradition part de Propp, et se prolonge avec les travaux de Bremond, de Greimas et, dans une certaine mesure, dans la linguistique textuelle contemporaine, à travers le concept de « séquence prototypique »), s'occupant davantage de la structure logique de l'histoire racontée et ce qu'on pourrait désigner comme la narratologie « modale » (notamment celle de Genette), s'occupant davantage de la manière de raconter cette histoire. Cette répartition des tâches a fait que, pendant longtemps, tout ce qui concernait la séquentialité du récit semblait être du ressort exclusif de la narratologie thématique et tout ce qui concernait la dimension discursive et énonciative du récit semblait devoir ressortir à la narratologie modale. L'un des enjeux de mon travail narratologique a été de dépasser ce clivage et de conjuguer les outils de la réflexion narratologique modale avec les outils de la réflexion narratologique thématique[12, 13].

Ainsi, la narratologie peut se définir comme la « science du récit » mais il est difficile d'en donner une définition globale et historique. Ansgar Nünning la définit comme « l'étude du récit », décomposée en deux catégories : la théorie du récit (dont la narratologie classique fait partie) et l'analyse et l'interprétation des récits. Selon Greimas,

---

[8] Voir Monika Fludernik, « Narratology in Context », *Poetics Today*, Vol. 14, 1993, p. 729-761.

[9] Anja Cornils et Wilhelm Schernus, « Le rapport entre théorie du roman, théorie narrative et narratologie », in John Pier (dir.), *La théorie du récit, l'apport de la recherche allemande*, Presses Universitaires de Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007, p.17-18.

[10] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 61.

[11] Voir Gérard Genette, « Discours du Récit », *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 71-73.

[12] Raphaël Baroni et Alessandro Leiduan**,** « La narratologie à l'épreuve du panfictionnalisme », *Modèles linguistiques* [En ligne], No. 65, 2012, mis en ligne le 19 novembre 2012, consulté le 3 janvier 2015. URL : http://ml.revues.org/244.

[13] En 2015, Raphael Baroni a codirigé avec Françoise Revaz un ouvrage important qui s'intéresse tout partculièrement aux notions de « séquence d'événements » [sequence of events] et d' « intrigue » [plot] à la lumière des récents développements de la théorie narrative contemporaine. Voir Raphael Baroni et Françoise Revaz (dir.), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Éditions Ohio State University Press, Columbus, 2015.

la narrativité est « le principe organisateur de tout discours[14] » et selon Jean-Michel Adam, elle peut être définie comme « une branche de la science générale des signes – la sémiologie – qui s'efforce d'analyser le mode d'organisation interne de certaines types de texte[15] ».

1.2. Le rôle du structuralisme russe et de ses successeurs

L'un des ouvrages phares de la narratologie structuraliste est la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp[16] (1928), où l'auteur étend les concepts du structuralisme à l'étude des contes merveilleux russes. Pour ce faire, il recherche leur morphologie interne et souhaite dégager leur « squelette » pour aboutir à une sorte de « conte-type », à la « forme invariante et abstraite du "genre merveilleux" à partir de ses actualisations dans des textes concrets[17] ». Il définit ce travail comme « l'étude des formes et l'établissement des lois qui [en] régissent la structure[18] ». Il examine les régularités des contes pour aboutir à une liste de trente et une fonctions narratives[19] affectées aux personnages présents dans l'ensemble de son corpus : « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue[20] ». Ces fonctions ne sont pas toutes présentes dans chaque conte, mais elles se présentent dans tous les contes suivant les mêmes séquences, considérées comme des « atomes narratifs » par Propp, autrement dit comme la combinaison de plusieurs fonctions[21]. Par la suite, Propp affirme que seuls certains personnages peuvent accomplir certaines fonctions, avec une sphère d'action spécifique. Il existe, selon lui, sept catégories de personnages abstraits :

- l'Agresseur ou le méchant : qui produit le méfait ;
- le Donateur : qui confie l'auxiliaire magique (symbolique ou matériel) ;
- l'Auxiliaire : qui peut être universel et accomplit toutes les fonctions (cheval) ; partiel, qui accomplit plusieurs fonctions (la fée, le génie du conte oriental, l'anneau magique) ; accomplit une seule fonction (l'épée, le violon qui joue tout seul, etc.)
- la Princesse ou son Père (l'Objet de la quête) : qui mobilise le héros ;
- le Mandateur : qui mandate le héros et désigne l'objet de la quête ;
- le Héros (ou l'héroïne) ;

---

[14] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* Éditions Hachette, Paris, 1979, p. 249.
[15] Jean-Michel Adam, *Le récit*, Éditions PUF, Paris, collection « Que sais-je ? », 1984, p. 4.
[16] Vladimir Propp, *Morphologie du conte,* Éditions du Seuil, Paris, 1970.
[17] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Éditions du Seuil, Paris, 2007, p. 61.
[18] Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 6.
[19] 1. Éloignement ou Absence, 2. Interdiction, 3. Transgression de l'interdit, 4. Interrogation (du vilain par le héros / du héros par le vilain), 5. Information (sur le héros / le vilain), 6. Tentative de tromperie, 7. Le héros se laisse tromper, 8. Le vilain réussit son forfait (séquestrer, faire disparaître un proche du Roi ou du héros), 9. Demande est faite au héros de réparer le forfait, 10. Acceptation de la mission par le héros, 11. Départ du héros, 12. Mise à l'épreuve du héros par un donateur, 13. Le héros passe l'épreuve, 14. Don : le héros est en possession d'un pouvoir magique, 15. Arrivée du héros à l'endroit de sa mission, 16. Combat du héros et du vilain, 17. Le héros reçoit une marque (blessure, anneau, foulard), 18. Défaite du vilain, 19. Résolution du forfait initial, 20. Retour du héros, 21. Le héros est poursuivi, 22. Le héros échappe aux obstacles, 23. Arrivée incognito du héros, 24. Un faux héros/vilain réclame la récompense, 25. Épreuve de reconnaissance du héros, 26. Réussite du héros, 27. Le héros est reconnu grâce à sa marque, 28. Le faux héros/vilain est découvert, 29. Le héros est transfiguré, 30. Le vilain est puni, 31. Le héros épouse la princesse / monte sur le trône.
[20] Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 31.
[21] Séquence préparatoire (fonctions 1-7), deuxième séquence (fonctions 8-18), troisième séquence (fonctions 19-31).

- le Faux Héros : quelqu'un qui fait valoir des prétentions mensongères à la victoire (il essaie de se faire passer pour le héros, alors que celui-ci n'est pas encore revenu de sa quête)[22].

À partir de là, il aboutit à la définition suivante : « On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait ou d'un manque, et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement[23] ».

Il faut cependant noter que cette définition est possible parce que les contes composant le corpus d'étude de Propp se déroulent de la même manière en termes de discours et d'événements. Raphaël Baroni émet même l'hypothèse que

> si Propp avait travaillé sur un corpus de récits dont la spécificité est de débuter systématiquement *in media res*, comme dans les romans policiers classiques […], il est probable que sa morphologie aurait suivi l'ordre du discours, et non celui des évènements[24].

Dès 1966, les travaux de Propp inspireront le sémioticien Algirdas J. Greimas. Dans un premier temps, celui-ci réduit les trente et une fonctions de Propp à vingt oppositions binaires[25], mais seul un certain nombre des fonctions « proppiennes » se prêtent à ce couplage et ce nouvel inventaire « n'est pas plus maniable que le premier[26] ». Ce système permet néanmoins d'aboutir à quatre fonctions principales, à force de réduction : contrat (situation initiale), rupture de l'ordre et aliénation, épreuve principale, réintégration et restitution de l'ordre[27].

Greimas va ensuite réduire également les sept catégories de personnages abstraits à six pour les transformer en « actants », groupés en trois paires : c'est le « modèle des six rôles[28]» :

- Sujet-objet → relation de désir, axe du vouloir
- Destinateur-destinataire → communication, axe de la transmission
- Adjuvant-opposant → action, lutte, axe du savoir

Ce modèle peut également être représenté, comme le fait Greimas dans son ouvrage *Sémantique structurale*,[29] comme un « modèle actanciel mythique » :

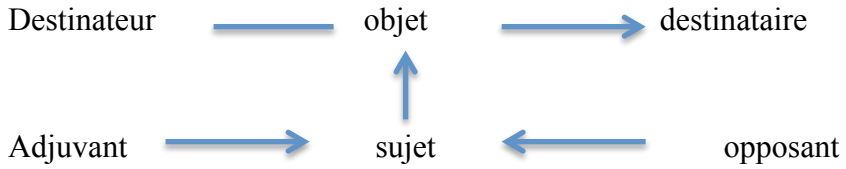


Figure 2-1 Modèle actanciel d'A.J. Greimas

Ces six actants « accomplissent chacun un nombre d'actions dans le cours du récit[30] ». Leurs relations (représentées dans le modèle des six rôles ci-dessus) correspondent en

[22] Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 74.
[23] *Ibid.*, p. 112.
[24] Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 60.
[25] Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale,* Éditions PUF, Paris, 1986, [1966], p. 194.
[26] Algirdas Julien Greimas, *op. cit.*, p. 195.
[27] *Ibid.,* p. 203.
[28] Márta Grabócz, *op. cit.*, p. 94.
[29] Algirdas Julien Greimas, *op. cit.,* p. 180.
[30] Catherine Rondeaux, *Aux sources du merveilleux, Une exploration de l'univers des contes,* Presse de l'Université de Québec, Québec, 2011, p. 31.

réalité « aux modalités fondamentales de l'activité humaine, Vouloir (le sujet désire l'objet) ; Savoir (le destinateur destine l'objet au destinataire) ; Pouvoir (le sujet, contrarié par l'opposant, est aidé par l'adjuvant)[31]».

En 1973, Claude Brémond aboutira, dans son ouvrage *Logique du récit*, à une structure plus souple, composée de trois séquences fondamentales, critiquant au passage la liste trop longue et incomplète des fonctions de Propp[32]. Ces séquences juxtaposées « s'entrecroisent, s'anastomosent à la façon des fibres musculaires ou des liens d'une tresse[33] ». Elles se divisent, de manière tripartite, en dégradation-amélioration, mérite-récompense et démérite-châtiment.

Paul Larivaille développe en 1974 un schéma narratif canonique composé de cinq étapes, représentant cinq fonctions narratives qui sous-tendent, selon lui, tout récit (dans le contexte des contes populaires). C'est le schéma quinaire, soulignant la dimension séquentielle du récit : *Avant les événements* : 1. État initial (équilibre) ; *Pendant les événements* : 2. Provocation, 3. Action, 4. Sanction ; *Après les événements* : 5. État final (Équilibre)[34]. Ainsi, il prolonge la démarche inductive de Propp (c'est-à-dire qu'il part du cas particulier de chaque conte pour parvenir à une loi plus générale) car il aboutit, à partir des trente et une fonctions proppiennes, à cette séquence narrative élémentaire. Déjà en 1872, Gustav Freytag évoquait les cinq parties du niveau séquentiel du drame (et plus précisément de la tragédie) dans sa « pyramide dramatique [35] » : introduction, augmentation, climax, chute ou renversement, catastrophe.

Larivaille et Brémond soutiennent donc tous deux l'idée d'une vision tripartite et d'une « logique en triade[36] » de l'action. Par ailleurs, là où Propp se concentrait sur le discours, ils inversent la tendance en se focalisant sur la séquence narrative, désormais interprétée comme une propriété de l'action (ou le « niveau immanent de l'histoire »[37], autrement dit les évènements).

Après ces travaux, qui découlent tous du structuralisme, la narratologie s'est vue utilisée dans des disciplines de plus en plus nombreuses. En 1999, D. Herman rend compte de cette émancipation grandissante et en constante évolution : « Ne désignant plus tout juste un sous-ensemble de la théorie littéraire structuraliste, (la) narratologie peut maintenant s'employer pour désigner toute approche raisonnée de l'étude du discours narrativement organisé, qu'il soit littéraire, historiographique, conversationnel, filmique ou autre[38]. ». Elle est donc utilisable dans le cas de la musique.

---

[31] Michèle Simonsen, *Le conte populaire français,* Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 66, cité dans Catherine Rondeaux, *Aux sources du merveilleux, Une exploration de l'univers des contes, op. cit.*, p. 32.
[32] Claude Brémond, *Logique du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1973, p. 36-38.
[33] Claude Brémond*, op.cit.,* p. 29.
[34] Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit »*,* in *Poétique*, Vol. 19, 1974, p. 368-388.
[35] Voir son ouvrage, *Der Technik des Dramas,* Hirzel, 1872 et plus particulièrement la deuxième partie de son chapitre 2 intitulé « Fünf Theile und drei Stellen des Dramas » (Cinq parties et trois lieux du drame), p. 100-129.
[36] Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 62.
[37] *Ibid.*, p. 63.
[38] David Herman, « Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis », Ohio State University Press, Columbus, 1999, p. 27, cité et traduit dans Gerald Prince, « Narratologie classique et narratologie postclassique », en ligne, consulté le 25 Septembre 2014, http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html.

2. Vers la narratologie musicale

2.1. Le débat sur la musique comme art narratif

L'œuvre musicale peut être considérée comme un discours organisé de façon narrative. Elle partage avec le texte une structure linéaire, ce qui n'est pas le cas avec d'autres arts comme la peinture ou la sculpture. Déjà en 1956, L. B. Meyer affirmait :

> Au cours du déroulement musical, des événements sonores se succèdent de telle sorte qu'à chaque instant, l'auditeur peut se demander : et que vais-je entendre maintenant ? Nous ne sommes satisfaits que lorsque les attentes créées par les répétitions, les suspensions, les tensions musicales trouvent enfin leurs conclusions dans des points de repos, provisoires ou définitifs, et procurent un sentiment de clôture[1].

Or, comme le dit G. Prince :

> Tout objet est un narratif s'il est considéré comme la représentation logiquement cohérente d'au moins deux événements asynchrones qui ne se présupposent pas ou qui ne s'impliquent pas l'un l'autre[2].

A.J. Greimas affirme que :

> la narrativité généralisée […] est considérée comme principe organisateur de tout discours. Quand on recherche un principe d'organisation global du discours, qui dépasse la structure des phrases, la logique narrative s'impose comme une des solutions les plus aisées à mettre en œuvre[3].

Nous pouvons donc considérer que le « discours[4] » musical présente divers « évènements asynchrones », représentés par les différents thèmes, styles et genres musicaux mis en œuvre : il n'est donc pas inaccessible à un type d'étude visant à analyser son « mode d'organisation interne ». En effet,

> Pour suivre une « narration », un « récit » en musique, il faut d'abord pouvoir suivre la *succession des fonctions, c'est-à-dire la séquence syntagmatique des « sphères d'action » musicales.* Dans une composition musicale, ces fonctions correspondraient aux changements de « caractère » (voir les définition de A.B. Marx de 1857 à ce sujet) : c'est-à-dire aux changements des fonctions ou des rôles expressifs, aux changements de « genres musicaux » à l'intérieur d'un mouvement[5].

De la même façon, et non sans rappeller L. B. Meyer, Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino affirment que :

> Au cours du récit, actions et événements se succèdent de telle sorte qu'à chaque instant l'auditeur ou le lecteur se demande : qu'arrive-t-il ensuite ? […] L'auditeur et le lecteur sont ainsi

[1] Léonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956. Traduit dans Jean-Jacques Nattiez, *La musique, les images et les sons*, Éditions Fides, Anjou, p. 104.
[2] Gerald Prince, conférence du 28 novembre 2005 à l'EHESS de Paris. Version anglaise : Gerald Prince, « Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability », in John Pier et J.A. Garcialandia (dir.), *Theorizing Narrativity*, Narratologia, n° 12, Berlin, Walter de Gruyter, 2008.
[3] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, « Narrativité », in *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Éditions Hachette, Paris, 1979 p. 249.
[4] Saussure considère qu'un discours est « le langage mis en action et assumé par le sujet parlant » (Dictionnaire Larousse en ligne, consulté le 30 avril 2015, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/discours/25859). Le « discours musical » est à l'heure actuelle considéré comme une expression tout à fait admise en musicologie.
[5] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 98.

> animés par la curiosité, surpris par des événements inattendus, pris par la tension d'un suspens et enfin apaisés par le dénouement[6].

Et pour Eero Tarasti, « nous sommes ainsi passés, de façon presque imperceptible, de la musique comme signe à la musique comme narration[7] ». Dans son article « La musique comme art narratif[8] », il considère que « la condition minimale nécessaire pour que l'on puisse parler de narration est qu'il y ait transformation d'un objet ou d'un état en un autre et que ceci se produit dans un certain laps de temps[9] ». Il prévient cependant le lecteur que son approche sémiotique de la musique « ne prétend pas démontrer que la musique est capable d'*énoncer* des récits spécifiques, mais expose plutôt en quoi des structures de la musique peuvent être *associées* à des récits[10] ». La musique est considérée comme narrative car « elle se déploie dans le temps et donne souvent l'impression qu'il s'y passe quelque chose – même si l'on est totalement incapable d'en verbaliser l'expérience[11] ». Tarasti considère donc la musique comme « narrative », mais pas au même titre que le langage.

Le concept de « mythe » est également très important pour l'auteur car il a occupé, tout au long de l'histoire, « l'imagination des compositeurs, des écrivains et des peintres[12] » et a été abondamment utilisé comme source. Après avoir exposé la théorie de Propp qui constitue la base de la narratologie structuraliste, Tarasti estime que ce modèle peut être utilisé en musique et que le récit peut être exprimé selon une « chaîne prototypique ». En musique, deux canaux simultanés peuvent énoncer le récit, comme dans l'opéra (texte et musique) mais la musique peut également « porter à elle seule la fonction narrative » (lorsque le texte est absent ou sous-jacent, comme dans la musique à programme). Or, il existe également des musiques « pures », sans programme (du moins apparent) mais qui semblent raconter quelque chose. Qu'en est-il de ces œuvres ? Le rôle de l'interprétation y est fondamental, du point de vue aussi bien de l'interprétation que de l'analyse.

Tout au long de l'histoire, Tarasti relève également la différence entre « la communication *et* la signification[13] ». Le premier terme regroupe « l'intégralité du processus[14] », la manière dont on transmet les « messages » entre émetteur et destinataire et qui varie avec le temps et les périodes stylistiques (baroque, classique, romantique, etc.), tandis que la signification regroupe quant à elle l'ensemble des idées que l'on souhaite transmettre. Il donne l'exemple du motif de la croix chez Bach, dans la *Fugue* en *do* dièse mineur du *Premier volume du clavier bien tempéré* (correspondant donc à une esthétique baroque), qui était pour les auditeurs de cette époque « un signe musical chargé de sens : il

---

[6] Jean Molino et Raphaël Lafhail Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Éditions Aces Sud, 2003, p. 42-43.
[7] Eero Tarasti, *La musique et les signes*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2006, p. 18.
[8] Eero Tarasti, « La musique comme art narratif », in Márta Grabócz, *Sens et signification en musique,* Éditions Hermann, Paris, 2007, p. 209-230.
[9] Eero Tarasti, « La musique comme art narratif », *op. cit.,* p. 209.
[10] *Ibid.,* p. 209.
[11] *Ibid.,* p. 209.
[12] *Ibid.,* p. 210.
[13] *Ibid.,* p. 245.
[14] *Ibid.,* p. 215.

symbolise la croix et donc la mort du Christ[15] ». Il importe cependant de ne pas oublier que la signification musicale n'est pas strictement lexicographique « et qu'elle dépend aussi toujours d'un contexte[16] ».

Naturellement, d'autres musicologues avancent que la musique ne peut être considérée comme un récit, même s'il existe « une analogie esthétique[17] » entre récit littéraire et récit musical. Jean-Jacques Nattiez parle ainsi de « proto-récit musical », considérant qu'Eero Tarasti et Márta Grabócz ne font pas la différence entre récit musical et littéraire car ils utilisent dans les deux cas le terme de « récit » :

> Céder alors à la tentation de parler de « récit musical », c'est glisser d'une métaphore […] à une illusion ontologique selon laquelle, parce que la musique suggère le récit, elle serait elle-même « un art narratif », comme Tarasti la qualifie (2007). C'est cette nuance qu'on pourrait croire ténue, en réalité essentielle, qui fait toute la différence entre le récit littéraire et le proto-récit musical[18].

Ces auteurs définissent pourtant clairement leurs différences (Tarasti indique que l'on est totalement incapable d'en verbaliser l'expérience et parle d'association et non d'énonciation des récits pour les structures de la musique[19]). Si Tarasti et Grabócz ne faisaient pas la différence entre récit littéraire et musical, nous pourrions trouver, en conclusion de leur analyse, une histoire exprimée verbalement concernant une œuvre musicale dite « pure », par exemple : « Le héros quitte son village de campagne et s'en va à l'aventure dans des contrées lointaines. Il passe la nuit à la belle étoile mais tout à coup, un ogre affamé l'attaque furieusement. Après s'être caché, il réussit à s'enfuir discrètement derrière le dos du monstre, pour retrouver son logis ». C'est ce que Nattiez donne à penser :

> Privée de tout accompagnement verbal – dans le titre, les annotations, un récit programmatique, une sollicitation expérimentale – une œuvre musicale, par elle-même, ne peut pas nous raconter une histoire. Jamais une œuvre musicale ne nous dira quelque chose comme « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». Sinon, il n'y aurait pas de différence entre la musique et le langage comme formes symboliques[20].

Au contraire, une analyse selon Tarasti ou Grabócz indiquerait certainement que le topique du pastoral est situé au début de la pièce (le village et la campagne) et conduit à un style *agitato* (l'attaque) puis *fugato* (la fuite), pour ramener au topique du pastoral de départ (le retour au village). Si l'on étudie cette concaténation, cela reviendrait à dire qu'une situation initiale d'équilibre va être mise à mal par différents évènements pour finalement se rétablir, mais sans réellement « mettre des mots » sur une histoire. Quelle différence y a-t-il réellement avec ce que fait Nattiez ?

> Dans le *Quinzième quatuor* de Beethoven, il n'est pas nécessaire d'avoir lu le *motto* publié en tête du dernier mouvement – « *Muss es sein* ? *Es muss sein* » (Le faut-il ? Il le faut) – pour reconnaître, dès le début, que nous sommes en présence d'une question, suggérée par la quarte ascendante, suivie d'une réponse double, évoquée par les quartes descendantes. Et à partir de là, le reste du mouvement peut être interprété comme la transposition musicale d'un dialogue. Nous ne

[15] Eero Tarasti, « La musique comme art narratif », *op. cit.,* p. 216.
[16] *Ibid.*, p. 218.
[17] Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], Vol. 2011, consulté le 30 avril 2015, http://narratologie.revues.org/6467, paragraphe 7.
[18] Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *op. cit.*, paragraphe 35.
[19] Voir citations 10 et 11 de ce chapitre.
[20] Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *op. cit.*, paragraphe 8.

> savons pas ce qui est dit, mais Beethoven nous dépeint le caractère de l'échange, un peu comme si nous en captions les inflexions à travers un mur ou que nous écoutions une conversation dans une langue que nous ne connaissons pas[21].

Par exemple, dans son analyse de la *symphonie* K. 338 de Mozart, musique pure par excellence, Grabócz indique que :

> L'exposition présente le conflit du *topique solennel* (ou de l'admiration, de la festivité, du galant, du majestueux) et celui de sa négation en tant que topique de *l'héroïsme tragique*, ou topique de *l'héroïsme désespéré*, présente par la tonalité mineure du même nom (*do* mineur). […] Cette opposition accentuée exige un dénouement univoque. A cette période de l'histoire musicale, le compositeur est obligé de réaffirmer les topiques euphoriques : Mozart crée une coda où il réintroduit le premier thème solennel dans toute sa splendeur (avec une nouvelle cadence !) pour dissiper les malentendus de l'intrigue, pour effectuer le dénouement[22].

Un autre point important pour Jean-Jacques Nattiez est que c'est l'Homme, cet « *homo fabulator,* [qui est] toujours prêt à intégrer dans un récit les objets ou les actions qui s'offrent à nos sens selon une succession linéaire[23] ». C'est donc l'homme qui narrativise la musique alors que celle-ci n'aurait rien de narratif en elle-même.

Pourtant, si l'on peut accepter cette remarque, cela signifie-t-il pour autant que la musique n'est pas narrative parce que l'on passe par l'interprétation de l'homme ? La musique en général existe bien par l'Homme et son activité : exécution, création, réception, etc. Si l'on fait écouter une certaine œuvre à des auditeurs issus de diverses cultures du monde, quelque chose se passe, même si ce « quelque chose » n'est évidemment pas la même chose selon les individus. Les narratologues assument d'ailleurs pleinement que leurs analyses s'appuient bien sur l'héritage musical, social et culturel occidental pour comprendre le contenu expressif de la musique, qui a donc bien un lien avec l'Homme et la société. Il ne s'agit donc pas d'une « histoire racontée en musique » comme le laisse entendre Nattiez[24], mais bien de « trouver les règles, les stratégies d'organisation des signifiés : stratégies qui varient d'une période historique à une autre, d'un style à un autre, de l'œuvre intégrale d'un compositeur à celui d'un autre, etc.[25]. », comme lui répondra Márta Grabócz.

Tout en admettant la sémantique de la musique,

> Cela ne veut pas dire que la musique soit dépourvue d'unités porteuses de contenu sémantique, bien au contraire […][26]

Nattiez indique également que ce sont bien des narratologues de la musique qui interprètent la « concaténation des moments[27] », et que c'est *leur* récit :

> […] mais ce récit est celui du musicologue qui démontre une fois encore la capacité des êtres humains à inventer des fictions témoignant d'un degré plus ou moins grand de fabulation[28].

---

[21] Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *op. cit.*, paragraphe 12.
[22] Márta Grabócz, « La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », in Márta Grabócz (dir.), *Sens et signification musicale*, Paris, Éditions Hermann, 2007, p. 250-251.
[23] Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *op. cit.*, paragraphe 2.
[24] En répondant négativement à la question posée par le titre de sa première partie « La musique raconte-t-elle une histoire » ? Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *op. cit.,* paragraphe 1.
[25] Márta Grabócz, « La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », *op. cit.*, p. 28.
[26] Jean-Jacques Nattiez, *La musique, les images et les sons,* Anjou, Éditions Fides, 2010, p. 109.
[27] Jean-Jacques Nattiez, « La Narrativisation de la musique », *op. cit.,* paragraphe 41.
[28] *Ibid.*, paragraphe 48.

Un musicologue est effectivement bien derrière l'interprétation de la concaténation des topiques, de l'enchaînement des signifiés, mais cela ne signifie pas que le musicologue puisse aboutir à tout et n'importe quoi. Dans toute analyse, une part de subjectivité plus ou moins importante subsiste et le musicologue interprète des résultats. Cet argument n'est donc pas uniquement applicable aux narratologues de la musique. Par ailleurs, même si l'approche narrative est « intersubjective », dans le sens où elle s'applique, pour les œuvres concernées, à la culture occidentale de la musique et à l'héritage de son histoire culturelle et sociale, est-ce là une cause de son absence d'efficacité ?

Citons également l'article de Byron Almén (2003), qui traite des différents arguments de Nattiez et d'Abatte, deux auteurs affirmant que « le récit musical est, au mieux, un concept limité et métaphorique, ou, au pire, un produit de la pensée idéaliste[29] ». Il rétorquera dès lors que la musique fonctionne non pas comme un « modèle dérivé » (*descendant model*), qui présente des difficultés d'application « insurmontables[30] » mais comme un modèle jumeau (*sibling model*), où la musique partage avec le récit littéraire une « fondation commune avec des manifestations différentes[31] ». Pour l'auteur, la musique possède ses propres moyens d'exprimer les interactions et les conflits entre les différents protagonistes du discours. Un à un, les arguments des « sceptiques » sont discutés et contrés, pour aboutir à sa propre théorie : « le récit musical est le processus par lequel l'auditeur perçoit et piste une transvaluation culturellement signifiante des relations hiérarchiques au sein d'une période temporelle[32] ».

Ainsi, les partisans de la sémiotique et de la narratologie musicale cherchent à comprendre comment l'enchaînement des unités expressives crée une certaine stratégie narrative, par les contrastes et les relations entre les sujets du discours. Notre culture occidentale commune, même inconsciente, permet de découvrir, par l'étude de ces protagonistes signifiés du discours, ce qui est exprimé, sans que cela soit forcément verbal.

Prenons un dernier exemple : si Chopin choisit de placer une marche funèbre dans sa *Sonate*, c'est parce qu'il souhaite amener une atmosphère dramatique évoquant la mort. Le narratologue ne va pas affirmer : « Chopin pense ici à la mort de Ludwik Plater, son ami polonais, condamné à mort par les Russes, et il retranscrit ici la scène de son enterrement ». La référence à la mort n'en est pas moins indéniable. Au final, même si certains auditeurs « ne comprennent pas » cette allusion, Chopin a souhaité créer une certaine atmosphère en utilisant les codes musicaux de sa propre tradition occidentale, qui est l'objet de nos analyses (voir Partie 3 de cette thèse). Le récit musical s'exprime par ce biais, de manière non verbale mais au moyen d'unités signifiantes qui construisent la structure musicale transmise par les codes de notre tradition.

---

[29] « *Several insightful critiques have been published, most notably by Nattiez and Abbate, suggesting that musical narrative is, at best, a metaphorical and limited concept, or, at worst, a product of wishful thinking.* ». Byron Almén, « Narrative Archetypes : a critique, theory, and method of narrative analysis », in *Journal of Music Theory,* Vol. 47, No. 1, printemps 2003, p. 1.

[30] « *The descendant model results in insuperable difficulties* […]. ». Byron Almén, « Narrative Archetypes: a critique, theory, and method of narrative analysis », *op. cit.*, p. 3.

[31] « […] *a* sibling model *in which the two media share a common fundation but varying manifestations*. ». *Ibid*., p. 3,

[32] « *Musical narrative is the process though which the listener perceives and tracks a culturally significant transvaluation of hierarchical relationships within a temporal span*. ». *Ibid.*, p. 12.

2.2. Une double approche analytique

Comme le dit Charles Rosen, les différents « événements » d'une œuvre musicale sont à prendre en compte avec les caractéristiques du langage musical : « son contenu affectif est défini tout autant par l'organisation formelle de l'harmonie et du rythme à grande et à petite échelle, que par le type ou le caractère de la mélodie[33] ». Ainsi, l'expressivité, le « contenu » de la musique n'est pas à négliger même s'il n'est pas toujours évident d'en parler scientifiquement.

Il s'agit de faire coïncider une analyse formelle « classique » et une analyse narrative, autrement dit d'étudier à la fois le signifiant (représenté par la partition et son langage technique) et le signifié (contenu expressif), au sens saussurien du terme : « Le signifiant et le signifié contractent un lien[34] ».

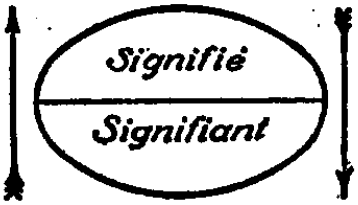


Figure 2-2 Schéma selon F. de Saussure de l'entité signifié-signifiant [35]

Mais comment est-il possible d'étudier le niveau du contenu expressif, du signifié ? C'est bien grâce à la transmission du savoir musical historique, « sauvegardé pendant des siècles par la pratique et par l'oralité (et en partie par les traités anciens)[36] », que l'on a pu aboutir aux notions de signifiés en musique. Ces signifiés agissent comme des évocations pour les auditeurs de la communauté en question. C'est d'ailleurs une constante dans le rapport entre signifiant et signifié :

> Le rapport entre le signifié et le signifiant est *non arbitraire* mais *nécessaire* car il fonde le signe lui-même. Par contre, le rapport entre une réalité elle-même et un signe (la signification) est, elle, arbitraire et elle est le résultat d'une convention entre les individus d'une communauté linguistique particulière[37].

Il s'agit donc de faire coïncider deux niveaux analytiques différents mais complémentaires.

Concernant l'histoire, Márta Grabócz remarque que « la musicologie traditionnelle a développé des moyens de descriptions du "signifiant", mais a ignoré le "signifié"[38]. ». Ainsi, de nouvelles méthodes permettent « d'analyser en même temps les deux couches d'une œuvre musicale : 1. Le niveau syntaxique, grammatical (Schleiermacher) ou le plan

[33] Charles Rosen, « Préface », in Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification,* Paris, l'Harmattan, 2009, p. 9-10.
[34] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1968, p. 272.
[35] http://www.hgklein.de/romsem/propaedeutikum/grafiken/saussure4.jpg.
[36] Márta Grabócz, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^{e}-XX^{e} siècles) », *Cahiers de Narratologie* Vol. 21, 2011, en ligne, consulté le 4 mars 2015, http://narratologie.revues.org/6503, paragraphe 17.
[37] Christian Guilbault, « Fren 270 : Introduction à la linguistique : la sémiologie », paragraphe 2.5, en ligne, consulté le 4 octobre 2014, http://www.sfu.ca/fren270/Semiologie/Semiologie.htm.
[38] Márta Grabócz, « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité et de signification en musique », *Musique, narrativité, signification, op. cit.*, p. 21.

de l'expression (Hjelmslev), ou encore le jeu des formes sonores (Hanslick) d'une part et 2. Le niveau du contenu expressif, le contenu psychologique (Schleiermacher), ou le plan du contenu (Hjelmslev), ou bien le niveau sémantique, thymique (Greimas), d'autre part[39] ».

2.3. Les signifiés en musique : aperçu historique et évolution

Comme nous l'avons vu, la narratologie classique cherche à comprendre la logique du récit, c'est-à-dire la manière dont celui-ci est organisé à partir d'un parcours narratif présentant différentes étapes (point de vue linéaire ou chronologique), mais également d'un point de vue paradigmatique ou logique, autrement dit au niveau de la transformation des épisodes, des différents événements du parcours de l'histoire, du lien nécessaire entre les états de départ et d'arrivée :

> Comprendre une histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés[40].

Ces épisodes se déroulent en musique et il s'agit de discrétiser les différentes fonctions (la séquence syntagmatique) qui y sont présentes. Le langage musical permet de mettre celles-ci en lumière grâce aux changements de caractères de la musique. Une fois dégagées, il s'agit de véritables unités signifiantes dont on peut étudier les rôles et caractéristiques au sein de l'entité de la pièce musicale.

> Autrement dit, l'analyse narrative en musique viserait le fonctionnement du discours musical du point de vue de la construction des unités expressives (construction dans l'enchaînement des topiques ou des intonations, etc.)[41].
>
> […]
>
> Dans le prolongement de ces travaux, depuis les années 1995-2000, certains musicologues se réfèrent à différents systèmes narratologiques pour aborder la musique : C. Abbate (R. Barthes et G. Genette), B. Almén (James Jakób Liszka), L. Kramer et F. E. Maus (différents modèles), S. McClary (étude des différences sexuelles ou *gender studies*), D. Seaton (dialogisme et rhétorique), l'auteur de cet article (principalement les théories narratives de Greimas), etc.[42].

La narratologie devient donc un outil méthodologique pour étudier la couche expressive de l'œuvre musicale, en relation avec ses données formelles. Ainsi, le point commun entre narratologie littéraire et narratologie musicale serait « la recherche des lois et des règles de la construction du contenu expressif[43] ».

Cette dimension analytique permet de comprendre les modifications formelles de certaines œuvres. Nous pouvons retrouver une situation initiale d'équilibre de départ, mise à mal au cours de la pièce, pour aboutir en conclusion à un nouvel état d'équilibre (schéma narratif canonique), après avoir fait usage de différents thèmes et styles musicaux signifiants, autrement dit de « topiques », d'« intonations » ou de « sèmes ». Il existe en effet différentes terminologies, selon les écoles, pour caractériser les différentes unités :

---

[39] Márta Grabócz, « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité et de signification en musique », *op. cit.*, p. 21-22.
[40] *Ibid.*, p. 96.
[41] Márta Grabócz, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^e^-XX^e^ siècles) », *op. cit.*, paragraphe 23.
[42] *Ibid.,* paragraphe 22.
[43] Márta Grabócz, « Introduction », *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.*, p. 18.

- signifiés, « champs de topiques » (Hatten, 1994 et 2004)
- intonations (József Ujfalussy, 1961)
- sèmes (Tarasti, 1978, 2006)
- topiques (Ratner, 1980)
- sèmes, sémantème, classème, isotopie sémantique (Grabócz, 1996)

Toutefois, ces signifiés ne fonctionnent pas comme un lexique universel : « ils dépendent toujours du contexte au sein duquel ils se font jour[44] ».

Les signifiés ont fait l'objet d'études de la part de deux écoles principales dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle. La première est menée par l'Américain Charles Rosen, qui parle dès 1971[45] de « types expressifs et stylistiques, des formules conventionnelles trouvées dans les thèmes, dans les propositions de la musique classique[46] ». En 1980, Leonard Ratner introduit la notion de « topique », reformulée à partir des travaux et traités de Marpurg, Mattheson et Koch des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Cette notion est particulièrement importante pour notre étude et nous la définirons plus en détail dans la section suivante de ce chapitre. Ces premiers travaux seront ensuite développés par des chercheurs comme Wye Jamison Allanbrook[47], Kofi Agawu[48], Robert Hatten[49], Raymond Monelle[50] et bien d'autres.

À la même période, un deuxième foyer se développe dans les pays d'Europe, principalement grâce aux musicologues russes, tchèques et hongrois, influencés directement par le formalisme russe : Boris Asafiev[51], Jaroslav Jiranek[52], József Ujfalussy[53], etc. Ceux-ci analysent différentes pièces musicales en utilisant des types expressifs qu'ils appellent « intonations », définis grâce aux « genres musicaux qui assuraient le lien avec le passé en désignant la fonction d'une musique dans la vie de telle ou telle couche de la société[54] ».

Un peu plus tard, dans les années 1980, Eero Tarasti tente d'unifier ces deux écoles indépendantes, qui s'ignoraient jusque-là. Il publie en 1978 *Music and Myth. Wagner, Sibelius and Stravinsky*, considéré comme le « premier traité moderne des topiques

---

[44] Eero Tarasti, *La musique et les signes*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2006, p. 18.
[45] Charles Rosen, *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, The Viking Press, New York (The Norton Library après 1972). Version française : *Le style classique,* Éditions Gallimard, Paris, 1978.
[46] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.,* p. 13.
[47] Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart : Le nozze di Figaro and Don Giovanni,* Chicago, University of Chicago Press, Chicago, 1983.
[48] Kofi Agawu, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Éditions Princeton University Press, Princeton, 1991.
[49] Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation,* Éditions Indiana University Press, Bloomington, 1994.
[50] Raymond Monelle, *The musical topic: hunt, military, and pastoral*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2006.
[51] Boris Asafiev, *Die musikalische Form als Prozess*, Éditions Verlag Neue Musik, Berlin, 1976.
[52] Jaroslav Jiranek, *Asafievova teorie intonace: Jeif geneze a vyznam. (Asafiev's Intonation Theory: Its orgins and Significance)*, Éditions Academia, Prague, 1967 (Rilm, 68-1299).
[53] József Ujfalussy, « Intonation, Charakterbildung und Typenstaltung in Mozarts Werken », in *Studia Musicologica Academicae Scientiarum Hungaricae*, tome I, fascicule 1-2, p. 94-135, 1961.
[54] Márta Grabócz, « Introduction », *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.*, p. 13.

musicaux du XIX^e siècle[55] ». Il utilise notamment la sémiotique de Greimas, dont il a été l'élève.

2.4. La notion de topique

Avant d'arriver au concept de « topique », il est nécessaire de revenir sur les notions de « style » et de « genre », qui naissent véritablement au cours du XVII^e siècle. Une des plus anciennes divisions stylistiques est certainement celle qui caractérise la transition entre Renaissance et Baroque, autrement dit le passage du *stilo antico* au *stilo moderno* « dérivés de la distinction entre *prima pratica* et *seconda pratica* de Claudio Monteverdi[56] par Giovanni Battista Doni (1635) ». D'autres divisions stylistiques ont eu cours pendant cette période, par exemple :

- Marco Scacchi (1649) : style d'église, théâtral et de chambre ;
- Christoph Bernhard (1657) : *stylus aequalis*, *inaequalis gravis* et *inaequalis luxurians*, *luxurian communis* et *luxurian theatralis* ;
- Johann Mattheson (1717) combine les catégories de Scacchi avec les catégories stylistiques de Kircher : *stylus ecclesiasticus*, *canonicus*, *motexticus*, *phantasticus*, *madrigalescus*, *melismaticus*, *hyporchematicus*, *symphoniacus*, *recitativus* ;
- Johann Adolph Scheibe (1745) : styles bas, moyen et haut dans les styles d'église, théâtral et de chambre[57].

À partir des traités musicaux des XVII^e et XVIII^e siècles, Leonard Ratner va développer en 1980, dans son ouvrage *Classic Music*, la notion de « topique », qui « coïncide avec le rapide développement de la sémiotique[58] ». Il donne de celle-ci la définition suivante :

> Grâce à ses contacts avec le culte religieux, la poésie, le drame, la distraction, la danse, les cérémonies, le militaire, la chasse, et aussi avec les classes populaires et la société, la musique du début du début du XVIII^e siècle a développé un réservoir de figures caractéristiques lequel a fourni un héritage riche aux compositeurs classiques. Certaines de ces figures étaient associées aux différents affects et émotions ; d'autres avaient une touche pittoresque, descriptive. Elles sont désignées ici comme topiques, en tant que sujets du discours musical. Les topiques apparaissent soit sous forme de pièces complètement élaborées, c'est-à-dire comme types, soit comme figures et progressions à l'intérieur d'une pièce, c'est-à-dire comme styles. La distinction entre types et styles est flexible ; menuets et marches présentent des types de composition, mais ils peuvent fournir des styles pour d'autres pièces. Les types sont par exemple les danses : menuet, gavotte, etc. Les styles sont par exemple : *Empfindsamkeit ;* style galant, style savant, etc.[59]

Voici la liste complète des topiques élaborée par Ratner pour la musique classique, divisée en deux grands groupes intitulés *types* et *styles* : types de danse (menuet, passe-pied, sarabande, allemande, polonaise, bourrée, contre-danse, gavotte, sicilienne, gigue) ; marches ; différents styles (*alla breve*, *alla zoppa*, *amoroso*, aria, style brillant, *cadenza*,

---

[55] *Ibid.*, p. 14.
[56] « *Derived from Claudio Monteverdi's distinction between* prima *and* seconda *pratica by Giovanni Battista Doni (1935)* […]. ». Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory*, Oxford University Press, 2014, p. 3.
[57] Voir Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory*, *op. cit.*, p. 3-9.
[58] « *The rise of topic theory in the 1980s coincided with the rapid growth of semiotics* […]. ». *Ibid.*, p. 24.
[59] Leonard Ratner, *Classic Music*, Schirmer, New York, 1980, p. 9, traduit par Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.*, p. 51-52.

Empfindsamkeit, fanfare, ouverture française, chasse, style savant, *ombra*, fusée de Mannheim, musette, *opera buffa*, pastoral, *recitativo*, motif de soupir, *singing style*, *Sturm und Drang*, *alla turca*).

Danuta Mirka, dans le récent ouvrage *The Oxford Handbook of Topic Theory* qu'elle a dirigé, définit les topiques comme des « genres et styles musicaux retirés de leur propre contexte et utilisés dans un autre[60] ». Raymond Monelle, dans son article « Sur quelques aspects de la théorie des *topoi* », affirme qu'ils sont assimilés « à des fragments de mélodie ou de rythme, des formes conventionnelles ou encore des aspects du timbre ou de l'harmonie qui désignent des éléments de la vie sociale et culturelle, et par conséquent des thèmes comme la virilité, la campagne, l'innocence, la plainte etc.[61] ».

Dans le deuxième chapitre de *The sense of music*, Monelle affirme également que ce type d'unité est à la fois iconique et symbolique (dans le sens peircien[62]), c'est-à-dire qu'il possède à la fois quelque chose de ce qu'il signifie *en lui-même* (une partie du signifié est dans le signifiant, analogie ou ressemblance) et qu'il est également nécessaire d'avoir une certaine connaissance du code culturel pour le comprendre : il y une relation conventionnelle qui permet sa compréhension[63]. Umberto Eco estime « que beaucoup d'icônes doivent être interprétées en se référant aux caractéristiques symboliques (1979, p. 191-217)[64] ».

Vladimir Karbusicky[65] fut le premier à introduire la notion d' « indice » (*index* en anglais) en musique. Celle-ci se caractérise par la relation de contiguïté naturelle entre le *representamen* (le signifiant, ce qui représente) et l'objet (le signifié, ce qui est représenté). Par exemple, des traces de pas sur la plage témoignent du passage de quelqu'un : il s'agit d'un indice. Karbusicky prend l'exemple du « cri du coucou » pour démontrer les trois possibilités de compréhension du signe en musique : celui-ci peut annoncer le printemps (indice), être une représentation acoustique de l'oiseau lui-même (icône) ou bien symboliser la nature dans certains passages musicaux[66], comme dans la *Symphonie* n°1 de Mahler ou le *Coucou au fond des bois* du *Carnaval des Animaux* de Saint Saëns.

Dans l'introduction de *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka insère un schéma représentant le modèle sémiotique de la signification affective et topicale[67] :

---

[60] « *Consequently, we return to Ratner's original concept of topics and define them as musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one.* ». Danuta Mirka (dir.), *op. cit*., p. 2.
[61] Cité dans Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.*, p. 52.
[62] Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe,* Éditions du Seuil, Paris, 1978 (traduction des textes anglais publiés entre 1885 et 1914).
[63] Dans l'exemple du Code de la route, un panneau « Attention aux chutes de pierre » est iconique car il représente le danger sous forme de dessin. Le panneau « Cédez le passage » (un triangle rouge et blanc à l'envers) est symbolique car il est nécessaire de connaître le Code de la route pour le comprendre et rien ne laisse présumer sa signification.
[64] « *Eco surmised that most icons have to be interpreted with reference to symbolic features.* ». Raymond Monelle, *The sense of music, semiotic essay,* Princeton University Press, 2000, p. 14-15.
[65] Musicologue tchèque (1925-2002), professeur à l'Université de Hambourg.
[66] Vladimir Karbusicky, *Gundriss der musikalischen Semantik*, Éditions Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1986, p. 60-61, cité dans Raymond Monelle, *The sense of music, semiotic essay, op. cit.*, p. 15.
[67] Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory, op. cit*., p. 31.

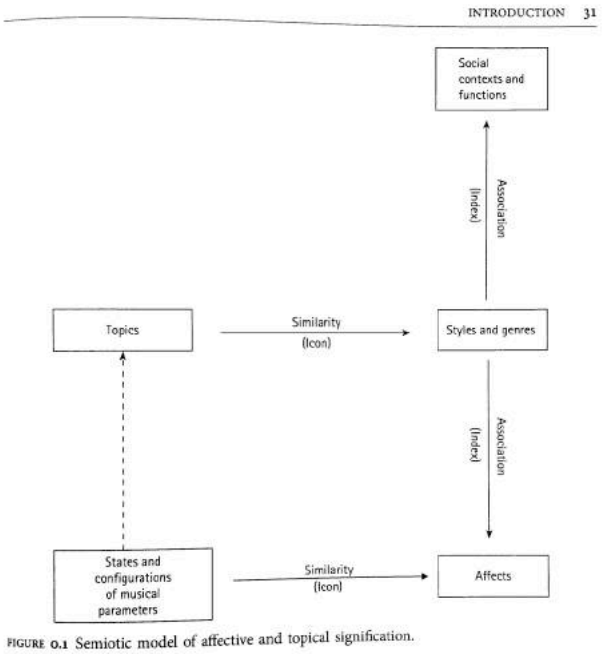


Figure 2-3 Modèle sémiotique de la signification affective et topicale de Danuta Mirka

Ce schéma est intéressant car il montre l'organisation du réseau de la significtation du topique : celui-ci possède une relation iconique avec les « styles et les genres » (similarité), eux-mêmes associés à la fois aux contextes sociaux et aux affects. Ces derniers sont d'ailleurs en lien avec la configuration des différents paramètres musicaux.

Par ailleurs, Monelle remarque que certains topiques sont plutôt des « indices » que des « icônes » car ils ne sont pas signifiants en raison de leur ressemblance mais parce qu'ils reproduisent des styles et des répertoires externes :

> Premièrement, beaucoup de topiques ne sont pas iconiques, mais indexicaux ; les mesures de danses listées par Ratner et Allanbrook, le motif de « fanfare », les topiques de l'« ouverture à la française » et de la « musique turque » ne signifient pas par vertu ou par ressemblance, mais parce qu'ils reproduisent des styles et des répertoires de l'extérieur[68].

Les topiques sont donc avant tout des « signes musicaux[69] ». Il est donc logique qu'ils soient à la fois « signifiants » et « signifiés », ce qui renvoie à la définition du signe donnée par Saussure :

> Nous appelons signe la combinaison du concept et de l'image acoustique. […] Nous proposons de conserver le mot *signe* pour désigner le total, et de remplacer *concept* et *image acoustique* respectivement par *signifié* et *signifiant*, ces derniers termes ont l'avantage de marquer l'opposition qui les sépare soit entre eux, soit tu total dont il font partie[70].

[68] « *Many topics are in the first place not iconic, but indexical ; the dance measures listed by Ratner and Allanbrook, the "fanfare" motive, the topics of "French ouverture" and "Turkish music" do not signify by virtue or resemblance, but because they reproduce styles and repertoires from elsewhere* ». Raymond Monelle, *The sense of music, semiotics essays*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 17-18 cité dans Danuta Mirka (dir.), *op. cit.*, p. 31.

[69] Kofi Agawu, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Éditions Princeton University Press, Princeton, 1991, p. 49.

[70] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot, Paris, 1972, p. 99.

Le linguiste danois Louis Hjelsmlev prolonge le concept saussurien du signe dans sa théorie linguistique glossématique[71], pour distinguer ce qu'il nomme « expression » (signifiant) et « contenu[72] » (signifié). Kofi Agawu explique la différence entre ces deux niveaux au sein du topique et en donne sa définition :

> Ils sont constitués d'un signifiant (une certaine disposition d'aspects musicaux) et d'un signifié (une unité stylistique conventionnelle, souvent mais pas toujours référentielle à la qualité). Les signifiants sont identifiés par leur unité relationnelle au sein des aspects de la mélodie, harmonie, mesure, rythme etc. alors que le signifié est désigné par des catégories conventionnelles majoritairement tirées de l'historiographie du XVIII[e] siècle (*Sturm und Drang*, fanfare, style savant, sensibilité, etc.)[73].

Par ailleurs, un topique donné peut prendre différentes formes, selon le contexte dans lequel il est utilisé. Selon Monelle, « Les topiques musicaux sont des types généraux, capables d'être représentés par des *tokens* particuliers[74] ». Ana Stefanovic ne manque pas de rappeler la division type/*token* issue de la théorie d'Umberto Eco : « Les *tokens* du même type peuvent posséder des caractéristiques individuelles, à condition qu'ils respectent celles qui sont fixées pertinemment par le type[75] ».

Après cette première publication de Leonard Ratner en 1980, différents musicologues ont fait évoluer cette liste au fil de leurs propres recherches. Danuta Mirka ne manque pas de signaler que :

> La continuité de cette discussion rend évident le fait que c'est le déploiement dans d'autres pièces et le mélange avec d'autres styles qui transforment les styles en topiques[76].

En 1991, les travaux d'Agawu[77] vont ajouter une dimension affective aux topiques et intégrer des « figures mélodiques » comme la « fusée de Mannheim », pour aboutir à son « univers des topiques » qu'il définit comme suit :

---

[71] Doctrine linguistique développée par le danois L. Hjelmslev, à partir de Saussure. Un glossème est « la plus petite unité d'expression linguistique susceptible de servir de support à une signification » (Définition du CNTRL, en ligne, consulté le 3 mars 2015, http://www.cnrtl.fr/lexicographie/gloss%C3%A8me).

[72] Voir Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.

[73] « *They consist of a signifier (a certain disposition of musical dimensions) and a signified (a conventional stylistic unit, often but not always referential in quality). Signifiers are identified as a relational unit within the dimensions of melody, harmony, meter, rhythm, and so on, while the signified is designated by conventional labels draws mostly from eighteenth-century historiography (Sturm und Drang, fanfare, learned style, sensibility, and so on).* ». Kofi Agawu, *op. cit.*, p. 49.

[74] « *Musical topics are general types, capable of being represented by particular tokens.* ». Raymond Monelle, *op. cit.*, p. 15.

[75] « *Tokens of the same type can possess individual characteristics, provided that they respect the pertinent ones fixed by a type.* ». Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1979 cité dans Ana Stefanovic, « Once more on musical topics and style analysis. A critical examination of Agawu's analysis of the introduction to Beethoven's Pathetic Sonata », *ZGMTH*, Vol. 7, No. 3, 2010, p. 314.

[76] « *The further course of his discussion makes clear that it is their deployement in other pieces and mixtures with other styles that turns styles into topics.* ». Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory*, *op. cit.*, p. 1.

[77] Kofi Agawu, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Éditions Princeton University Press, Princeton, 1991.

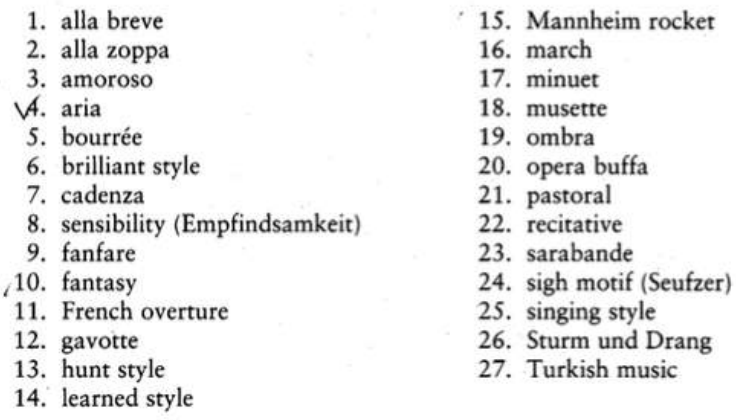


Figure 2. The Universe of Topic

Figure 2-4 Liste des topiques de Kofi Agawu (1991, p. 30)

Toujours en 1991, Ratner reconnaît certaines limites à sa première définition et indique qu'au-delà d'un « type » ou d'un « style », on peut aussi avoir « une figure, un processus ou un plan d'action[78] ». Cette vision des « topiques en tant que signes *expressifs* […] fut consolidé[e] par Robert Hatten (1994, 2004) et Raymond Monelle (2000, 2006) dans leurs travaux sur la formulation des topiques au sein du champ de la sémiotique musicale[79] ». Déjà au XVIII[e] siècle, Mattheson affirmait que musique et affect étaient liés :

> La première tentative pour expliquer la puissance affective de la musique fut entreprise par Mattheson. Cette explication, contenue dans la première partie de *Der vollkommene Cappelmeister* et souvent – et indument – appelée la doctrine des affections (*Affektenlehre*), stipule que la connexion entre musique et affect est basée sur la similitude entre le mouvement musical (*Bewegung*) et l'émotion, ou, comme Mattheson l'appelle, le « mouvement de l'âme » (*Gemüthsbewegung*)[80].

Ceci est également lié à la théorie des émotions de Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) qui distingue huit affects : amour, tristesse, joie, colère, compassion, peur, insolence et questionnement. À partir de cette liste, Mattheson distingue *Hauptaffekte* (affects principaux, les trois premiers de la liste) et *Nebenaffekte* (affects secondaires). Pour lui, tous les paramètres musicaux possèdent une qualité affective (rythme, intervalles, tonalités, tempo, etc.), et il le démontre en transformant des chorals en différents types de danses. Un peu plus tard, Sulzer (1771-1774), influencé par Rousseau, affirmera que l'art dépasse la simple imitation pour véritablement *exprimer* ces passions.

---

[78] Leonard Ratner, « Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas », in *Early Music*, Vol. 19, No. 4, 1991, p. 615. Texte original en anglais : *a figure, a process or a plan of action*.

[79] « *The status of topics as expressive signs, first posited by Agawu, was consolidated by Robert Hatten (1994,2004) and Raymond Monelle (2000, 2006) in their studies framing topics within the field of music semiotics.* ». Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory, op. cit.*, p. 22. C'est nous qui soulignons.

[80] « *The first attempts to explain the affective power of music was undertaken by Mattheson. This explanation, contained in Part One of Der vollkommene Cappelmeister and frequently - if improperly - called the doctrine of affections* (Affektenlehere)*, stipulates that the connection between music and affect is based on similarity between musical motion* (Bewegung) *and emotion or, as Mattheson calls it, "motion of the soul"* (Gemüthsbewegung)*.* ». *Ibid.*, p. 10.

En 2009, Agawu définit soixante et un topiques[81] en ajoutant également des modèles d'accompagnements comme les basses d'Alberti[82]. Allanbrook, dans le troisième chapitre de son ouvrage posthume[83], va jusqu'à inclure des schémas harmoniques et même des indications de mesure dans sa liste de topiques, en plus des styles, genres, modèles d'accompagnement et figures mélodiques et rhétoriques.

William E. Caplin a récemment tenté de relier les topiques aux structures formelles. Selon l'importance du lien qu'ils entretiennent avec la forme de la pièce musicale, ils peuvent être représentés comme suit :

Table 1 'Universe of Topics' (after Agawu and Monelle)

1 No formal relation	2 Possible formal relation	3 Likely formal relation
alla breve	brilliant style	*coup d'archet*
alla zoppa	cadenza	fanfare
amoroso	fantasia	French overture
aria	horse	horn call (horn fifths)
bourrée	hunt style	lament
gavotte	pastoral	learned style
march	sensibility (*Empfindsamkeit*)	Mannheim rocket
military		musette
minuet		*Sturm und Drang*
ombra		
opera buffa		
recitative		
sarabande		
sigh motive (*Seufzer*)		
singing style		
Turkish music		

Figure 2-5 Liste des topiques selon Ratner, Agawu et Monelle, classification selon Caplin[84]

Dans la première colonne, il regroupe les topiques qu'il est difficile d'insérer dans une chronologie formelle comme un « début, [un] milieu et [une] fin[85] ». Les deuxième et troisième colonnes listent les topiques ayant respectivement un lien possible et avéré avec la forme de la pièce. Dans cette dernière catégorie, Caplin prend l'exemple de la « fusée de Mannheim », caractérisée par un mouvement ascendant, généralement arpégé sur une harmonie de tonique (*Sonate* op. 2 n° 1 de Beethoven) et le « coup d'archet » (*Symphonie*

[81] Voir Kofi Agawu, *Music as discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Éditions Oxford University Press, New York, 2009.
[82] « *In the most recent version (2009:43-44) it comes up to sixty-one items and includes further affects (pathetic, tragic), melodic figures (military figures, hunting fanfares, horn calls,* lebewohl*), and accompanimental patterns, (Alberti bass, murky bass,* Trommelbass*).* ». Danuta Mirka (dir), *The Oxford Handbook of topic theory, op. cit.*, p. 2.
[83] Wye Jamison Allanbrook, *The secular commedia: Comic Mimesis in Late eighteenth-Century Music*, édité par Mary Ann Smart et Richard Taruskin, University of California Press, Berkeley, 2014.
[84] William E. Caplin, « On the relation of musical topoi to formal function », *Eighteenth Century Music*, 2005, vol. 2, No. 1, p. 115.
[85] William E. Caplin, *op. cit.,* p 116.

N° 38 « Prague » de Mozart), qui sont généralement disposés au début des œuvres musicales.

En 2000, Raymond Monelle imagine que « l'on pourra peut-être envisager un jour un inventaire des topiques qui constituera un guide indispensable pour l'interprétation musicale. Il existe déjà de courtes listes de topiques chez Ratner (1980) et Agawu (1991, p. 30) […]. Cependant, la théorie musicale des topiques est au point mort au niveau de l'inventorisation. L'analyse musicale est comme les plus palpitantes fouilles archéologiques : on met constamment au jour de nouveaux topiques[86] ».

Par ailleurs, certains thèmes musicaux se rapportent à plusieurs topiques à la fois. Dans ses ouvrages de 1994 et 2004, Robert Hatten développe la notion de *trope* ou *« troping »*, définie comme une interaction entre différents topiques contrastants qui se rencontrent dans un lieu de fonction unique afin d'amener une fonction expressive d'un niveau plus élevé. Dans l'ouvrage de Danuta Mirka, Hatten a intitulé sa contribution « The troping of topics in Mozart's instrumental works[87] » ; il y propose un ensemble de critères « pour évaluer l'effet des tropes sur la base de la compatibilité des topiques, de leur domination ou de leur subordination, de leur interaction avec les matériaux environnants, et l'influence sur la trajectoire expressive d'une œuvre musicale donnée[88] ».

Il est également possible de créer de nouveaux topiques en suivant certaines règles. Selon les compositeurs et les époques, certains signifiés restent toujours en usage et de nouveaux apparaissent, évoluant au sein de leur contexte de recherche propre. Pour en arriver là, il faut avant tout connaître la liste des topiques existants et se poser les bonnes questions pour en créer des nouveaux : tel ou tel signe musical « est-il passé de l'imitation littérale (icônisme) ou de la référence stylistique (indice) à une signification par association (indexicalité de l'objet) ? Et deuxièmement, y a-t-il un niveau de convention dans le signe ? Si les réponses sont positives, alors un nouveau topique a été révélé, quelle que soit la période de la musique étudiée[89] ».

Ainsi, les topiques sont des unités expressives signifiantes grâce à l'héritage musical, social et culturel de la musique occidentale. Ils possèdent également une empreinte

---

[86] « *Perhaps one day an inventory of topics might be envisaged, offering an indispensable guide to musical interpretation. There are already brief lists of topics in Ratner (1980) and Agawu (1991, p. 30)* […]. *However, musical topic theory may be at its weakest in the area of inventorization. The analysis of music is like the most thrilling archeological fieldwork; it constantly unearths new topics.* ». Raymond Monelle, *The sense of music, semiotic essay*, *op. cit.*, p. 80.

[87] Robert Hatten, « The troping of topics in Mozart's instrumental works », in Danuta Mirka (dir), *The Oxford Handbook of topic theory, op. cit.,* p. 512-536.

[88] « *He proposes a set of criteria to evaluate the effect of tropes based on the compatibility of topics, their dominance or subordination, interaction with surrounding materials, and influence on the expressive trajectory of a given work.* ». Danuta Mirka (dir), *The Oxford Handbook of topic theory, op. cit.*, p. 46.

[89] « *Has this musical sign passed from literal imitation (iconism) or stylistic reference (indexicality) into signification by association (the indexicality of the object? And second, is there a level of conventionality in the sign? If the answers are positive, then a new topic has been revealed, whatever the period of the music studied.* ». Raymond Monelle, *The sense of music, a semiotic essay*, *op. cit.*, p. 80.

affective résultant de cet héritage[90]. Il est donc intéressant que les musicologues-narratologues investissent leurs interactions et leurs relations pour comprendre la stratégie musicale mise en place par le compositeur. L'étude de cette concaténation en lien avec les affects est un des buts essentiels de ce type de recherche :

> Ce qui l'emporte dans l'analyse narrative de la musique, ce n'est pas la définition verbale « occasionnelle » ou « accidentelle » de tel ou tel caractère affectif, de tel ou tel renvoi extra-musical ou « culturel » d'une unité expressive mais notre capacité *à définir les rapports de force, leur « action », le dénouement de leur intrigue, puis leur issue cathartique, s'il y en a*[91].

Kofi Agawu confirme ce propos :

> L'identité du topique est peu dépendante du nom de ce topique. Ce qui importe, suivant l'idée structurelle de la relationnalité, est la différence entre les topiques[92].

C'est spécifiquement ce type de signifié que nous utiliserons dans nos analyses. Avant de parler de nos résultats, voici quelques exemples d'analyses narratives en musicologie.

[90] Même si ceci sera explicité lors de l'étude des stratégies narratives issues des différents types de concaténations des topiques (car c'est dans cette partie que le rôle des affects liés aux topiques entrera en jeu), nous pouvons rappeler que certains topiques comme la « marche funèbre » ou le style « appassionata » possèdent une dimension dramatique non négligeable et voulue par le compositeur pendant l'époque romantique.

[91] Márta Grabócz, « Introduction », *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.*, p. 18.

[92] « *The identity of the topic is least depend on the name of that topic. What matters, following the structuralist idea of relationality, is the difference between various topics.* ». Kofi Agawu, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, *op. cit.,* p. 49.

3. Exemples d'analyses narratives pour les œuvres musicales

3.1. Eero Tarasti et la *Polonaise Fantaisie* de Chopin (analyse de 1984)

La *Polonaise Fantaisie* est une pièce complexe, qualifiée de chef-d'œuvre par bon nombre de musicologues, comme André Boucourechliev :

> La *Polonaise-Fantaisie* op. 61 est considérée comme le chef-d'œuvre de Chopin […]. La forme […] est d'une grande liberté [...]. On a l'impression que Chopin écrit comme il rêve[1].

Pierre Brunel affirme, pour sa part, que cette œuvre est un « chef-d'œuvre absolu, parfait en lui-même et ouvert sur l'avenir[2] », alors que Tadeusz Zielinski en donne la description qui suit :

> Ce « quelque chose » devait en tout cas avoir les traits d'une ballade, d'une fantaisie ou d'une rhapsodie sur le thème de la polonaise, autrement dit exprimer des pensées et des émotions qui puissent se rattacher à la patrie du compositeur […]. C'est […] une fantaisie ou une ballade au travail thématique fort développé, qui se sert de motifs de polonaise. Pour cela, Chopin abandonne la forme tripartie de type ABA au profit d'une construction bien plus complexe et originale que dans ses autres compositions. Remarquons avant tout les multiples significations que porte la trame émotionnelle de ce morceau et la pensée qui le guide, toutes deux si intériorisées qu'on pourrait les croire insaisissables pour l'esprit, malgré le caractère poignant et l'extrême densité du message musical[3].

C'est une œuvre si particulière que le compositeur lui-même a hésité sur son titre, comme il l'évoque dans une lettre à sa famille du 12 décembre 1845 :

> À présent, je souhaiterais terminer la *Sonate* pour violoncelle et la *Barcarolle*, mais aussi quelque chose dont je n'ai pas encore trouvé le titre[4].

Finalement, le titre de *Polonaise Fantaisie* manifeste la liberté dont Chopin fera preuve dans cette pièce. En effet, la notion de « Fantaisie » s'inscrit dans une longue tradition, née au XVI^e^ siècle, qui se définit comme un « genre instrumental qui, comme le suggère son nom, présente la caractéristique d'être de forme libre et imprévisible, de pouvoir changer abruptement de propos, de caractère ou de style, passer par exemple d'un contrepoint vocal à des formules purement instrumentales, voire *quasi* improvisées[5] ».

Chopin avait d'ailleurs rencontré des difficultés similaires avec la *Polonaise* op. 44 et la *Berceuse* op. 57. Liszt, déjà, notait combien il était laborieux de donner une image globale de cette dernière *Polonaise* :

> Badinages amoureux, vanités, fantaisies, inclinations, élégies, passions et ébauches de sentiments, conquêtes, qui dépendent des bonnes grâces de l'un ou de l'autre, tout se bouscule. Mais qu'il est difficile de se faire une idée complète des degrés infinis sur lesquels la passion s'arrête[6].

---

[1] André Boucourechliev, *Regard sur Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1996, p. 128.
[2] Pierre Brunel, *Aimer Chopin*, Éditions Presses universitaires de France, 1999, p. 180.
[3] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin,* Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 716-717.
[4] Bronislas Édouard Sydow, *Correspondance de Frédéric Chopin, la Gloire 1840-1849*, Éditions Richard Masse, la Revue Musicale, 1981, p. 225.
[5] Eugène De Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Henri Lemoine, Paris, 2010, p. 367.
[6] Franz Liszt, cité dans Eero Tarasti, *Sémiotique musicale*, Éditions Presses universitaires de Limoges, Limoges, 1996, p. 198.

Il tentera cependant de la décrire, dans son ouvrage dédié à son ami Chopin :

> Une élégiaque tristesse y prédomine, entrecoupée par des mouvements effarés de mélancoliques sourires, des soubresauts inopinés, des repos pleins de tressaillements, comme le sont ceux d'une embuscade a surpris, cernés de toutes parts, qui ne voient poindre aucune espérance sur le vaste horizon[7].

L'écriture de cette pièce particulière est, pour certains auteurs (comme Jan Kleczynski [1837-1895] par exemple), l'écho des batailles qui font rage en 1846 entre les forces de libération de Cracovie et la coalition russo-autrichienne qui feront basculer cette région sous la tutelle de l'Empire autrichien[8]. Selon Jan Kleczynski encore, « l'idée mère de la Polonaise […] était de démontrer les souffrances, la chute et le triomphe prochain de son peuple[9] ».

Rappelons qu'à cette période, le peuple polonais est toujours opprimé par les empires limitrophes, sa culture et sa langue natale éradiquées sous les yeux de milliers d'exilés dispersés partout en Europe :

> C'est comme une impuissance qui se découvre, comme de nouveaux reproches que Chopin, installé à Paris, se fait à la pensée de la Pologne occupée[10].

Nombreux sont les musicologues qui ont tenté d'analyser la *Polonaise Fantaisie* selon différentes méthodes comme l'analyse formelle, schenkérienne ou encore narrative, dans plusieurs publications : Hugo Leichtentritt[11], Gerald Abraham[12], Eero Tarasti[13] ou encore Nicholas Cook[14].

Tout d'abord, revenons rapidement sur les analyses de Gerald Abraham et Hugo Leichtentritt. Ces deux musicologues segmentent la pièce en différentes parties et précisent les différentes tonalités qui s'y succèdent, selon une démarche tout à fait courante dans l'analyse formelle et traditionnelle. Pour G. Abraham, l'œuvre comprend au moins cinq thèmes différents dont trois ne se répètent jamais. Il obtient une forme quelque peu irrégulière :

Introduction - A – B – A – C – D – E – Transition - A – D

L'analyse de H. Leichtentritt considère l'œuvre en trois parties, rappelant une forme sonate irrégulière avec coda qui se présente ainsi :

I (Introduction, thème a, thème b)
II (thème b, thème a, thème c, thème d)
III (Introduction abrégée, thème c abrégé, Transition, thème a, thème d)
Coda (basé sur thème d).

---

[7] Franz Liszt, *Chopin*, Éditions Archipoche, Paris, 2010, p. 64.
[8] Voir chapitre 2 de la première partie de cette thèse.
[9] Jan Kleczynski, *F. Chopin*. *De l'interprétation de ses œuvres*, Éditions Félix Mackat, Paris, 1880, p. 31.
[10] Pierre Brunel, *Aimer Chopin,* Éditions Presses universitaires de France, Paris, 1999, p. 170.
[11] Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Éditions M. Hesse, Berlin, 1921-1922.
[12] Gerald Abraham, *Chopin's Musical Style*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 1939.
[13] Eero Tarasti, *Sémiotique musicale, op. cit.,* 1996.
[14] Nicholas Cook, *A guide of musical analysis*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 1994.

Ces analyses, qui sont certes cohérentes par rapport au texte de la partition, n'éclairent cependant pas la véritable construction de la *Polonaise Fantaisie* op. 61 et ne font qu'énumérer les faits structurels du « signifiant ».

Nicholas Cook nous offre une analyse schenkérienne qui lui permet de dégager les différents plans qui constituent l'œuvre. Pour lui, les analyses nommées précédemment ne fonctionnent pas et il en dira :

> La raison pour laquelle le schéma de Gerald Abraham créé la confusion plutôt qu'il ne clarifie la musique est que les formations de surface et de structure sont mélangées entre elles. Si on souhaite les trier les unes des autres, ce qui est l'unique moyen de parvenir à un schéma permettant d'expliquer la musique, nous avons besoin d'établir si les segmentations relèvent oui ou non de la structure linéaire et harmonique. Ceci est l'objet de la figure 167, qui réduit la pièce entière en un graphique linéaire et harmonique en deux parties, et qui montre deux niveaux : le *background* et le *middleground*[15].

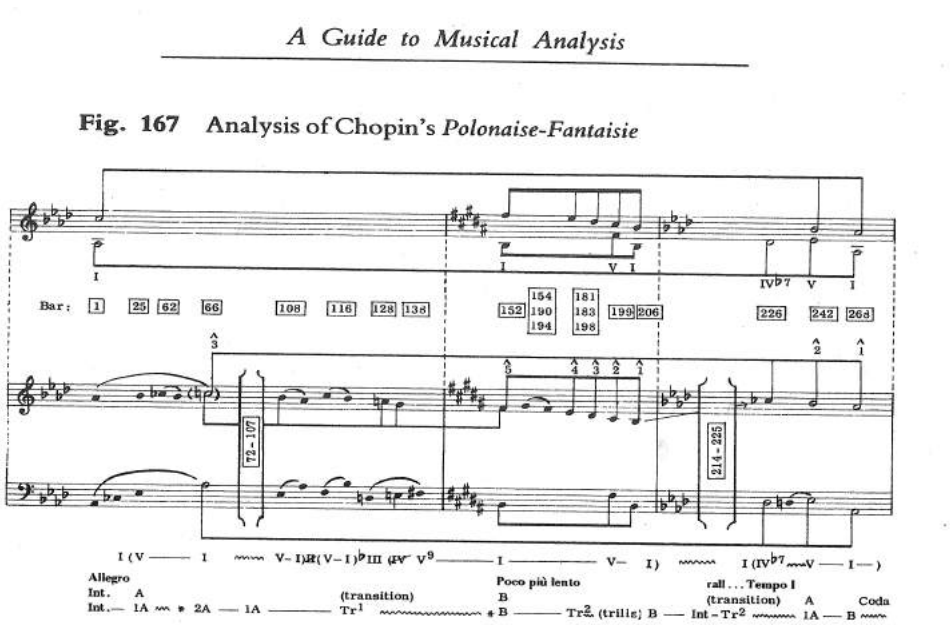


Figure 2-6 Analyse schenkérienne de la *Polonaise Fantaisie* op. 61 selon Nicholas Cook

Cependant, cette analyse étant une « réduction », une perception de l'œuvre dans une totalité dynamique, elle ne peut pas véritablement répondre à la question du dernier style et de ses caractéristiques stylistiques : elle ne permet pas d'étudier les motifs, les phrases et leur carrure, les rythmes caractéristiques, les densités, les genres utilisés etc., et vise d'ailleurs un autre but. Une autre analyse est donc nécessaire afin d'étudier l'ensemble de ces aspects.

Eero Tarasti, pionnier de la narratologie musicale en Europe, prend les analyses de G. Abraham et H. Leichtentritt comme contre-exemples pour sa propre analyse, présentant pour sa part un ensemble de dix programmes narratifs qui permettront, selon lui, de

[15] « *The reason why Gerald Abraham's scheme confuses rather than clarifies the music is that it consists of structural and surface formations all mixed up together. If we want to sort these out from each other, which is the only way we will achieve a schema that does clarify the music, then we need to establish which segmentations are supported by the music's linear and harmonic structure and which are note. This is what Fig. 177 is intended to do. It reduces the entire piece to a two-part linear and harmonic graph and it shows two levels: background and middleground.* ». Nicholas Cook, *A guide of musical analysis*, *op. cit.*, p. 340.

comprendre la construction de l'œuvre. « L'erreur de l'analyse formelle classique », écrit-il, « est de négliger l'énergie et le dynamisme de l'œuvre, sa tension interne, son "vouloir"[16] ». Tarasti déclare que l'analyse d'Abraham « n'analyse pas […] les raisons pour lesquelles les contradictions et les séries d'évènements musicaux sont "tout à fait satisfaisantes", c'est-à-dire sur quels facteurs repose la cohérence de l'œuvre[17] ». Par ailleurs, il considère également que l'analyse de H. Leichtentritt « n'apporte aucune explication quant au choix que fait le compositeur en ce qui concerne les fonctions harmoniques et les espaces tonals, ni à l'ordre de leur apparition[18] ». Pour lui, il existe une réelle dimension psychologique, qui marque une différence nette entre deux utilisations d'une même tonalité ou d'un même motif selon leur contexte. Or cette dimension n'apparaît ni chez Gerald Abraham ni chez Hugo Leichtentritt.

Eero Tarasti va aborder la *Polonaise Fantaisie* d'un point de vue qu'il définira comme « thymique[19] », en prenant en compte l'« émotion » et l'expressivité. Il utilisera pour cela le concept de « programme narratif » issu des travaux de Greimas[20], qui permet de représenter une action par une formule abstraite. Cette action (ou ce « faire ») est définie par une succession temporelle de deux états distincts et opposés. Selon ses auteurs, il s'agit d'un « syntagme élémentaire de la syntaxe narrative de surface, constitué d'un énoncé de faire et d'un énoncé d'état[21] », avec les sujets S1 (sujet de faire qui opère la transformation, qui réalise l'action) et S2 (sujet d'état qui bénéficie ou subit l'action). Ce dernier va posséder une conjonction (« n », S2 est avec l'objet) ou une disjonction (« u », S2 est sans l'objet) avec l'objet d'état (O). Les deux formules de base du programme narratif sont les suivantes :

PN = F {S1 →(S2 n O)} (PN conjonctif)
PN = F {S1 → (S2 u O)} (PN disjonctif)[22]

Pour l'appliquer en musique, ces conjonctions et disjonctions sont exprimées par « deux types d'expressions, que nous appellerons *ouvertes* et *fermées* ». Les premières « n'aspirent pas à sortir d'elles-mêmes » alors que « les expressions ouvertes demandent la

[16] Eero Tarasti, *Sémiotique musicale, op. cit.*, p. 196.
[17] *Ibid.*, p. 197.
[18] *Ibid.*, p. 197-198.
[19] Le mot « thymie » vient du grec « thumos » qui signifie « passion ». Il est utilisé en psychologie pour désigner ce qui est relatif à l'humeur. Greimas le définit comme une notion qui « sert à articuler le sémantisme directement lié à la perception qu'à l'homme de son propre corps » (*Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *op. cit.*, p. 396). Denis Bertrand le définit comme une « disposition affective de base – déterminant la relation qu'un corps sensible entretient avec son environnement : relation positive ou négative » (*Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan université, 2000, p. 225).
[20] Voir Algirdas J. Greimas, *Du sens, essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, 1970 et *Sémantique structurale*, Éditions PUF, Paris, 1966.
[21] Algirdas J. Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Éditions Hachette, Paris, 1979, p. 297.
[22] Dans la fable *Le corbeau et le renard*, le renard est S1 et également S2 (il agit afin d'être en même temps le bénéficiaire), le fromage est l'objet d'état. Le fait que le renard finisse par obtenir le fromage au détriment du corbeau serait symbolisé comme suit : PN = F {Renard → (Renard n Fromage)}. Dans le cas ou le corbeau est considéré comme S2 car il subit l'action du renard, on écrirait : PN2 = F {Renard → (Corbeau u Fromage)}. Ces deux programmes sont donc tous deux simultanés et se présupposent réciproquement.

continuation, elles aspirent à autre chose[23] ». Concernant le thème principal de la *Polonaise Fantaisie*, Tarasti y dénote « une tension […], entre la tonique et le deuxième degré de la gamme. Nous pouvons considérer le *si* ♭ comme un sujet préparé du *la* ♭, son *objet de valeur*, et qui finit par se l'approprier. C'est le cas de la situation F [S1→ (S2∧O)], dans laquelle S1 est le *si* ♭ essayant d'atteindre le *la* ♭ dont il est toujours séparé. S2 représente le même *si* ♭, qui trouve sa solution (son *objet de valeur*), le *la* ♭[24] ». Eero Tarasti distingue dix programmes narratifs dans la *Polonaise Fantaisie* de Chopin, synthétisés dans le tableau ci-dessous par Márta Grabócz :

Programmes narratifs	Intitulés	Mesures
PN1	S'enfoncer / se relever	1-8
PN2	Naissance du thème principal	9-21
PN3	Polonaise I	22-63
PN4	Modulations ou Débrayage Topologique	64-93
PN5	États thymiques extrêmes (Polonaise II)	94-115
PN6	Mazurka I	116-147
	Dans les mesures 148-152, on passe au PN suivant, il s'agit d'une transition.	
PN7	Nocturne	153-180
PN8	Mazurka II	181-198
PN9	Éloignement et retour - Mes 201 : Nocturne / 2, Si Majeur - Mes 205-214 : Introduction variée Ré majeur, Do Majeur - Mes 215 : Mazurka / 3 fa mineur - Mes 225 : Transition « a tempo primo » fa mineur	199-240
PN10	Accomplissement - Mes 242 : Polonaise / 3 La ♭ Majeur - Mes 248 : Transition (variation de - Mazurka) Si Majeur - Mes 253 : Nocturne / 3 - Mes 267 : Polonaise et Mazurka *accelerando, sempre ff* La bémol Majeur	241-288

Tableau 2-1 Tableau récapitulatif des programmes narratifs de la *Polonaise Fantaisie* op. 61 selon l'analyse d'Eero Tarasti par Márta Grabócz

Sans vouloir trop entrer dans les détails, nous remarquons que différents genres vont s'immiscer dans cette pièce : la *mazurka,* le *nocturne* et bien sûr la *polonaise*. Ces trois thèmes correspondent aux acteurs principaux, appelés également thèmes-acteurs, qui font référence aux signifiés et aux topiques présentés précédemment. Tout au long de l'œuvre, ils vont être confrontés l'un à l'autre de différentes façons. Le thème de la *Polonaise,* élément principal logique vu le répertoire, ne paraît pas jouer un rôle plus important que

[23] Eero Tarasti, *Sémiotique musicale op. cit.*, p. 207.
[24] *Ibid.*, p. 207.

les autres thèmes-acteurs. Tarasti dira d'ailleurs lui-même que ce thème joue plutôt le rôle d'un « négactant[25] ».

Après sa première apparition à la mesure 22, le thème de la *Polonaise* va évoluer de manière sous-jacente tout au long de l'œuvre.

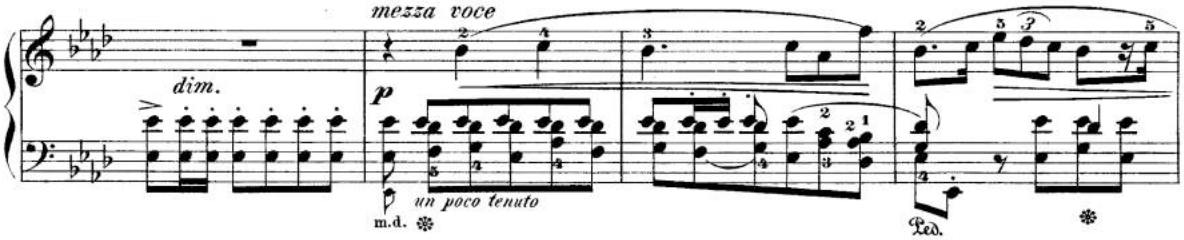



Figure 2-7 Thème acteur de la polonaise, *Polonaise Fantaisie* op. 61, mesures 23-26

Il va véritablement apparaître dans le dixième programme narratif (l'accomplissement final) et surgir de manière héroïque et victorieuse dans les dernières mesures de l'œuvre, en intégrant en son sein les éléments des deux autres thèmes-acteurs (nocturne et mazurka).

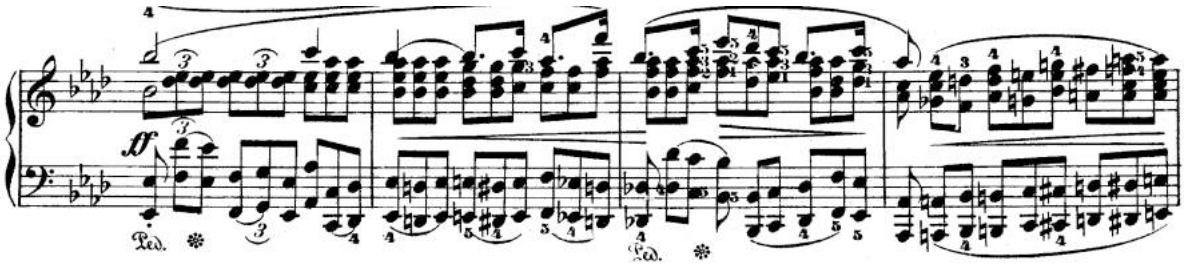



Figure 2-8 Début du dixième PN, *Polonaise Fantaisie* op. 61, mesures 242-245

Ce thème de *Polonaise*, qui jouait un rôle quelque peu secondaire, est en réalité l'élément le plus important, sans qu'il soit cependant possible de s'en rendre compte avant les dernières mesures de l'œuvre, qui révèlent sa véritable nature : là réside toute la construction téléologique de la pièce. En choisissant de conclure avec ce thème héroïque de *Polonaise*, Chopin évoque peut-être la situation du peuple polonais qui se bat courageusement, sans relâche, contre ses voisins. Comme le souligne Márta Grabócz :

> Tarasti a pu mettre le doigt sur la stratégie primordiale de la pièce : un cadre spécifique créé par Chopin en 1845-46 – avant les vagues révolutionnaires de 1848 atteignant les pays d'Europe centrale dont la Pologne – pour montrer l'émergence, l'élévation du thème de la *Polonaise* depuis les profondeurs tragiques jusqu'au caractère triomphant, victorieux, en "emportant avec lui" les deux autres acteurs de l'œuvre[26].

Dans tous les cas, seule l'analyse de Tarasti rend compte du dynamisme de l'œuvre, des relations, interactions et échanges entre les thèmes et des états thymiques déployés,

[25] Il s'agit d'un type d'actant parmi les quatre termes principaux que l'on peut disposer dans un carré sémiotique présentant les termes S1 (actant), S2 (antactant), nonS1 (négantactant), nonS2 (négactant). Voir A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Éditions Hachette, Paris, 1979, p. 4.

[26] Márta Grabócz, « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narrativité », *Musique, narrativité, signification*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 40.

démontrant la construction téléologique grâce à la complémentarité de l'analyse formelle et narrative.

3.2. Kofi Agawu et l'introduction de la *Sonate* « pathétique » op. 13 de Beethoven (analyse de 1991)

Dans son ouvrage *Playing with signs,* Kofi Agawu livre différentes analyses narratives d'œuvres de Haydn, Mozart ou Beethoven, dont celle de l'introduction de la *Sonate* « pathétique » op. 13. Il cherche à comprendre comment l'usage et l'enchaînement des topiques permettent de créer l'atmosphère musicale particulière de cette introduction. Pour lui, le « drame expressif de ce mouvement dérive de l'exploitation stratégique du contraste entre les topiques par Beethoven[27] ». Au moins trois topiques sont présents dans les premières mesures : « sensibilité » (accords de septième diminuée, emphase, rupture de la rhétorique du discours musical), « cadenza » (fin de la mesure 4, écriture pour soliste, concerto) et « ouverture française » (rythme pointé, indication *grave*). À partir de la mesure 5, la mélodie qui émerge de la main droite pourrait être entendue comme un *aria* avec un accompagnement « lancinant[28] », interrompu par un motif vigoureux qui injecte un nouveau topique, celui du « Sturm und Drang » qui va alterner entre les mesures 5-8 avec le chant de l'« aria ». Le « Sturm und Drang » se définit par son instabilité harmonique, une texture rythmique agitée et une intensité de l'énonciation. À partir de la mesure 9, c'est le topique de la « sensibilité » qui revient finalement, suivi par la *cadenza* (deux derniers temps de la mesure 10). Celle-ci se résoudra avec le retour de la tonique, au premier temps de la mesure 11 qui débute l'*Allegro* (voir Figure 2-9 p. 90).

Ainsi, ces différents topiques confortent l'idée selon laquelle le romantisme se développe d'ores et déjà dans la musique de Beethoven : « L'emphase du *Sturm und Drang* apporte de l'eau au moulin de ceux qui souhaitent entendre chez Beethoven les débuts de la musique romantique[29] ». L'analyse narrative permet donc de comprendre l'expressivité de cette introduction. D'autres compositeurs annonçant certains aspects de l'esthétique du XIX^{e} siècle sont également mentionnés dans cet ouvrage, comme C.P.E. Bach, Gluck, Mozart ou Haydn.

---

[27] « *Much of expressive drama in this movement (Example 2.2) derives from Beethoven's strategic exploitation of topical contrast.* ». Kofi Agawu, *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton, 1991, p. 42.
[28] « *throbbing.* ». *Ibid.* p. 44.
[29] « *The emphasis on Sturm und Drang adds fuel to the fire of those who wish to hear in Beethoven the beginnings of musical Romanticism.* ». *Ibid.*, p. 44.

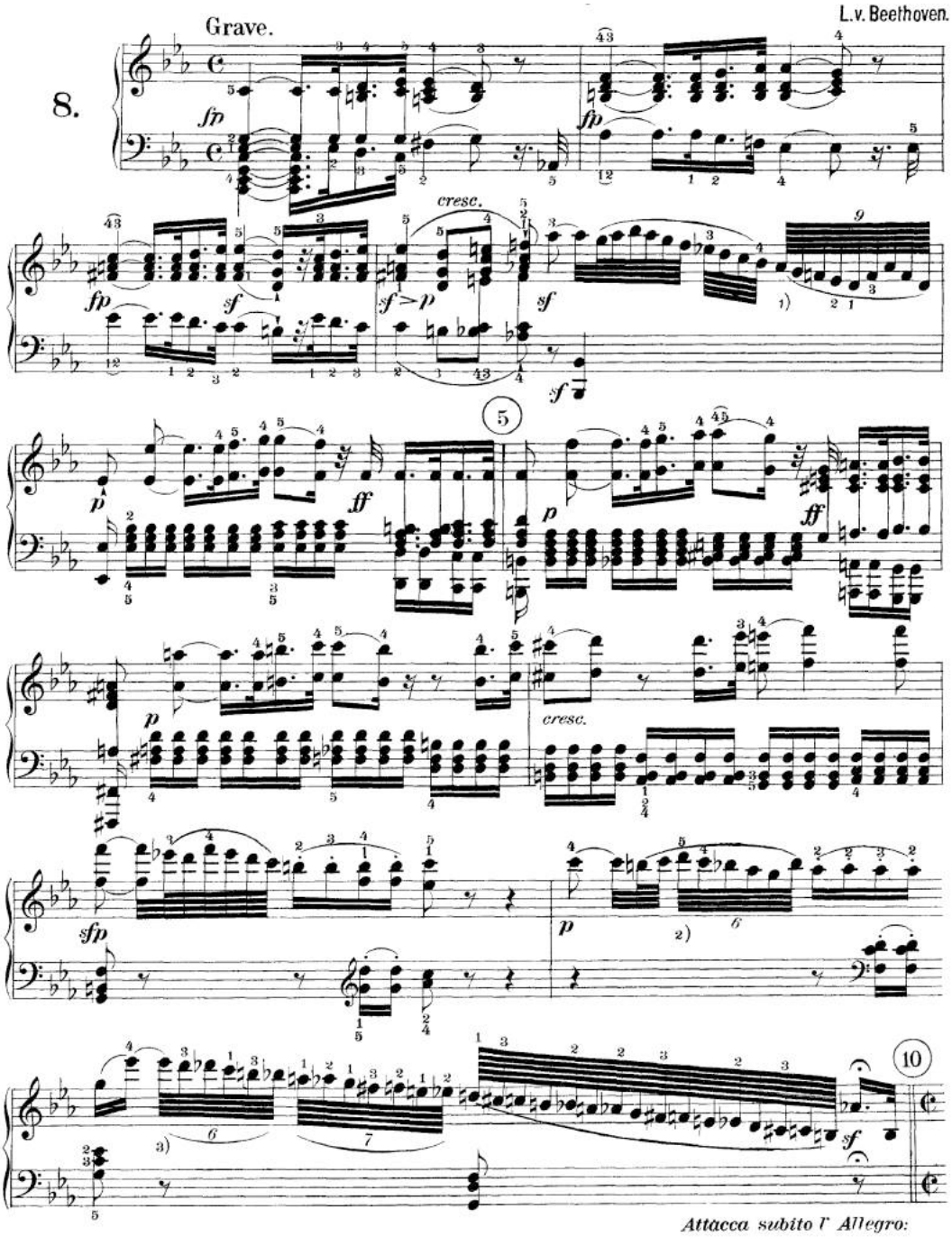



Figure 2-9 Sonate « Pathétique » op. 13 de Beethoven, mesures 1-10

3.3. Robert Hatten et le mouvement lent de la *Sonate Hammerklavier* op. 106 de Beethoven (analyse de 1994)

Dans son ouvrage *Musical Meaning in Beethoven*, Robert Hatten analyse le mouvement lent de la *Sonate* op. 106 de Beethoven, surnommée *Hammerklavier*. Dans un premier temps, il met en avant les éléments inhabituels de cette forme sonate :

- l'usage de tonalités éloignées (mouvement en fa#m dans une œuvre en Si♭M) ;
- un premier groupe thématique conséquent avec deux éléments présentant une opposition de texture et juxtaposés par une simple interruption ;

- une très courte transition qui passe du VI^e au III^e degré ;
- une modulation en SiM à la fin du second groupe motivique (en tant que V/ii en RéM)
- et une apparition de la tonalité de SolM, « la napolitaine », pour le retour final du second thème dans la coda[30].

Il va proposer une interprétation de ces éléments en les reliant en tant que « parties justifiées d'un *genre expressif* cohérent pour le mouvement[31] ». Par exemple, l'opposition entre les tonalités de *Si* bémol majeur et *fa* dièse mineur est intéressante des points de vue du mode (opposition majeur-mineur) et de la distance entre les toniques. En effet, Hatten considère que dans la musique classique, l'opposition majeur/mineur oppose « tragique » et « non tragique[32] » ; plus la distance entre les tonalités est importante, plus cette dichotomie va sembler « extrême[33] ». La relation entre ces deux tonalités va donc apparaître comme extrêmement tragique. Dès les premières mesures, il existe une opposition entre la monophonie de la mesure 1, sorte d'introduction et d'« épisode extérieur au domaine des événements réels de la pièce[34] » selon Janet Levy (et d'ailleurs rajouté après la composition du mouvement), et la texture de choral qui va suivre.

Au fil de son analyse, Hatten détecte également les autres topiques présents, dont le registre stylistique de « l'hymne, avec ses connotations spirituelles et solennelles », qu'il considère comme « monumental » à cause du rythme harmonique et du tempo lents, des accords parfaits, etc.

Pour toute la pièce, il étudie l'ensemble de ces aspects de manière précise, alliant aspects formels et harmoniques avec les styles expressifs : « aria » (à partir de la mesure 27) « pastoral » (à partir de la mesure 44), « monumental » (à partir de la mesure 61, à propos de la texture hymnique), etc. Leurs relations et interactions (oppositions, transformations, etc.) sont aussi largement investies pour amener et soutenir l'hypothèse principale de Hatten : celle d'une pièce dont le point de départ « tragique » va amener le « transcendant » :

> Si le voyage interprétatif a été convaincant jusqu'ici, c'est notamment parce que tous les éléments structurels exceptionnels et frappants ont été reliés en une hypothèse globale, le *genre expressif* « tragique-vers-transcendant ». Les oppositions locales qui sont exploitées dans le mouvement ont été analysées successivement afin d'identifier les corrélations stylistiques qu'elles exploitent et les interprétations stratégiques (spécifiques à l'œuvre) suggérées par leur utilisation contextuelle[35].

---

[30] Voir Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1994, p. 11.

[31] « *The expressive interpretation I propose is able to relate all of these unusual features, along with other, more local events, as motivated parts of a coherent* expressive genre *for the movement.* ». Robert Hatten, *op. cit*., p. 11.

[32] *Ibid.*, p. 13.

[33] *Ibid.*, p. 13.

[34] « *Janet Levy (1982) has linked such unison textures to the ceremonial or theatrical; they may suggest an "episode 'outside' the realm of the real events of the piece.* ». Janet Levy, « Texture is a sign in Classic and Early Romantic Music », *Journal of the American Musicological Society,* Vol. 35, No. 3, 1982, p. 528, cité dans Robert Hatten, *Ibid.*, p. 14.

[35] « *If the interpretative journey has been convincing to this point, one reason is that all the outstanding or salient structural events have been relative to an overarching hypothesis, the expressive genre "tragic-to-transcendent." In turn, local oppositions that are exploited in the movement have been analyzed for stylistic*

L'auteur a donc tenté de démontrer comment toutes ces interactions entre les styles expressifs étaient au service d'une stratégie narrative globale dans cette œuvre de Beethoven.

Il présente également ces résultats sous forme de diagramme.

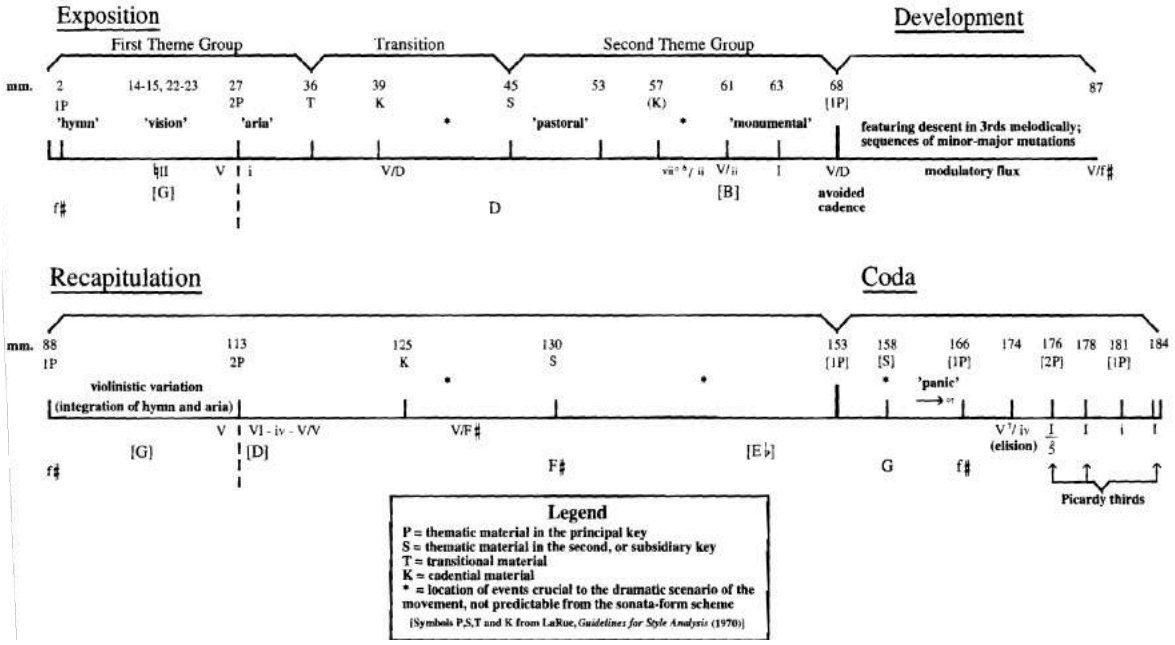


Figure 2-10 Diagramme retraçant l'analyse du mouvement lent de la Sonate op. 106 de Beethoven (Hatten, 1994, p. 12)

La théorie de Hatten va plus loin dans les chapitres suivants de son ouvrage, avec notamment le concept de *« markedness »* (ou marquage) qui se définit comme l'évaluation asymétrique (entre marqué et non marqué) d'une différence, d'une opposition (au sein de la structure, du langage ou de la culture musicale) qui aura des conséquences au sein de la signification[36]. Au niveau musical, il prend l'exemple des tonalités mineures et majeures qui sont respectivement « marquées » et « non marquées » dans la musique classique : les tonalités mineures convergent plutôt vers le « tragique », les modes majeurs généralement vers le « non-tragique ». Évidemment, il s'agit d'une relation asymétrique car les modes d'expression des tonalités majeures sont plus nombreux et variés : pastoral, héroïque, *buffa*, etc. Cependant, cette opposition peut paraître réductrice puisqu'une utilisation tragique du mode majeur est parfois possible aussi. Cependant, Hatten considère que l'utilisation du mode mineur dans des œuvres classiques à tonalité majeure (sous forme d'inflexions modales) indique toujours une perspective « tragique ou poignante[37] ».

Hatten progresse ainsi jusqu'à une hiérarchisation des styles selon les règles rhétoriques (catégories du « sublime », « moyen » et « bas ») et selon leur marquage

correlations that they exploit, and the strategic (work-specific) interpretations, which their contextual use suggests. ». Robert Hatten, *op. cit.*, p. 28.

[36] À titre d'exemple, Hatten cite le mot anglais « cow » qui ne distingue pas le sexe de l'animal contrairement au mot « bull » qui est « marqué » pour la distinction des genres (ici masculin), là où « cow » est donc non marqué.

[37] Robert Hatten, *op. cit.*, p. 36.

(présent ou non). Il aboutit au schéma suivant, où le mineur est considéré comme « marqué » :

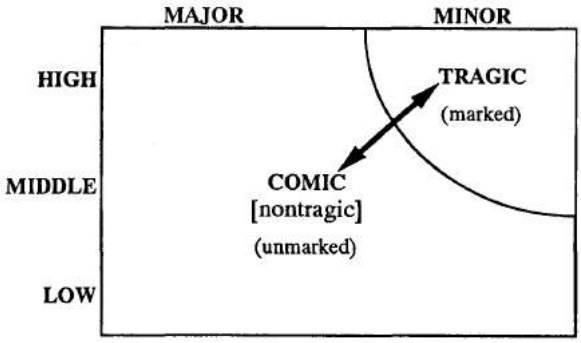


Figure 2-11 Champ d'opposition expressif défini en tant que matrice d'opposition structurelle pour le style classique (Hatten, 1994, p. 76)

Il classifiera également les œuvres de Beethoven en distinguant les formes sonate et les mouvements fugués ou contrapuntiques[38] en fonction des mêmes caractéristiques : style « bas, moyen, haut » et mode majeur et mineur (non marqué et marqué). Ainsi, comme le souligne Márta Grabócz, Robert Hatten « passe de l'analyse des topiques à l'analyse des structures expressives […]. Il attribue le terme "genre expressif" aux genres musicaux complexes ou mixtes dont l'interprétation musicologique et herméneutique exige une *compétence expressive* en plus de la *compétence structurelle*[39] ».

3.4. Márta Grabócz et le deuxième mouvement de la *Symphonie « Prague »* K. 504 de Mozart (analyse de 1997)

Márta Grabócz utilise, pour représenter l'intrigue et la tension narrative de ce mouvement, un carré sémiotique temporalisé qui est paru pour la première fois dans son article « Le schéma discursif passionnel en tant que marque de maturation stylistique dans les mouvements symphoniques de Mozart[40] ».

Avant de continuer, il nous semble nécessaire d'expliquer ce carré sémiotique. Eero Tarasti considère que le carré sémiotique de Greimas, avec ses termes contraires et contradictoires, peut servir de base paradigmatique pour la progression syntagmatique de la musique, avec ses termes contraires et contradictoires. Développé par Greimas et Rastier, il permet d'affiner les analyses par oppositions en faisant passer le nombre de classes analytiques découlant d'une opposition donnée de deux termes (par exemple, vie/mort) à quatre (par exemple, vie, mort, vie et mort : un mort-vivant, ni vivant ni mort : un ange) voire plus. À partir d'une opposition donnée de deux concepts S1 et S2 (en relation de contrariété), le carré sémiotique permet d'obtenir deux autres concepts en relation de contradiction, soit ~S1 et ~S2 (eux-mêmes également en relation de

[38] Voir Robert Hatten, *op. cit.*, p. 84-85.
[39] Márta Grabócz, « Bref aperçu sur l'utilisation des concepts de narativité », *Musique, narrativité, signification*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2009, p. 37.
[40] Márta Grabócz, « Le schéma discursif passionnel en tant que marque de maturation stylistique dans les mouvements symphoniques de Mozart », in D. Pistone et N. Meeus (dir.), *Musique & Style*, Vol. 2, 1997, p. 35-47.

contrariété). Les couples S1/~S2 et S2/~S1 sont quant à eux complémentaires. Il est également possible d'aboutir à des métatermes, obtenus par la simultanéité de deux termes composés (6 au maximum). Voici un exemple de carré sémiotique théorique[41] :

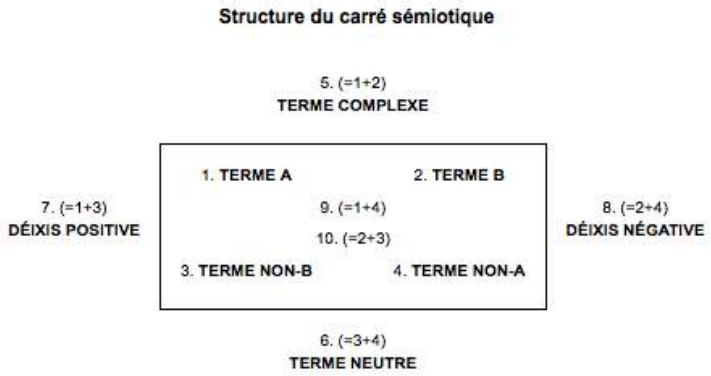


Figure 2-12 Carré sémiotique vierge, par Louis Hébert

Courtés le définit comme un « représentation visuelle de l'articulation d'une opposition[42] ». La dimension chronologique y est abandonnée, c'est-à-dire que la disposition ne suit pas l'ordre d'apparition des sujets mais représente leurs relations. Prenons un exemple simple de son utilisation :

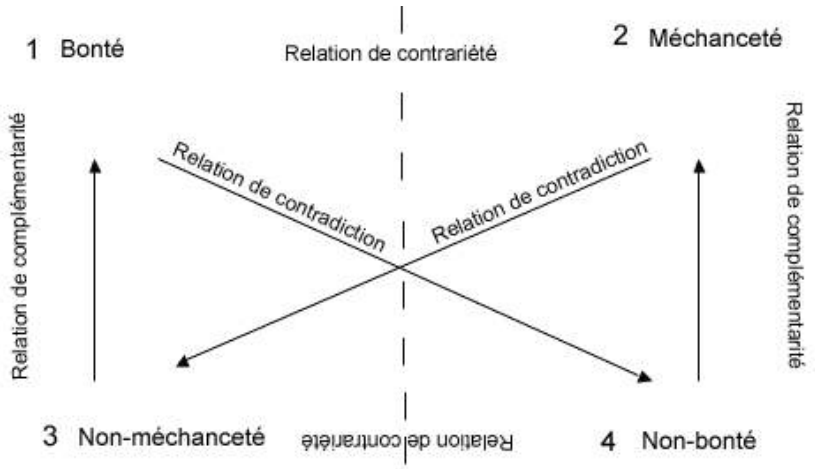


Figure 2-13 Carré sémiotique autour de l'opposition Bonté/Méchanceté[43]

Márta Grabócz – à la suite de Greimas [1970] – va cependant insérer cette dimension chronologique au carré sémiotique afin de respecter l'ordre d'apparition des différents topiques en jeu, autrement dit des « sujets » du discours musical. Ceci permet de « réconcilier un principe d'évolution, grâce à une syntaxe dialectisante et une forme

[41] Louis Hébert, « Le carré sémiotique », in Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), en ligne, consulté le 6 décembre 2014, http://www.signosemio.com/greimas/carre-semiotique.asp.
[42] Voir Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Éditions Hachette, 1991, p. 152.
[43] Pierre Mourotte, carré sémiotique appliqué au conte Cendrillon, en ligne, consulté le 24 septembre 2015, http://idata.over-blog.com/2/80/76/41//carre_cendrillon.gif.

catégorielle de totalité[44] ». Or cette structure peut justement s'appliquer à tout sujet « affecté par la passion » et il est possible d'étudier un matériel thématique du point de vue de ses contradictions et de ses contrariétés, justement représentées par la disposition du carré sémiotique.

Après avoir discrétisé les différents sujets, Márta Grabócz utilise ce système et indique par des chiffres leur ordre d'apparition et leurs relations au sein de la pièce. Ainsi, le thème « pastoral » de l'exposition (équilibre, S1) est enchaîné avec la version mineure de ce thème (relation de contradiction, nonS1), suivie par l'exclamation de douleur et le désespoir (S2) en contrariété avec le thème pastoral dans le développement de la forme sonate. Par la suite, le pont amènera la consolation et l'apaisement (nonS2) qui se situe à la fois en situation de contradiction avec le désespoir (S2) et de complémentarité avec l'équilibre de S1. Enfin, la réexposition retourne vers le premier thème principal (S1), qui réaffirme la justesse et l'équilibre du « pastoral ».

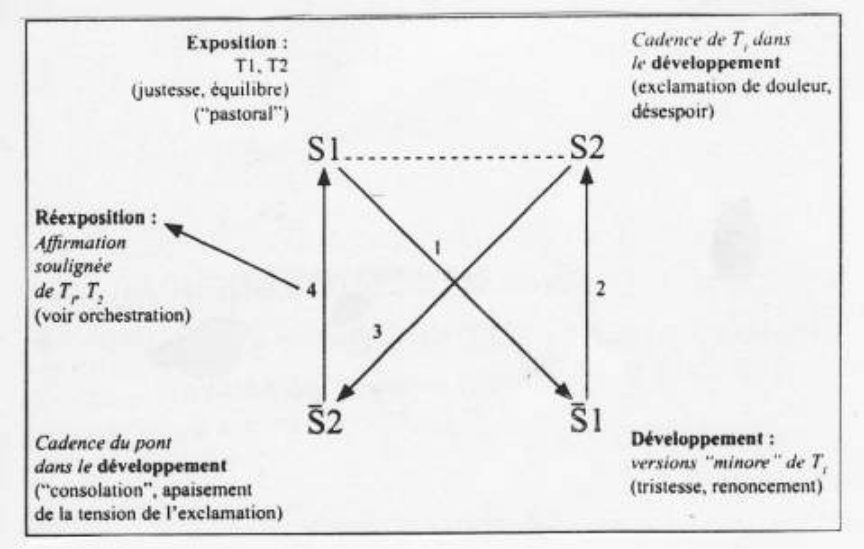


Figure 2-14 Carré sémiotique, schéma global de l'articulation des topiques de l'Andante de la Symphonie K. 504 selon Márta Grabócz [45]

Elle émet ainsi l'hypothèse que les différents thèmes de ce mouvement créent, à travers leurs relations et interactions, une tension narrative qui sera dénouée par la fin de la réexposition :

> Dans son exposition et sa réexposition, il existe un équilibre très net, très consciemment dosé entre le thème pastoral (=thème d'équilibre, thème typiquement classique) et les sections en tonalité mineure apportant le déséquilibre, la « sensibilité » […].
>
> Deuxièmement, ce déséquilibre ne fait que préparer, qu'anticiper le drame et la tension qui explosera dans le développement. Tout semble se diriger vers le nœud formé de cette section

[44] Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 42.
[45] Márta Grabócz, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^e^-XX^e^ siècles) », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], No. 21, 2011, paragraphe 44, en ligne, consulté le 14 octobre 2014, http://narratologie.revues.org/6503.

médiane, tout en correspondant aux règles du schéma discursif passionnel décrit par Greimas et par Fontanille dans la *Sémiotique des passions*[46].

L'utilisation du carré sémiotique permet donc de comprendre l'agencement des thèmes que Mozart a choisi dans cette *Symphonie* K. 504. Sans cette dimension narrative et son interprétation sémantique, un des intérêts fondamentaux de la musique passe totalement inaperçu : une simple énumération des faits formels et harmoniques ne permet pas d'entrer dans cette dimension expressive si importante.

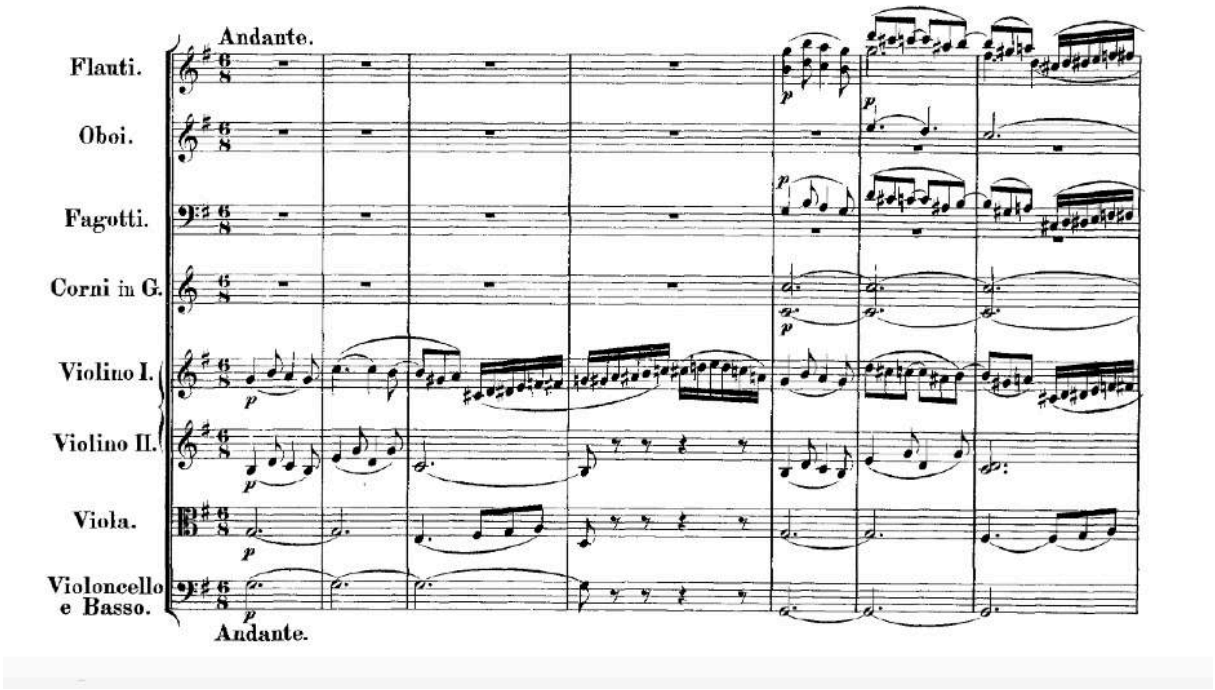


Figure 2-15 Andante de la Symphonie K. 504 de Mozart, mesures 1-7

Tous ces exemples d'analyse narrative permettent de mettre en avant la complémentarité de l'analyse formelle avec l'étude de la couche expressive de l'œuvre, selon les codes et les signes que sont les unités expressives appelées « topiques » transmis par notre héritage culturel occidental.

Nous allons à présent nous attacher à constituer un corpus d'étude à travers la littérature musicologique consacrée au dernier style de Chopin, corpus qui sera ensuite analysé par nos soins, selon la double approche analytique précédemment explicitée (lors du deuxième chapitre de cette partie), dans la troisième partie de cette thèse.

[46] Márta Grabócz, « Le schéma discursif passionnel », *Musique ,narrativité, signification, op. cit.*, p. 144.

TROISIÈME PARTIE

Corpus et analyse des œuvres du dernier style

1. Constitution d'un corpus d'étude

Dans ce premier chapitre, nous aimerions réaliser un état des lieux de la notion de dernier style chez Chopin au sein d'ouvrages de différents auteurs, plus spécifiquement dans la musicologie des trente dernières années. Dans un premier temps, nous reviendrons sur différentes publications au sujet du « dernier style » de manière générale et concernant Chopin, puis nous tenterons de recenser sous forme de corpus les œuvres que les auteurs relient à cette période. Il sera ensuite analysé dans le deuxième chapitre, et nous permettra d'aboutir à une définition du dernier style de Chopin que nous présenterons dans la quatrième partie de cette thèse.

1.1. La notion de « dernier style » dans la littérature

1.1.1. Réflexions préliminaires sur les concepts de « style tardif » et de « dernier style »

Les notions de « style tardif » et de « dernier style » sont communément utilisées dans le milieu artistique, comme nous l'avions déjà évoqué dans l'introduction. Au départ, le facteur de l'âge de l'artiste est très important. En 1925, Alfred Brinckmann s'intéresse déjà aux œuvres tardives de différents artistes[1] et à leur style tardif en tant que phénomène de l'histoire de l'art, en recherchant des constantes à travers différents styles de la vieillesse. Le concept de « style tardif » fut également développé dans cette même optique dans les travaux de Mieczysław Wallis[2], qui publia en 1975 un ouvrage s'intéressant également aux corpus tardifs, en distinguant le style « tardif » en tant que « style d'une phase tardive clairement séparée dans les œuvres de l'artiste » du style « de la vieillesse » comme un « style caractéristique pour un artiste après 65 ans[3] ». Cependant, au fur et à mesure, les auteurs se sont plutôt focalisés sur la dimension esthétique, et en Angleterre, « l'expression "style tardif" est devenue un terme très vague […] pour décrire les dernières œuvres d'un artiste, quelque soit l'âge de sa mort[4] ».

Edward Wadie Saïd, intellectuel et théoricien littéraire d'origine palestinienne, développa cette notion dans le domaine de la littérature et de la musique à travers plusieurs articles, séminaires et conférences dans les années 1990. Ses textes furent

[1] Alfred Erich Brinckmann, *Spätwerke grosser Meister*, Éditions Frankfurter Verlagasanstalt, Frankfurt am Main, 1925.

[2] Mieczysław Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów* [Late creative output of great artists], Éditions CIP, Varsovie, 1975.

[3] « *This distinguished art historian in his book on the late works of great artists distinguishes an artist's "late style" as "a style of a clearly separated late phase of the artist's work" and the "style of old age" as the characteristic style for the artist after the age of sixty-five (within which Wallis distinguishes a "style of late old age", or "style of an artist roughly after age seventy-five").* ». Maria Piotrowska, « "Late Chopin" Remarks on the late works », *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, été 2000. 1ère édition en 1993, en ligne, consulté le 23 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/piotrowska.html.

[4] « […] *in English, the designation "late style" has become an extremely vague term* […] *to describe the last works of artists, no matter the age at which they died.* ». Linda Hutcheon et Michael Hutcheon, « Late style(s): The ageism of the singular », in *Occasion: Interdisciplinary Studies in the Humanities*, Vol 4, 2012, en ligne, consulté le 3 mai 2016, http://arcade.stanford.edu/sites/default/files/article_pdfs/OCCASION_v04_Hutcheons_053112_0.pdf.

publiés à titre posthume dans un essai paru pour la première fois en anglais en 2006[5], puis en France en 2012[6]. Bien que non spécialiste de la musique, son ouvrage *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant* étudie des œuvres de musiciens aussi variés que Mozart, Beethoven, Wagner ou Richard Strauss, mais aussi d'artistes comme Jean Genet, Luchino Visconti ou encore Thomas Mann. De manière générale, Nadia Agsous, dans sa critique de l'ouvrage, met en avant de manière fort intéressante la vision de Saïd quant à la notion de « style tardif » :

> Certaines œuvres tardives se caractérisent par un esprit de maturité, de sérénité, de « résolution de conflits » et de possibilité de « réconciliation ». D'autres, expriment un sentiment de tourment, de tristesse, de révolte et une série de « contradictions irrésolues ». C'est cette seconde catégorie qu'E.W. Saïd s'est attaché à étudier dans cet ouvrage posthume. En partant de ce postulat, le terme « tardif » traduit l'idée de l'existence d'une « tension » dépourvue d'harmonie et de quiétude. C'est une « forme d'exil » où s'exprime le sentiment d'une modification du temps, où le présent est investi par d'autres temporalités, le passé s'éloigne, le futur s'échappe. Il se dégage alors une impression d'ancrage dans le temps tout en se situant en dehors du temps ou encore une impression de non appartenance au lieu et au temps. C'est-à-dire « le sentiment de n'être ni à sa place ni dans son temps ».
>
> A titre d'exemple, les dernières œuvres de la vie de Ludwig van Beethoven et de Richard Wagner (1813/1883) s'inscrivent dans et en dehors de leur époque. Elles sont « en avance » sur leur temps en raison de leur caractère audacieux et novateur et « en retard » sur leur époque car « elles décrivent un retour à des domaines oubliés ou délaissés par la marche en avant de l'histoire », écrit E. W. Saïd.
>
> Ce sentiment de non appartenance à leur société et à leur époque s'explique par la transformation du statut du compositeur survenu durant cette période. Le "nouveau" compositeur n'était plus "un serviteur" de la société et de l'église mais « un génie créateur exigeant qui se tenait orgueilleusement, voire peut-être narcissiquement, à l'écart de son temps[7] ».

Saïd se condisère lui-même, non sans humour, comme le « seul authentique disciple d'Adorno[8] », un des pionners de cette notion de « style tardif ». En effet, Adorno est un des premiers à étudier un corpus d'œuvres musicales de ce point de vue en travaillant sur la dernière période de Beethoven[9] dès 1937 (cinq dernières sonates pour piano, la *Symphonie* n°9, la *Missa Solemnis*, les six derniers quatuors à cordes et les dix-sept bagatelles pour piano). Il en dira que « La maturité des œuvres tardives ne ressemble pas à celle des fruits mûrs. Elles sont […] non pas arrondies, mais ravinées, ravagées. Privées de douceur, âpres et piquantes, elles refusent de se prêter à la pure délectation[10] ». Stylistiquement, ce sont « les césures, les discontinuités soudaines qui caractérisent, plus que n'importe quoi d'autre, le tout dernier Beethoven, […] l'œuvre devient silence à l'instant où elle est abandonnée et révèle ce qui s'éprouve du vide[11] ». Pour bien comprendre cette vision du style tardif beethovénien, Saïd rajoute que :

---

[5] Edward W. Saïd, *On Late Style, Music and Literature Against the Grain*, Éditions Pantheon Books, New York, 2006.
[6] Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, Éditions Actes Sud, Arles, 2012.
[7] Nadia Agsous, « Du style tardif, Edward Wadie Saïd », *La cause littéraire*, en ligne, décembre 2012, consulté le 18 octobre 2015, http://www.lacauselitteraire.fr/du-style-tardif-edward-wadie-said.
[8] Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant*, *op. cit*., p. 18.
[9] Voir Theodor W. Adorno, « Spätstil Beethoven's », in *Der Auftakt*, Vol. 17, No. 5-6, 1937, p. 65-67.
[10] Theodor Adorno, *op. cit*., cité dans Edward W. Saïd, *Du style tardif : musique et littérature à contre-courant, op. cit*., p. 47.
[11] Theodor Adorno, *Essays on Music*, Éditions University of California Press, Los Angeles, 2002, p. 567, cité et traduit dans Edward W. Saïd*, op. cit*., p. 45-46.

> Les œuvres tardives de Beethoven n'entrent dans aucun schéma, et on ne peut pas plus les réconcilier que les résoudre, puisque l'absence de résolution et l'espace fragmentaire, échappant à toute synthèse, ne sont ni ornementaux ni symboliques, mais bien constitutifs des œuvres en question. Les compositions beethovéniennes tardives renvoient à une "totalité perdue", ce qui leur confère leur nature de catastrophes[12].

Enfin, cette conception du style tardif de Beethoven annonce selon Saïd certains aspects de la musique contemporaine, considérant que l'on y retrouve le même « immobilisme » et la même « résistance à toute influence de la société[13] », tout en annonçant la « forme esthétique de l'époque moderne[14] ».

En 1978, Constantin Floros a travaillé sur les dernières symphonies de Mozart[15], et plus récemment Laura Tunbridge sur le style tardif de Schumann[16], Marianne Wheeldon sur celui de Debussy[17] ou encore Andrew Davis sur celui de Puccini[18]. À ce propos, Joseph N. Straus, qui travailla également sur le style tardif de Stravinsky[19], est revenu sur cette notion de « style tardif » en musicologie dans un article publié en 2008[20]. Dans cette publication, il émet l'hypothèse que le « style tardif » doit être considéré du point de vue de ses caractéristiques internes associées à des facteurs externes (l'âge du compositeur, le lien avec la mort prochaine, etc.), avec une mise en relation avec les conditions de santé du compositeur, aussi bien mentales que physiques.

En 2005, les premières Journées de l'Action Culturelle organisées par l'Université Marc Bloch et la Ville de Strasbourg avaient pour thématique l'« œuvre ultime », avec des interventions à propos d'artistes aussi divers que Molière, le photographe Gustave le Gray, l'écrivain Arthur Adamov, ou encore Richard Strauss pour la musique[21]. En 2006, l'ouvrage édité par Karen Painter et Thomas Crow[22] présente également de nombreuses réflexions sur les styles tardifs de Richard Wagner, Mozart ou encore Richard Strauss pour les compositeurs, mais également sur ceux des peintres Piet Mondrian, Mark Rothko ou Willem de Kooning et de la sculptrice Eva Hesse.

Concernant le « dernier style », il se différencie du « style tardif » tout en restant proche de celui-ci. Comme évoqué dans l'introduction, E. Saïd utilise les deux notions de façon similaire[23] et nous considérons dans le cas de Chopin que son style tardif correspond également à son dernier style, car il s'agit de la dernière période stylistique du

---

[12] Edward W. Saïd*, op. cit*., p.47-48.
[13] *Ibid*., p. 48.
[14] *Ibid*., p. 49.
[15] Voir Constantin Floros, *Mozart letzte Sinfonien,* Oldenburg, 1978, cité dans M. Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 317.
[16] Laura Tunbridge, *Schumann's late style*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
[17] Marianne Wheeldon, *Debussy's late style*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2009.
[18] Andrew Davis, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2010.
[19] Joseph N. Straus, *Stravinsky's Late Music*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
[20] Joseph N. Straus, « Disability and "Late Style" in Music », in *The Journal of Musicology*, Vol. 25, No. 1, 2008, p. 3-45.
[21] Ces journées ont donné lieu à la publication d'actes de colloque : Michel Deneken, *Œuvre ultime*, *Journées de l'Action Culturelle,* Éditions de l'Université Marc Bloch, Strasbourg, 2005.
[22] Karen Painter et Thomas Crow (dir.), *Late Thoughts, Reflections on artists and composers at work*, Éditions Getty Publications, Los Angeles, 2006.
[23] Voir note 23, p. 15, dans l'introduction.

compositeur avant sa mort. C'est donc à la fois une période où les difficultés vont s'accumuler (mentionné dans la littérature comme caractéristique de cette période « tardive ») mais elle correspond également à la fin de l'évolution du style de Chopin, en tant qu' « ultime » étape avant la mort, pour reprendre la vision de Saïd (son « dernier style »). D'ailleur, Kallberg intitule son chapitre « Chopin's last style » et non « late style » et par ailleurs, rappelons que Tomaszewski indique qu'il n'y a aucune antinomie entre ces deux termes, en prenant l'exemple de Chopin :

> Chopin tardif, dernier Chopin : ces deux phrases apparaissant dans le titre de cette présentation […] ne sont pas utilisées en tant que synonymes. Elles sont proches, mais pas identiques. […] Il est évident que la relation entre le dernier et le tardif est une gradation plutôt qu'une antinomie. On peut considérer que les dernières œuvres sont simplement celles qui sont particulièrement tardives […][24].

Ainsi, nous estimons que le dernier style de Chopin qui nous intéresse correspond et comprend également son « style tardif ». Attachons nous désormais à observer comment ce « dernier style » est défini dans la littérature concernant Chopin.

1.1.2. Description du concept du « dernier style » chez Chopin dans la musicologie actuelle

Concernant Frédéric Chopin, peu d'auteurs s'avancent véritablement sur le sujet du « dernier style » ou du « style tardif ». Parmi eux, Wolfgang Bötticher fut le premier à s'intéresser à ce « Chopin tardif », en 1963[25], bien que Tomaszewski lui reproche d'avoir émis « des remarques trop générales au niveau technique[26] ».

En 1986, Jeffrey Kallberg publie un article intitulé « Chopin's last style[27] » dans la revue polonaise *Rocnik Chopinowski*, qui deviendra un chapitre dans son ouvrage *Chopin at the boundaries* publié en 1998. Il n'hésite pas à mettre en avant l'impact que les événements de ses dernières années ont pu avoir sur l'activité du compositeur, ce que nous avons tenté de démontrer de manière détaillée dans la première partie de cette thèse :

> L'histoire des dernières années de Chopin semble tirée des pages d'un tragique roman romantique. Les évènements déchirants s'y succèdent : dégradation de sa santé ; rupture avec sa compagne de neuf années, George Sand ; révolution à Paris, […] exil nostalgique en Grande-Bretagne ; et, à son retour à Paris, long déclin aboutissant à sa mort, au matin du 17 octobre 1849 […]. Ils se révèlent non seulement dans les événements de sa vie mais aussi par quelques œuvres expérimentales dans lesquelles il a cherché à transformer et à modifier les principes de base de

[24] « *Late Chopin, last Chopin : these two phrases appearing in the title of this presentation* […] *are not used here as synonyms. There are close, yet not identical.* […] *Is is obvious that the relationship between the late and the last is that of gradation rather than antinomy. One can assume that last works are simply those particularly late* […]. ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 317.
[25] Wolfgang Bötticher, « Über einige Späthstilprobleme bei Chopin », in Zofia Lissa (dir.), *The Book of the first International Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin*, Varsovie, 1963.
[26] « *Wolfgang Bötticher was the first scholar to approach the issue of 'late Chopin' (1963), although he did not go beyond making fairly general (if significant) remarks of technical nature.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », *op. cit.,* p. 318.
[27] Jeffrey Kallberg, « Chopin's last style », in *Rocnik Chopinowski*, Vol. 18, 1986.

son langage musical. Dans ces œuvres, nous pouvons déceler les débuts du nouveau style de Chopin – son dernier, car il l'avait à peine établi que la mort l'a saisi[28].

Dans un article de 2010, l'auteur propose également quelques caractéristiques stylistiques pour ce dernier style :

> Il serait toutefois imprudent de supposer que Chopin inaugura son style tardif juste parce qu'il avait pris conscience de sa sujétion à la mort. Des raisons purement musicales, comme le désir d'insuffler un nouvel élan à son énergie créatrice, le poussèrent aussi à opérer un changement stylistique. Plusieurs faits étayent cette hypothèse. Sa productivité s'effondra après 1841, signe que ses œuvres lui demandèrent plus de travail, et un travail différent. Ses lettres de l'époque nous apprennent qu'il reprit l'étude formelle du contrepoint savant. On le vit aussi aborder des caractéristiques stylistiques familières sous des angles nouveaux. L'ornementation, plus judicieuse, vint soutenir des moments formels critiques et le rythme étaya davantage l'expression à plus grande échelle. Étonnamment, Chopin se mit à écrire dans des genres qu'il n'avait encore jamais explorés (Berceuse, Barcarolle, Polonaise Fantaisie). Tous ces indices sont le signe qu'il était en train de repenser fondamentalement la nature de son art[29].

Kallberg estime également que le changement de style de Chopin s'amorce véritablement vers 1842-1843 :

> Néanmoins, des raisons à la fois historiques et musicales suggèrent qu'un important changement de direction artistique commence en 1842[30].

Dans son argumentation, il citera une lettre de George Sand à Pauline Viardot datant du 29 août 1842 : « Chopin vous appelle à grands cris pour lui rendre la faculté musicale qu'il prétend avoir perdue[31] ». Il considère cette période comme l'amorcement du « style tardif », qui prépare le « dernier style » :

> Le style tardif de Chopin, [considéré comme] une phase compositionnelle de réévaluation générale, prépare d'une certaine manière son dernier style, lui-même marqué par un renouveau esthétique[32]

Par ailleurs, M. Tomaszewski, spécialiste polonais du compositeur, évoque le dernier style en ces termes :

> La phase de travail, est également appelée la période du "Chopin tardif[33]" [...].

---

[28] « *The story of Chopin's final years seems to be taken from the pages of a tragic Romantic novel. One wrenching event follows another: the debilitating attacks on his health; the rupture with his companion of nine years, George Sand; the outbreak of revolution in Paris; [...], lonely exile in Great Britain; and upon his return to Paris, the protracted decline that culminated in his death in the earl hours of 17 October 1849. […] They are revealed not only in events of his biography but also in a few experimental works in which he sought to transform and alter basic tenets of his musical language. In these works we may detect the beginnings of Chopin's new style – his last, since he had scarcely established it before death intervened.* ». Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*, Éditions Harvard Univeristy Press, Cambridge, 1988, p. 89.

[29] Jeffrey Kallberg, « Introduction du CD « Late Masterpieces », Stephen Hough (piano) », Hyperion, Britain's brightest record label, 2010, en ligne, consulté le 19 octobre 2010, www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67764.

[30] « *Nevertheless, reasons both documentary and musical suggest that a significant shift in his artistic direction began in 1842.* ». Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*, *op. cit.,* p. 89.

[31] Lettre de George Sand à Pauline Viardot du 29 août 1842, in *Correspondance de George Sand,* Vol. 5, Éditions Garnier Frères, Paris, 1969, p. 677.

[32] « *Chopin's late style, a compositional phase of general reappraisal, prepared the way for his last style, itself marked by aesthetic renewal.* ». Jeffrey Kallberg, *op. cit.*, p. 91.

[33] « *Die Schaffenphase, auch die Periode des "späten Chopin" gennant.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, *Chopin und seine Zeit,* Éditions Laaber-Verlag, Laaber, 1999, p. 188.

Il confirme également les conclusions de notre première partie concernant le contexte biographique devenu difficile :

> Dans sa vie privée, les années 1846-1849 sont marquées par de profondes expériences : séparation avec George Sand, développement rapide de la maladie. Etats d'âme et humeurs, qui se laissent percevoir dans ses lettres à ses amis et sa famille, se résument en deux termes : solitude et nostalgie. Mais il y avait aussi un espoir renouvelé et constant, qui « à la fin de tout est la Pologne[34]».
>
> Dans les œuvres du dernier Chopin ressort, de façon bien plus marquée qu'auparavant, l'expression des moments autobiographiques[35].

Tomaszewski situera le début de la crise en 1841 ; celle-ci se manifeste par une multitude de lettres qui évoquent une sorte de « ligne d'ombre » qui passe sur la vie de Chopin[36], à travers des cauchemars où apparaissent la vision de son propre trépas. Cette crise aboutira à une « catharsis » qui déclenchera une réflexion au sein de ses œuvres musicales. C'est par l'émancipation de son style qu'il réussira à se sortir de cette crise, jusqu'à la dernière période des années 1845/46[37] qui le replonge dans un contexte difficile.

Tadeusz Zielinski, dans sa biographie de Frédéric Chopin, décrit le dernier style de la manière suivante :

> À partir de l'année 1842, son évolution se présentait sous un angle encore différent, même si l'on ne peut parler de bouleversement qualitatif. Les œuvres de cette période se distinguent avant tout par une aura esthétique et un type d'expressivité bien spécifiques, suffisamment clairs en tout cas pour qu'on puisse évoquer le « style tardif » de Chopin. Disons tout d'abord que ce style manifeste un raffinement bien plus grand que par le passé, non seulement par l'audace des nouveaux moyens sonores et leur accumulation dans le parcours de l'œuvre, mais aussi par la complexité du propos musical. Les œuvres tardives de Chopin paraissent en effet s'appuyer davantage sur l'intellect, ce qui ne veut pas dire que le compositeur renonce à l'expression affective, mais plutôt qu'il l'habille d'une certaine réflexion en donnant plus de retenue au geste émotionnel et à ses effets. […] On est à cet égard frappé par un aspect plus introspectif, une tendance à s'immerger dans le for intérieur, comme si en s'éloignant des effets faciles et immédiats, le contenu émotionnel de cette musique devait montrer d'autant plus de profondeur. Même si la gaieté et la joie persistent dans cette nouvelle période, elles s'imprègnent d'une sagesse toute stoïcienne. Lorsque par exemple la douleur ou la tristesse prennent la parole, elles le font à présent sans le moindre cri de désespoir ou de révolte – la coloration révèle plutôt une affliction sourde et profonde, sorte de résignation mélancolique teintée de gravité élégiaque[38].

---

[34] « *Im Privatleben sind die Jahre 1846-1849 durch tiefe Erlebnisse gekennzeichnet : Trennung von George Sand, schnelle Entwicklung der Krankheit. Seelenzustand und Stimmung, die aus seinen Briefen an Freunde und Familie abzulesen sind, lassen sich mit zwei Worten zusammenfassen: Einsamkeit und Nostalgie. Aber da war auch ständige und immer wieder erneuernde Hoffnung, dass trotz allem "am Ende von alledem Polen ist".* ». Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit*., p. 188.

[35] « *Im Werk Chopins der letzten Jahre kommt stärker als zuvor ein autobiographisches Moment zu Wort.* ». *Ibid.*, p. 190.

[36] Voir lettres de Chopin à Julien Fontana des 9, 10 et 20 mai 1841 ou encore des 6/7, 20 et 27 octobre 1841, citées dans Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », *op. cit.,* p. 322-323.

[37] Voir première partie de notre thèse et également la Lettre de George Sand à Eugène Delacroix du 12 Novembre 1844 (« Chopin se fait un petit bagage de compositions nouvelles, tout en disant comme de coutume qu'il ne peut rien faire que de détestable et de misérable »), *Correspondance*, Vol. 6, Éditions Garnier Frères, Paris, 1969, p. 691. Lettres de Chopin à sa famille datant de mai 1845 et du 11 octobre 1846, citées dans Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », *op. cit.*, p. 324.

[38] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 659.

Dans l'ouvrage de Marie-Paule Rambeau, le dernier style n'est pas évoqué en tant que tel, mais elle estime que la « marque du style tardif » correspond à une « atténuation des contrastes, la polyphonie, la mélodie continue et la complexité de l'écriture harmonique[39] ». L'auteur remarque également que le compositeur se replonge, comme lors de ses premières leçons avec Joseph Elsner, dans les ouvrages de Bach, mais aussi dans le *Cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini, datant de 1835 :

> Nous savons par ailleurs, par une lettre à Ludwika, qu'au moment où il compose l'opus 59, se trouve sur sa table de travail le *Traité de contrepoint* de Cherubini : quatorze ans après l'avoir traité de « cul desséché » il en avait fait sa bible.

En effet, dans une lettre à sa famille (et non pas précisément à Ludwika) datant du 16 juillet 1845, on peut lire :

> Au milieu de la chambre, il y a le bureau sur lequel je vous écris. Dessus j'ai mis à gauche quelques-uns de mes manuscrits, Monsieur Thiers et des poésies […] ; à droite, Cherubini et, devant moi, dans mon écrin, la montre à répétition que vous m'avez donnée[40].

Cette piste contrapuntique est d'ailleurs importante, car ce type d'écriture est de plus en plus fréquent dans ses compositions. Jeffrey Kallberg observera qu'à cette période,

> Un certain nombre de traits stylistiques sont mis au premier plan à partir de cette époque. Le contrepoint, par exemple, a joué un rôle plus fondamental. L'écriture en canon apparaît fréquemment, et une écriture indépendante pour chaque voix devient la règle[41].

M. Tomaszewski le confirme : Chopin « commence à exhiber une tendance claire pour la polyphonie[42] », en étudiant le contrepoint avec Cherubini mais aussi avec Kastner et sa *Théorie abrégée du Contrepoint* de 1839.

En 1993, Maria Piotrowska, dans son article intitulé « Late Chopin. Remarks on the last works[43] », s'appuie sur la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 et la *Barcarolle* op. 60 pour illustrer l'« introvertisme des œuvres tardives, […] sa modération et son caractère secret amènent à des proportions formelles impeccables et un degré de communicabilité indispensable[44] ». Elle y remarque également un retour à des « thèmes de jeunesse », non pas de manière nostalgique ou comme une tentative de contrer ses problèmes compositionnels, mais pour « restaurer un ensemble de valeurs dans lesquelles il a toujours cru[45] » (notamment grâce au lien entre la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65

---

[39] Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 754.

[40] Lettre de Frédéric Chopin à sa famille du 16 juillet 1845, in Édouard Sydow Bronislas, *Correspondance de Frédéric Chopin, la Gloire 1840-1849*, Éditions Richard Masse, Paris, 1981, p. 201.

[41] « *A number of stylistic features came to the fore only around this time. Counterpoint, for example, played a more fundamental role. Canonic writing appeared frequently, and independent part-writing became the rule.* ». Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*, *op. cit.*, p. 90.

[42] « *Once over the threshold of late style, Chopin begins to exhibit a clear tendency to polyphony.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », *op. cit.*, p. 325.

[43] Maria Piotrowska, « "Late Chopin" Remarks on the late works », Vol. 3, No. 1, été 2000, 1e édition en 1993. En ligne, consulté le 23 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/piotrowska.html.

[44] « *The introvertism of the late works, although the composer's strict discipline of craft, his moderation, and his personal secretiveness gave both works impeccable formal proportions and an indispensable degree of communicability.* ». Maria Piotrowska, *op. cit*.

[45] « "*The return to the themes of youth*" *is another manifestation of introvertism, but we can now see that this return was not just nostalgia, which would in some ways prove the composer's limitations, or just an attempt to face again the compositional problems of his youthful years; in composing his late masterpieces*

et le *Trio* pour violoncelle, violon et piano op. 8). Il s'agit donc de « testaments à la puissance de son esprit » mais aussi d'un manifeste exprimant l'idée d'« une ironie du Romantisme[46] ».

Nous pouvons également citer la thèse d'Adam Zukiewicz (Université de Toronto, 2012) intitulée *Chopin's Third Piano Sonata, Op. 58: Late Style, Formal Ambiguity, and Performance Considerations*, où l'auteur estime que le dernier style apparaît au sein des années 1840. Il y indique que Charles Rosen considère que « le dernier style de Chopin dépasse les fonctions classiques de l'homophonie en créant un accompagnement hétérophonique. Il est persuadé que Chopin a appris cette technique du contrepoint de Bach[47] ». Par ailleurs, l'auteur cite Lawrence Kramer qui observe que l'esthétique du dandysme « est un des facteurs principaux pour le développement du dernier style. Ceci est exprimé par la poursuite de l'élégance qui, dans les dernières années, devient plus impudente et excessive[48] ». Kramer démontre ceci à travers le cahier des *Mazurkas* op. 59[49]. Enfin, Zukiewicz relève différentes caractéristiques techniques et stylistiques qui sont à ses yeux essentielles pour la dernière période, ce qu'il illustrera dans sa thèse par une analyse détaillée de la *Sonate* en *si* mineur op. 58 de Chopin : mélange des genres, importance du chromatisme et du contrepoint, ainsi qu'une variété de textures et de thématiques importante.

Plus récemment encore, Bohdan Pociej avance que les dernières années de Chopin se caractérisent par une « dialectique particulière[50] » entre l'« innovation » qui ouvre vers de nouveaux horizons et la « lassitude[51] » d'un homme éreinté et à bout de forces. Il considère que le « style tardif » débute dans les années 1840 (le *Prélude* op. 45 marquant son commencement[52]), en conservant d'une part son identité stylistique, mais en faisant également évoluer son « langage tonal, l'éloquence, l'expression et la forme[53] » de sa musique. Le niveau formel est également discuté, l'auteur considérant que la forme

---

Opus 60 and Opus 65, Chopin restores to life the sphere of values in which he had always believed in ». *Ibid.*

[46] « *On the one hand, testaments to his spiritual power, these works allow a glimpse into moments of darkness and scepticism; on the other hand, they manifest the Romantic irony.* ». *Ibid.*

[47] « *Charles Rosen observes that Chopin's late style reached beyond the Classical functions of homophony by creating a heterophonic accompaniment. He believes Chopin learnt this technique from Bach's contrapuntal writing.* ». Adam Zukiewicz, *Chopin's Third Piano Sonata, Op. 58: Late Style, Formal Ambiguity, and Performance Considerations*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 2012, en ligne, consulté le 10 juin 2015, p. 35, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/32860/1/Zukiewicz_Adam_P_201206_DMA_thesis.pdf.

[48] « *Lawrence Kramer goes further to implement Chopin's dandyism as one of the major factors in the development of the late style. This is expressed in the pursuit of gracefulness, which, in later years, became more impudent and excessive.* ». Adam Zukiewicz, *op. cit.*, p. 34-35.

[49] Voir Lawrence Kramer, « Rogue pitches, the cult of the dandy and Chopin's later style », in Magdalena Chylińska, John Comber et Artur Szklener (dir.), *Chopin's musical worlds: 1840s*, traduction de John Comber, Varsovie, 2008, p. 293-314.

[50] Bohdan Pociej, « Chopin's late style », in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 329.

[51] Bohdan Pociej, « Chopin's late style », *op. cit.*, p. 329.

[52] « *The Prelude in C sharp minor, Op. 45 – a sort of opening or beginninf of the 'late style', in 1841* […]. ». *Ibid.*, p. 335-336.

[53] « *At the beginning of the forties, Chopin's work enters the pase of 'late style'. Whilst the identity of his individual style is preserved, the character of his music, its 'tonal speech', eloquence, expression and form, change* […]. ». *Ibid.*, p. 332.

chopinienne se manifeste par la synthèse de trois formes basiques de la musique occidentale : la forme classique, structurée et logique ; la forme romantique, contrastée et se détachant d'une symétrie classique, tout en étant pourvue d'une expression intense, lyrique ou dramatique ; et la forme expressionniste, qui déforme les deux modèles précédents par une rupture de la tonalité, une réduction du rôle de la mélodie, tout en épaississant le « récit » musical[54]. Enfin, il indique également toute l'importance de l'*unendliche Melodie*[55] et l'*unendliche Harmonie*[56] au sein de cette période.

Pour compléter ces observations, Tomaszewski (qui soulignera aussi l'importance de la « chromatisation » de la mélodie et du contrepoint) note également une utilisation plus importante de l'ostinato et de trilles aux moments importants. Chopin prend des libertés formelles, car « chaque nouvelle forme est maintenant exprimée par une forme individuelle et unique[57] ». Il liste également les éléments suivants :

- augmentation du rythme harmonique, fréquemment appliquée pour remplacer les modulations ;
- ligne mélodique plus chromatique ;
- rapport à la « mélodie infinie », déjà annoncée par l'émergence de la mélodie à travers différents tons voisins ;
- disparition des dynamiques internes ;
- importance donnée aux sous-dominantes, qui atténuent la tension ;
- le contraste entre les thèmes est amoindri ;
- atmosphère élégiaque, expression contenue ;
- le tempo prédominant est *lento*, ce qui signifie souvent *sostenuto* ;
- les op. 62, 63 et 64 sont désormais des Nocturnes « élégiaques », des Mazurkas mélancoliques » et des Valses « tristes[58] ».

---

[54] Bohdan Pociej, « Chopin's late style », *op. cit.*, p. 333-334.

[55] Notion issue de Richard Wagner lui-même concernant sa propre musique (*Zukunftmusik*, 1860). Chopin est considéré comme l'inventeur de cette *unendliche melodie* (mélodie infinie) avant l'heure, même s'il s'agit d'une conception quelque peu différente de celle de Wagner : « *Before Wagner, Chopin is the inventor of the "unendliche Melodie" – unending melody – but the melody under consideration differs from the Wagnerian mode in as much as it is an articulate phrase, consisting of two distinct sections, themselves sub-divided according to the regular patterns of phrase building.* ». Zygmunt Stojowski, « A Master Lesson on Chopin's First Impromptu », in *Polish Music Journal*, Vol. 5, No. 2, Hiver 2002, en ligne, consulté le 4 mai 2016, https://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/5.2.02/stojowskichopin.html.

[56] Selon Pociej, il s'agit d'une perte des liaisons tonales, concomitant à un épaisissement du réseau des fonctions harmoniques secondaires, ainsi qu'une augmentation de la fréquence des modulations. Voir Bohdan Pociej, « Chopin's late style », *op. cit.,* p. 335-336.

[57] « *So-called 'a priori form' disappears entirely; each new work is now expressed in an individual and unique form, freely conditioned by impulses of expression and imagination.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », *op. cit.*, p. 325.

[58] « *Unter der Momenten, die im Werk Chopins der letzten Jahre besondere Ausdruckraft gewannen und später für verschiedene Schattierungen der Postromantik charakteristisch wurden, finden sich eine Steigerung des Tempos harmonischer Wechsel, eine häufige Anwendung von tonale Verschiedungen zu ersetzen, schließlich eine Linearisierung chromatisierter oder sich über benachbarte Tonarten ausspinnende Melodie, was dem Begriff der « unendlichen Melodie » nahekommt. In vielen Werken schwanden innere Dynamik und integrierende Kraft. Eine große Bedeutung gewannen Subdominant-Verhältnisse, die Spannungen abschwächen; ähnlich wurden die zwischenthematischen Kontraste vermindert. Die Stimmung vieler Werke ist elegisch, der Ausdruck gezügelt. Das vorherrschende Tempo ist "lento", oft als « sostenuto » verdeutlicht, und die lyrischen und tänzerischen Klavierstücke (op. 62, 63, 64) haben jetzt einen Charakter, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als Nocturne "élégiaque", Mazurka "mélancolique", Valse "triste" bezeichnet wird.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, *Chopin und seine Zeit*, Éditions Laaber-Verlag, Laaber, 1999, p. 189.

L'effacement des aspects idiomatiques du compositeur se fait ressentir : auparavant, il suffisait de quelques mesures pour « reconnaître » une œuvre musicale de Chopin (comme le disait Schumann[59]), ce qui sera plus difficile avec les dernières œuvres.

Le problème de la périodisation se pose évidemment pour délimiter le dernier style de Chopin. Maciej Golab[60] et M. Tomaszewski l'ont mis clairement en avant dans plusieurs de leurs publications. Golab, dans son article « Stylistic change in Chopin's music[61] » retrace les différentes périodisations stylistiques de Chopin dans la littérature depuis les années 1930 (Ludowik Bronarski[62], Bronislawa Wojcik-Keuprulian[63]), puis plus tard avec Alfred Einstein[64], Antoine-E Cherbuliez[65], Zdzisław Jachimecki[66], Gerald Abraham[67], Jurij Kremlev[68] ou encore Jozef Chominski[69] . Les différentes périodisations citées se sont basées sur divers critères comme les plans harmoniques, mélodiques, l'évolution d'un genre particulier, etc. Selon lui, il est particulièrement difficile d'effectuer une telle division car la musique de Chopin ne « consiste pas à "des tournants décisifs qualitatifs", mais plutôt à des "décalages quantitatifs" [70] . ». Ainsi, les changements stylistiques ne sont pas marqués ponctuellement mais prennent plutôt place dans une évolution continue et graduelle dans le temps. Certains vont même jusqu'à penser que le style de Chopin est le même tout au long de sa vie, mais Maciej Golab remarque, à juste titre, qu'il suffit de comparer les pièces de jeunesse avec celles des dernières années au sein d'un même répertoire pour se rendre compte à quel point la musique de Chopin a évolué (*Polonaises, Mazurkas* ou encore *Sonates*).

Golab aboutit également à une périodisation issue de son propre groupe de recherche à l'Université de Wroclaw, en quatre étapes : étape adaptationnelle (jusqu'à environ 1825), où le compositeur hérite du savoir musical classique de son époque ; étape promorphique (1825-1835), où il personnifie son langage musical et où apparait son style brillant et virtuose ; étape transformationnelle, (1835-1840) où la syntaxe devient plus libre, la phrase musicale devient « ouverte » et la texture harmonique se transforme en un chromatisme « essentiel » ; étape néomorphique, (après les années 1840, le Chopin tardif), caractérisée par une intensification de tous les éléments de l'étape précédente, un

[59] Voir Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », *op. cit.*, p. 327 : « *[…] a style, according to Schumann, that could be recognized without fail after the first couple of bars of any work.* ».
[60] Musicologue polonais né en 1952 qui travaille à l'Université de Wroclaw.
[61] Maciej Golab, « Stylistic change in Chopin's music », en ligne, consulté le 28 août 2015, http://www.chopin.pl/ewolucja_stylu.en.html.
[62] Ludowik Bronarski, *Harmonika Chopina*, Éditions Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej [Société d'édition de la musique polonaise], Varsovie, 1935.
[63] Bronislawa Wojcik-Keuprulian, *Melodyka Chopina*, Éditions KS Jakubowski, Lviv, 1930.
[64] Alfred Einstein, *Music in the Romantic* Period, Éditions W.W. Norton and co., New York, 1947.
[65] Antoine-E Cherbuliez, *Fryderyk Chopin. Leben und Werk*, Éditions Rüschlikon, Zürich, 1948.
[66] Zdzisław Jachimecki, *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*, [Fryderyk Chopin. An Outline of his Life and Music], Éditions Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Éditions Musique Polonaise], Cracovie, 1957.
[67] George Abraham, *Chopin's Musical Style*, Éditions Oxford University Press, Londres, 1946.
[68] Jurij A Kremlev, *Frederik Szopen. Oczerki żizni i tworczestwa*, [Frederick Chopin. Outline of Life and Works] Leningrad, 1949.
[69] Józef Michał Chomiński, *Preludia Chopina.* [Chopin's Preludes], Éditions Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Éditions Musique Polonaise], Cracovie, 1950.
[70] « *Thus, the evolution of Chopin's style does not consist of "qualitative turning points", but rather on "quantitative shifts".* ». Maciej Golab, « Stylistic change in Chopin's music », en ligne, consulté le 28 août 2015, http://www.chopin.pl/ewolucja_stylu.en.html.

développement de la polyphonie, l'élimination de l'ornementation mélodique (alors que Tomaszewski relevait plutôt une utilisation fréquente de trilles aux moments importants) et l'hybridation des formes. Toujours selon l'auteur, le dernier style de Chopin s'exprime également par le biais d'une utilisation plus poussée du chromatisme, et fait évoluer son langage tonal. Il faut cependant différencier ce qu'il appellera le « chromatisme accidentel », qui se trouve être « contrôlé par le diatonisme et qui ne rompt pas les relations tonales dans la composition » du « chromatisme essentiel », caractéristique des dernières années, qui se définit comme une « texture intégrée » et un « phénomène autonome[71] » dans la composition. Au niveau formel et syntaxique, l'écriture polyphonique se développe et la phrase tend vers la « mélodie infinie[72] », pour reprendre les termes de Rothstein[73].

En 1985, M. Tomaszewski propose une segmentation de l'œuvre du compositeur en cinq périodes[74], mais celle-ci sera remaniée dans son ouvrage *Chopin und seine Zeit* de 1999, où il délimitera cette fois-ci l'évolution stylistique de Chopin en huit parties différentes, indiquées comme suit :

- Versuche der Kinderzeit : post-klassiches Epigonentum[75] (1817-1823)
  (Essais de l'enfance : épigonismes postclassique) ;
- Jugendliche Nachahmungen sentimentaler Manier[76] (1823-1826)
  (Imitations de jeunesse dans un style sentimental) ;
- Begeisterung für die Virtuosität des « brillanten Still »[77] (1826-1829)
  (Enthousiasme pour la virtuosité du style brillant) ;
- Sturm und Drang-Periode : Explosion des « Romantischen »[78] (1829-1831)
  (Période Sturm und Drang, explosion du Romantisme) ;
- Rückkehr der Virtuosität und des « brillanten » Stils[79] (1831-1835)

---

[71] « *The set of harmonic and tonal traits that is characteristic of Chopin's early chromatic textures is what I refer to as accidental chromaticism, to indicate the fact that this chromaticism is entirely "controlled" by diatonicism and does not disrupt tonal relationships in the composition.* […] *Essential chromaticism is an integrated texture, in which no qualitative opposition between melody and harmony exists*. […] *From a strictly harmonic point of view, the norms of essential chromaticism are not directly connected with a diatonicism "in control", but constitute an independent, autonomous area of phenomena. Examples of essential chromaticism are supplied by Chopin's music starting from the end of the thirties.* ». Maciej Golab, *op. cit.*

[72] « *After a series of convincing analyses, Rothstein found that in both of the mentioned genres a special process is in place, which stretches from the "tyranny of the four-measure phrase" to the "unending melody".* ». *Ibid.*

[73] Voir William Rothstein, « Phrase, Rhythm in Chopin's Nocturnes and Mazurkas » in Jim Samson (dir.), *Chopin studies*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge 1988.

[74] Voir Mieczyslaw Tomaszewski, « Uwagi o ewolucji stylu Chopina », in Elżbieta Dziebowska (dir), *Studia musicologica, aesthetica, theoretica, historica*, PWM, Krakow, 1979 et Mieczyslaw Tomaszewski, « Fryderyk Franciszek Chopin » Elżbieta Dziebowska (dir.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, vol. 2, PWN, Kraków, 1985. Cité dans Maria Piotrowska, « "Late Chopin" Remarsk on the late works », *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, été 2000. En ligne, consulté le 23 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/piotrowska.html.

[75] Mieczyslaw Tomaszewski, *Chopin und seine Zeit,* Éditions Laaber-Verlag, Laaber, 1999, p. 174.

[76] Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.,* p. 175.

[77] *Ibid.,* p. 177.

[78] *Ibid.,* p. 179.

[79] *Ibid.,* p. 181.

(Retour de la virtuosité et du style brillant) ;

- Dynamische Synthese (1835-1840)[80]
  (Synthèse dynamique) ;
- Reflexionssynthese : Phase der vertrieften Reife[81] (1841-1845)
  (Réflexion de synthèse : phase de la maturité approfondie) ;
- Perspektiven der letzten Jahre : Exkurs in Richtung des Postromantischen[82] (1846-1849) (Perspectives des dernières années : *exkursus* en direction du postromantisme).

Dans un article de 2006, Tomaszweski affirme que l'évolution stylistique de Chopin ne fut pas progressive et linéaire, mais qu'elle comprend des « points de retournement soudains : aussi bien des avancées que des régressions[83] ». Encore une fois, il s'agit de l'avis inverse de celui de Marciej Golab, qui affirmait que les changements ne sont pas marqués ponctuellement, mais prennent plutôt place dans une évolution continue et graduelle de son style au cours du temps. Tomaszewski y décrit également quatre périodes au sein de l'évolution du travail compositionnel de Chopin :

- 1817-1825/26 : Période d'essai et d'imitation. Manifestation de son talent.
- 1825/26-1835/36 : Période d'expérimentation et de cristallisation. Émergence et consolidation de sa créativité individuelle.
- 1835/36-1845/46 : Période de synthèse. Ses plus grands succès, l'aboutissement à la réalisation totale de son idiome stylistique individuel.
- 1845/46-1849 : Période de nouvelles expérimentations et proposition pour ses successeurs[84].

Ces quatre périodes englobent d'ailleurs chacune deux des huit parties stylistiques mentionnées auparavant.

Tomaszewski différencie en 2008 le « Chopin tardif » et le « dernier Chopin » en considérant que dans toute biographie d'artiste, certains « moments significatifs peuvent être vus comme des nœuds entres les phases consécutives de leur œuvre[85] ». Pour cela, il suit la théorie de Wilhelm Dilthey qui « met l'accent sur la signification de traiter un

[80] Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.,* p. 184.
[81] *Ibid.,* p. 186.
[82] *Ibid*., p. 188.
[83] « *There were sudden turning points: both surges and regressions*. ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Chopin's path to plenitude. The turning points and metamorphoses of the thirties: 1829–1840 », en ligne, 2006, consulté le 23 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/=files/doc/269/tomaszewski_2006_en.pdf.
[84] « *(A)1817–1825/26: The period of essay and imitation. The manifestation of his talent. (B) 1825/26–1835/36: The period of experimentation and crystallization. The emergence and consolidation of his creative individuality. (C) 1835/36–1845/46: The period of synthesis. His greatest achievements, the arrival at a full realization of his individual stylistic idiom. (D)1845/46–1849: The period of new experiments and proposals for his successors.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Chopin's path to plenitude. The turning points and metamorphoses of the thirties: 1829–1840 », *op. cit.*
[85] « *This concept is based on the assumption that artists' biographies contain significant moments that can be seen as nodes between the consecutive phases of their oeuvre.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 319.

détail ou une partie en fonction de l'ensemble[86] », en considérant six phases dans la vie des artistes de manière générale : le moment initial (acceptation de l'héritage culturel) ; la fascination de jeunesse (inspiration par un nouveau phénomène, cristallisation d'un idéal) ; la négation et la rébellion (libération d'une dépendance excessive de l'héritage, maitrise de son matériel créatif) ; la rencontre significative qui aboutit à l'apogée (maturité, l'art devient un choix conscient) ; la réflexion, l'attitude philosophique (« existence en danger », la « ligne d'ombre » au sein d'une vie) ; Moment de mélancolie et paradoxalement de libération de l'imagination (adieu, séparation, fuite du passé et passage vers le futur). Tomaszewski va appliquer cette théorie à Chopin :

- Moment initial, héritage (« initial imput ») : *polonaises* et *mazurkas* qui imitent respectivement Kurpinski, Oginski et les chant populaires ;
- Fascination de jeunesse (« early imput ») : style *brillant* ;
- Négation et rébellion (« mature imput ») : *Sturm und Drang*, érotisme et patriotisme (*Concertos, Etudes,* premières *mazurkas* et *nocturnes*. Rejet de la fascination de la pure virtuosité ;
- Apogée (« apogee ») : fin des années 1830, dialogue avec le mouvement romantique ;
- Réflexion, ligne d'ombre (« late imput ») : début des années 1840, musique réfléchie plutôt que dynamique, atmosphère de problèmes artistiques et personnels ;
- Mélancolie et libération (« last imput ») : fin des années 1840, totale conscience de son art et anticipation de la musique des générations futures[87].

Avec ces deux dernières phases, l'auteur différencie le « Chopin tardif » et le « dernier Chopin, construits dans une continuité chronologique.

Ainsi, les segmentations évoluent au cours du temps selon les auteurs, mais aussi au sein de leus propres travaux, ce qui démontre la difficulté d'une telle division.

Évoquons désormais les pièces liées à la phase tardive de Chopin selon les différents auteurs de la littérature.

1.2. Œuvres concernées par le dernier style

Le choix des auteurs que nous allons traiter ici n'est évidemment pas exhaustif. Il s'agit d'ouvrages auxquels nous avons accordé une attention particulière dans notre étude, et qui sont reconnus comme fiables et pertinents dans le domaine musicologique récent concernant Chopin, dans la continuité de la section 1.1 de cette troisième partie.

L'article de Jeffrey Kallberg[88] se focalise sur les deux œuvres qui sont à ses yeux les plus représentatives de cette période : la *Polonaise Fantaisie* op. 61 et la *Mazurka* op. 68 n°4.

---

[86] « *We owe to Wilhelm Dilthey the methodological suggestion that emphasizes the import of dealing with a detail or part in terms of the whole.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », *op. cit.*, p. 318.

[87] Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », *op. cit.*, p. 318-321.

[88] Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*, Éditions Harvard University Press, Cambridge, 1998.

> Au cœur du dernier style de Chopin se trouvent deux œuvres, la *Polonaise Fantaisie*, op. 61, et la *Mazurka* en fa mineur, publiée de manière posthume dans une reconstruction incomplète en tant qu'op. 68 n°4. De différentes manières, ces deux œuvres illustrent l'essence du dernier style[89] […].

Concernant la *Polonaise Fantaisie,* Kallberg revient sur les œuvres ayant annoncé et inspiré l'évolution stylistique présente dans l'op. 61 : il s'agit des *Polonaises* op. 44 et op. 53 et de la *Fantaisie* op. 49. Il juge en effet que les changements qui apparaissent dans les trios des deux polonaises précédentes sont précurseurs du dernier style.

> Vers la fin des années de sa maturité, cependant, Chopin commença à explorer différentes façons de modifier à la fois la simple conception ternaire du genre [de la polonaise] et les qualités fonctionnelles des sections spécifiques de la forme, particulièrement dans le trio. C'est avec ces œuvres que débute la tradition de la polonaise qui va notamment concerner l'op. 61. La plus importante de ces polonaises de la maturité est peut-être l'op. 44 en *fa* dièse mineur[90] […].

La *Polonaise* op. 44 est la première pièce du répertoire à faire évoluer la forme tripartite au niveau du trio central. Cette partie contraste normalement avec la partie A de la forme ternaire (ABA), apportant d'une manière générale une texture plus lyrique ainsi qu'une stabilité harmonique :

> Le trio présente souvent une période de repos en comparaison à la Polonaise. De plus, des textures plus lyriques sont fréquemment introduites, l'harmonie est plus régulière et les caractéristiques rythmiques du genre de la polonaise peuvent être omis[91].

Nous verrons au cours de notre analyse que Chopin insère une autre section inédite. Par ailleurs, cette évolution sera retrouvée dans la *Polonaise* op. 53 et Jeffrey Kallberg affirme que :

> Son prochain travail, l'op. 53 en *La* bémol majeur (publié en 1843), présente aussi d'intéressants écarts par rapport à la norme. Comme dans l'op. 44, c'est dans la section centrale que l'op. 53 est le plus inhabituel[92].

Enfin, Kallberg parle de la *Fantaisie* op. 49 comme de la seule véritable fantaisie libre composée par Chopin (la *Fantaisie-Impromptu* op. 66 est en réalité un *Impromptu* de forme Lied, l'association du mot « Fantaisie » n'étant qu'un ajout posthume de Julien Fontana). Par ailleurs, il affirme que certains éléments de l'op. 49 influenceront l'op. 61 :

> Si libre que le genre ait pu être, certaines formes structurales ont été transposées de l'œuvre de jeunesse à celles composées plus tard, et certaines procédures tonales exposées dans l'op. 49 se feront sentir dans l'op. 61. La *Fantaisie* en fa mineur a eu une importance fondamentale dans la naissance du style tardif[93].

---

[89] « *Central to Chopin's last style were two works, the Polonaise Fantasy, op. 61, and the F-Minor Mazurka, published posthumously in an incomplete reconstrucion as Op. 68 no. 4. In differing ways, these two works illustrate the essence of the last style* […]. ». Jeffrey Kallberg, *op. cit*., p. 91.

[90] « *Toward the end of the middle years of his maturity, however, Chopin began to probe for ways to modify both the simple ternary design of the genre, and the functional qualities of the specific sections of the form, particularly the Trio. It is with these works that the polonaise tradition most relevant to op. 61 begins. Perhaps the most significant of these mature polonaises is op. 44, in F-sharp minor* […]. ». *Ibid.*, p. 92.

[91] « *The Trio often represents a period of repose in comparison to the Polonaise. New, more lyrical textures are frequently introduced, harmony is often more regular, and the characteristic rhythms of the polonaise genre may be omitted.* ». *Ibid*., p. 92.

[92] « *His next effort, op. 53 in A-flat major (published in 1843), also shows interesting divergences from the norm. As in op. 44, it is the central section of op. 53 that is most unusual.* ». *Ibid*., p. 94.

[93] « *As free as the genre may have been, certain formal structures were carried over from the earlier work to the later, and some tonal procedures limned in op. 49 were influential in op. 61. The F-minor Fantasy was fundamentally important to the birth of the last style.* ». *Ibid.*, p. 95-96.

Concernant la *Mazurka* op. 68 n°4, il propose une étude avancée des esquisses de la pièce, dont l'histoire de la transcription se divise en trois étapes[94]. Il estime que cette pièce fut composée aux alentours de 1845-46, même si elle ne fut jamais achevée. Il s'agit d'une manifestation du dernier style de Chopin dans un genre traditionnel, alors qu'il avait crée un genre nouveau avec la *Polonaise Fantaisie*.

Un autre article de Kallberg nous permet de sortir du cadre de la *Polonaise Fantaisie,* considérant que la *Berceuse* op. 57 est une autre œuvre charnière :

> L'intérêt du Chopin tardif pour les originalités expressives de ces genres inexplorés se manifesta dans la *Berceuse* op. 57, composée en 1843. L'idée de l'œuvre était si nouvelle qu'il ne sut d'abord comment la nommer. Son titre original, « Variantes », vend la mèche : toute la pièce, excepté la coda, se déroule comme une série de variantes d'un thème simple, de quatre mesures, dotées chacune du même type d'accompagnement inébranlable, doucement berceur (d'où, sûrement, le titre final de l'œuvre). Chopin nous offre un panorama encyclopédique de son art ornemental à travers ces variantes, dont l'extravagance même souligne la place à part que la Berceuse occupe dans sa manière tardive[95].

Chopin avait encore une fois hésité au moment de donner un titre à cette œuvre :

> La *Berceuse* en Ré bémol majeur opus 57 ne reçut son titre définitif qu'en juillet 1845. Lorsqu'il en proposa le manuscrit à Schlesinger en décembre 1844, Chopin la désignait par le terme de *Variantes*[96].

Si on synthétise le propos de Kallberg, à travers ces différentes publications, plusieurs œuvres sont importantes pour le dernier style :

- La *Polonaise* op. 44 (1841)
- La *Fantaisie* op. 49 (1841)
- La *Polonaise* op. 53 (1842)
- La *Berceuse* op. 57 (1843)
- La *Polonaise Fantaisie* op. 61 (1846)
- La *Mazurka* op. 68 n°4 (1845/46 ?)

Intéréssons nous désormais au point de vue de Marie-Paule Rabmeau, auteur de l'une des monographies françaises les plus importantes de Chopin à ce jour. Dans son ouvrage, Marie-Paule Rambeau évoque le dernier style de Chopin par rapport à des œuvres particulières, sans consacrer un chapitre précis à cette notion. Dans un premier temps, comparons les hypothèses de Kallberg avec l'avis de Rambeau. Concernant la *Polonaise* op. 44, Rambeau indique que la forme est différente, avec une « Mazurka en place du

[94] Les premières versions d'Auguste Franchomme (1852) et de Julien Fontana (1852-1855, celle qui sera également publiée comme la *Dernière pensée musicale de Frédéric Chopin* chez Schlesinger) constituent la première étape. En 1951, Arthur Hedley examine à nouveau l'esquisse où il reconnut les lacunes de la version de Fontana, qui omettait tout un passage (par choix ou par difficulté de déchiffrage). Au sein de cette seconde étape d'autres ont suivi comme Ludwik Bronarski (1955), Jan Ekier (1965) ou encore Wojciech Nowik (1969 et 1973), chercheurs qui pourtant n'ont toujours pas, selon Kallberg, transcrit l'ensemble des esquisses. Il faudra attendre 1975 et Ronald Smith, qui aboutira à une forme de type ABA'C'A'' suggérerant pour Kallberg une forme ABACABA.

[95] Jeffrey Kallberg, « Introduction du CD "Late Masterpieces", Stephen Hough (piano) », Hyperion, Britain's brightest record label, 2010, en ligne, consulté le 19 octobre 2010, www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67764.

[96] Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire,* Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 704.

traditionnel trio » et remarque la présence d'« un épisode inattendu qui constitue une quatrième section[97] ».

La *Fantaisie* op. 49 se démarque au sein de l'évolution compositionnelle de Chopin :

> Elle réalise un idéal longuement recherché et d'un coup abouti : un poème musical de forme entièrement libre dont l'ordonnance rigoureuse correspond à une logique interne que le compositeur choisit de s'imposer et qui fait des incursions dans des genres eux-mêmes émancipés des cadres classiques comme la Ballade ou le Scherzo. L'espace idéal où l'art de Chopin, parvenu à l'épanouissement de la maturité, va concilier la liberté de l'invention et le goût des architectures savantes et complexes[98].

L'idée du « poème » que l'auteur dégage concernant cette pièce peut faire penser à la *Polonaise Fantaisie*, alors que l'utilisation de genres extérieurs en tant que thèmes (la *ballade* ou le *scherzo* dans cet op. 49, la *mazurka* dans l'op. 44), déjà mentionnée dans la thèse de Zukiewicz, peut être une probable caractéristique du dernier style.

La *Polonaise* op. 53 correspond à « l'aboutissement du genre : Chopin ne fera pas mieux[99] » :

> En 181 mesures et sept minutes d'exécution, la *Polonaise* op. 53 réussit le spectaculaire exploit, par la force dramatique de ses idées génialement agencées, de communiquer une foule d'émotions et d'images dont la puissance d'évocation est irrésistible[100].

À propos de la *Berceuse* op. 57, Marie-Paule Rambeau affirmera :

> Jamais Chopin n'était allé aussi loin dans la recherche des couleurs et des timbres pour suggérer l'impalpable, le vaporeux[101].

En tant que premier constat, on peut relever que, si Rambeau remarque l'originalité de ces pièces, elle ne se prononce pas quant à leur appartenance au dernier style. Cependant, elle mettra d'autres compositions en relation avec cette dernière période : la *Sonate* en *si* mineur op. 58 est la « grande œuvre de l'été 1844 » qui manifeste l'évolution stylistique du compositeur depuis la *Sonate* op. 35 de 5 ans son aînée.

> Il est difficile de ne pas la confronter à la précédente, écrite dans la même tonalité, parce qu'elles forment un diptyque saisissant. À cinq ans d'intervalle, elles témoignent de l'évolution de sa conception créatrice et de son style ; […][102].

D'autres allusions de ce genre peuvent être mises en exergue pour d'autres œuvres : la *Ballade* en *fa* mineur op. 52, très brièvement,

> La quatrième *Ballade en fa mineur* op. 52 s'inscrit bien dans cette période créatrice où le souci spéculatif […] trouve simultanément le langage adapté à ces orientations nouvelles[103].

Mais aussi et surtout les *Nocturnes* op. 55 qui marquent pour M.-P. Rambeau la véritable entrée dans le dernier style :

> Les *nocturnes* de l'opus 55 forment un couple étrange […] ; le second s'affranchit d'un coup de génie des pesanteurs de la tradition du genre, pour entrer dans ce qu'il est convenu d'appeler le « style tardif » de Chopin[104].

---

[97] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 613.
[98] *Ibid.,* p. 627.
[99] *Ibid.*, p. 649.
[100] *Ibid.*, p. 649.
[101] *Ibid.*, p. 705.
[102] *Ibid.,* p. 706.
[103] *Ibid.,* p. 653.
[104] *Ibid.*, p. 671.

Nous pouvons également citer les *Mazurkas* op. 56, et spécialement la numéro 3,

> Davantage encore que dans l'opus 50, l'élément folklorique quintessencié est au service d'un langage sonore riche et complexe, caractéristique de la dernière période. […] La Mazurka opus 56 n°3 en ut mineur a de tout autres ambitions. Par ses proportions (221 mesures), sa complexité structurelle et harmonique, son incomparable beauté musicale, elle figure parmi les joyaux de l'œuvre tout entier. La présence discrète de l'élément rythmique, son caractère lyrique, voire dramatique, l'apparentent davantage à une Fantaisie qu'à une Mazurka[105].

La *Polonaise Fantaisie* est également à prendre en compte, Rambeau la considérant comme une « composition totalement neuve par son inspiration et son architecture[106] ». L'auteur rappelle également que les nouveautés stylistiques ont peu convaincu les critiques contemporains qui restent généralement « totalement sourd[s] à la démarche esthétique de Chopin », « la voie sur laquelle il s'était engagé » passant « par une impasse aux yeux des plus experts[107] ».

D'autres œuvres sont évoquées en rapport avec une écriture contrapuntique, que nous avons vue particulièrement importante pour cette période, comme les *Mazurkas* op. 59,

> Nous savons par ailleurs, [...] qu'au moment où il compose l'opus 59, se trouve sur la table de travail le *Traité de contrepoint* de Cherubini ; quatorze ans après l'avoir traité de « cul desséché » il en avait fait sa bible[108].

les *Nocturnes* op. 62,

> Une écoute superficielle laisse une impression presque pénible de marasme, de détachement, du monde dans une contemplation calme et résignée. Mais la lecture confirme la tendance qui se dessinait depuis l'opus 55 : l'utilisation d'une écriture contrapuntique[109].

ainsi que la *Mazurka* op. 63 n°3 :

> Mais la fin de la dernière section réexpose le thème initial en recourant à un raffinement polyphonique inattendu, d'un grand charme : un canon à l'octave qui culmine dans l'aigu aux ultimes mesures, comme un délicieux cri de surprise[110].

D'ailleurs, Charles Rosen dira à propos de cette *Mazurka* :

> La technique du canon est ici appliquée avec ostentation à une mélodie d'une grande douceur et d'un grand pouvoir d'émotion ; le canon produit des septièmes et des neuvièmes dont les heurts dissonants rendent la mélodie encore plus expressive[111].

La *Valse* op. 64 n°3 se démarque elle aussi, comme les *Polonaises* op. 44 et 53, par le changement de la forme dans le trio :

> Et c'est bien une Mazurka qui constitue le trio en ut majeur dont la mélodie, confiée à la main gauche, à ces inflexions graves et tendres à la fois qui semble être la voix même de Chopin[112].

La *Sonate en sol mineur* op. 65 pour violoncelle et piano a nécessité trois ans de travail. Rambeau estime que cette œuvre « surprend par la nouveauté du style […] et la

---

[105] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 673-674.
[106] *Ibid.*, p. 750.
[107] *Ibid.*, p. 752.
[108] *Ibid.,* p. 721.
[109] *Ibid.,* p. 752.
[110] *Ibid.,* p. 758.
[111] Charles Rosen, *La génération romantique,* Éditions Gallimard, Paris, 2002, p. 565.
[112] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 778.

richesse inventive[113] » dont elle fait part. Enfin la *Mazurka en fa mineur* op. 68 n°4 comporte plusieurs éléments intéressants, même si elle nous est parvenue partiellement :

> L'utilisation systématique du chromatisme […] et d'autre part le fameux accord prémonitoire (mes 14), « l'accord de Tristan », placent Chopin exactement à mi-chemin entre Bach et Wagner. […] Mais les libertés que prend son écriture harmonique avec les enchaînements et les cadences fixés par l'usage laissent présager la crise que va traverser la tonalité dans le XIX^e^ siècle finissant, après que Liszt et Wagner se seront engouffrés dans la brèche ouverte[114].

La liste des œuvres liées du dernier style donnée par Rambeau se présente de la manière suivante :

Prémices :

- *Fantaisie* op. 49 (1841)

Dernier style :

- *Nocturne* op. 55 n°2 (1842)
- *Mazurkas* op. 56, et spécialement la numéro 3 (1843)
- *Sonate* en *si* mineur op. 58 (1844)
- *Mazurkas* op. 59 (1845)
- *Polonaise Fantaisie* op. 61 (1846)
- *Nocturnes* op. 62 (1846)
- *Mazurka* op. 63 n°3 (1846)
- *Valse* op. 64 n°3 (1847)
- *Sonate* en *sol* mineur op. 65 (1847)
- *Mazurka* en *fa* mineur op. 68 n°4 (1849)

Tadeusz Zielinski, autre spécialiste de Chopin, notera également la particularité de la *Polonaise* op. 44 :

> Sans doute pensait-il ici non seulement à sa construction bien plus libre que d'habitude, avec une mazurka en plein milieu, mais aussi à la façon totalement inédite de poursuivre la mélodie. De fait, il s'agit sans aucun doute de la polonaise la plus originale écrite par Chopin jusqu'alors[115].

Comme nous l'avons noté précédemment, cette œuvre se démarque des autres mais Zielinski n'évoque pas de période stylistique précise. La *Fantaisie* op. 49 est pour l'auteur « une œuvre de grande envergure et particulièrement complexe ». Elle présente également « un changement continuel des rythmes, motifs et dessins musicaux ; les événements y défilent comme dans un kaléidoscope, à travers des changements de tonalité incessants et agressifs. L'ensemble compose une forme libre et bien spécifique par rapport à la ballade, dont la logique échappe aux normes et aux schémas classiques[116] ». Par rapport à la *Polonaise* op. 53, Zielinski écrit :

> La *Polonaise en La bémol majeur* op. 53 présente un tout autre registre émotionnel. Dans cette œuvre, Chopin semble avoir surtout voulu se libérer de la tristesse et du caractère dramatique de ses précédentes stylisations poétiques de cette danse. En cela le compositeur revient à l'idée de la *Polonaise en La majeur* op. 40, pour célébrer une fois encore la force

[113] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 779.
[114] *Ibid.,* p. 856.
[115] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 610.
[116] Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 632.

triomphante de la nation et ses victoires passées ou futures. […] (Elle) revêt cette émotion d'une richesse et d'une virtuosité des plus éclatantes[117].

Pour lui, la première œuvre appartenant réellement au dernier style est la *Ballade* op. 52 en *fa* mineur :

La première grande œuvre clairement assimilable à cette nouvelle période stylistique est la quatrième *Ballade* en *fa* mineur op. 52[118].

Les raisons en sont principalement « le raffinement de l'expression et la subtilité des procédés [qui] atteignent leur apogée[119] ». Or, il est intéressant de remarquer que Zielinski relève cette « nouvelle attitude » propre au dernier style dans deux œuvres antérieures, le *Prélude en ut dièse mineur* op. 45 datant de 1841, et l'*Impromptu en Fa dièse majeur* de 1839, en tant que prémices :

Composé vers la fin de 1839, l'*Impromptu en Fa dièse majeur* op. 36 est une œuvre originale, probablement la plus ambitieuse de cette période. […] Il s'agit plutôt d'une fantaisie complexe, pourvue d'une forme originale comportant des parties nettement différenciées. […] L'aura d'étrangeté et de rêve se distingue déjà dans la quiétude du thème initial, écrit dans un style tout à fait nouveau chez le compositeur[120].

Le *Prélude en ut dièse mineur* op. 45 ne constitue nullement une miniature supplémentaire aux *24 Préludes* op. 28 […]. Non seulement cette nouvelle œuvre ne ressemble en rien au style de ces préludes, mais elle n'évoque aucun des genres pratiqués jusque-là par Chopin, pas même celui du nocturne, en dépit d'un tempo lent et d'un climat d'intimité recueillie. Disons pourtant qu'elle possède sa place parmi les plus belles œuvres du compositeur, celles où son génie se manifeste de la façon la plus radicale[121].

Parmi les *Nocturnes* op. 55, c'est surtout le numéro 2 que Zielinski, comme Rambeau, remarque pour son style :

Le second *Nocturne,* en *Mi* bémol majeur, est sans doute l'une des œuvres les plus importantes et profondes du genre, mais aussi celle dont le style et le caractère s'éloignent le plus des nocturnes écrits jusqu'à présent[122].

Par la suite, les *Mazurkas* op. 56 manifestent également l'évolution du nouveau style de Chopin, mais surtout la première et la troisième, la deuxième étant plutôt marquée par « [la] simplicité et [la] gaieté[123] » :

Les deux autres mazurkas de l'opus 56 reflètent bien davantage le style tardif de Chopin. Loin de toute simplicité émotionnelle elles s'avèrent aussi raffinées dans leurs moyens sonores que complexes dans leur pensée et la structure de leurs thèmes[124].

À propos de la première *Mazurka* de cet opus, Zielinski remarque que cette pièce « attire surtout l'attention par son thème original, sans tonalité établie dans la première phrase[125] ». La troisième *Mazurka* de cet opus possède « une grand complexité [qui] présente tous les traits d'un poème ». De plus, il faut remarquer la présence d'un thème reposant sur la technique du contrepoint :

---

[117] Tadeusz Zielinski*, op. cit.*, p. 650.
[118] *Ibid.*, p. 660.
[119] *Ibid.*, p. 660.
[120] *Ibid.*, p. 592-593.
[121] *Ibid.*, p. 621.
[122] *Ibid.*, p. 673.
[123] *Ibid.*, p. 676.
[124] *Ibid.*, p. 677.
[125] *Ibid.*, p. 677.

> Le thème très ample repose sur une polyphonie à quatre voix, dont les voix extrêmes forment deux mélodies bien distinctes[126] […].

Concernant la *Berceuse* op. 57, l'auteur remarque son caractère différent et unique au sein des compositions de Chopin, mais ne parlera pas de période stylistique :

> La *Berceuse* se présente comme une *Variation* formée sur 70 mesures jouées *andante*. […] L'idée même de la construction, dans laquelle la monotonie maximale de l'accompagnement […] se joint aux variations ornementales de la main droite, avait déjà été utilisée dans une œuvre de jeunesse intitulée dans l'édition posthume *Souvenir de Paganini*. Ce procédé occupait néanmoins une simple fonction humoristique, à l'intérieur d'un morceau sans grande valeur. Dans la *Berceuse,* au contraire, cette technique est mise au service d'un extrême raffinement et dénote une expression hautement spirituelle. La subtilité des coloris, la diversité croissante de dessins de plus en plus fantaisistes, ou encore la monotonie de l'ostinato, semblent ici projeter une suite de délicats tableaux-fantasmagories à la lisière du monde réel et du rêve[127].

La *Sonate* en *si* mineur op. 58 manifeste la volonté du compositeur d'insérer « un style différent et très original[128] », dans la continuité de l'op. 35 pour « créer un nouveau type de sonate à la mesure de l'esprit de l'époque – une œuvre de grande dimension, magnifiée par l'éclat des timbres harmonique et pianistique moderne[129] ».

Les *Mazurkas* suivantes de l'op. 59, dans lesquelles Rambeau notait l'importance de l'écriture contrapuntique, sont pour Zielinski totalement ancrées dans le dernier style, particulièrement les numéros 1 et 3 :

> On croit reconnaître au début la mélodie familière d'une kujawiak, mais ce n'est qu'illusion. Plus loin, en effet, Chopin adopte l'attitude très distanciée propre à son style tardif, avec une complication de moyens poussés à l'extrême. La troisième *Mazurka* en *fa* dièse mineur, est peut-être la plus impressionnante[130].

La *Polonaise Fantaisie* est une œuvre charnière pour cette période, marquant « l'évolution de la polonaise chez Chopin, depuis sa jeunesse jusqu'aux dernières années de sa vie[131] ». L'op. 61 « traduit la volonté de s'éloigner encore plus de son caractère dansant et de la simplicité de sa construction[132] », avec une « construction bien que complexe et originale que dans ses autres compositions[133] ». « La trame émotionnelle de ce morceau et la pensée qui le guide, toutes deux si intériorisées qu'on pourrait les croire insaisissables pour l'esprit[134] » marquent pour l'auteur son appartenance au dernier style, qu'il avait justement caractérisé comme tel[135].

Toujours selon cet auteur, les *Nocturnes op. 62* marquent un pas supplémentaire dans l'évolution stylistique de Chopin :

---

[126] Tadeusz Zielinski*, op. cit.*, p. 678.
[127] *Ibid.,* p. 687-688.
[128] *Ibid.*, p. 691.
[129] *Ibid.*, p. 690.
[130] *Ibid*., p. 703-704.
[131] *Ibid*., p. 716.
[132] *Ibid*., p. 717.
[133] *Ibid*., p. 717.
[134] *Ibid*., p. 717.
[135] « Les œuvres tardives de Chopin paraissent en effet s'appuyer davantage sur l'intellect, ce qui ne veut pas dire que le compositeur renonce à l'expression affective, mais plutôt qu'il l'habille d'une certaine réflexion en donnant plus de retenue au geste émotionnel et à ses effets. […] On est à cet égard frappé par un aspect plus introspectif, une tendance à s'immerger dans le for intérieur, comme si en s'éloignant des effets faciles et immédiats, le contenu émotionnel de cette musique devait montrer d'autant plus de profondeur ». *Ibid.*, p. 659.

> L'attitude esthétique de Chopin propre à cette dernière période est davantage visible dans cet opus : par rapport aux nocturnes plus anciens, ceux-ci se distinguent non seulement dans leur parcours par une réflexion soutenue, mais aussi par une extrême finesse dans l'analyse psychologique, une exploration approfondie des différentes strates de l'âme humaine[136].

Le canon de la *Mazurka* op. 63 n°3 est également remarqué par Zielinski, et « [il] mérite une attention toute particulière [car] la mélodie du thème y est conduite par la main droite, dans un canon à deux voix. Un tel procédé ne représente pas seulement une façon fort élégante de couronner ce morceau mais permet en plus d'intensifier la profondeur expressive de la mélodie[137] ».

La *Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur* op. 65 est une œuvre tout à fait démonstrative du dernier style, car « elle représente par sa beauté un événement exceptionnel de la "dernière période" et marque un tournant essentiel dans le style du compositeur[138] ».

Concernant les *Valses* op. 64, les avis des auteurs divergent. Alors que Rambeau considérait la troisième comme intéressante à cause du changement au niveau de la partie centrale (une Mazurka prend la place du trio), Zielinski la considère comme tout à fait « superficielle[139] » et ne prend même pas le temps de s'y attarder. Pour lui, c'est la *Valse* op. 64 n°2 en *ut* dièse mineur qui se démarque :

> De ce point de vue, elle représente un merveilleux aboutissement du parcours esthétique du compositeur, mais on peut aussi la considérer comme la plus belle valse de Chopin, celle où le contenu poétique rejoint l'élégance incomparable de ses trouvailles mélodiques et harmoniques[140].

Enfin, la *Mazurka* op. 68 n°4, certes inachevée, laisse néanmoins entrevoir toute les recherches harmoniques de Chopin :

> Les chromatismes et les successions de notes si particulières dans l'harmonisation de cette *Mazurka* appartiennent sans conteste aux recherches sonores les plus avancées du XIX^e^ siècle – du moins si l'on s'en tient au courant musical qui aspirait à élargir le matériau et à abandonner le système tonal classique. À partir de ces trouvailles naîtra dix ans plus tard une œuvre de Wagner très représentative de ce nouveau courant : *Tristan,* extrêmement proche par son langage harmonique de cette dernière *Mazurka* et de bien d'autres morceaux de Chopin[141].

Voici donc la liste des œuvres dans lesquelles Tadeusz Zielinski affirme que le compositeur se tourne vers d'autres règles stylistiques :

Prémices :

- *Impromptu en Fa dièse majeur* op. 36 (1839)
- *Prélude en ut dièse mineur* op. 45 (1838-1839)

Dernier style :

- *Ballade* en *fa* mineur op. 52 (1842)
- *Nocturnes* op. 55 n°2 (1843)
- *Sonate* en *si* mineur op. 58 (1844)
- *Mazurkas* op. 56 n° 1 et 3 (1843)
- *Mazurkas* op. 59 n° 1 et 3 (1845)

---

[136] Tadeusz Zielinski*, op. cit.*, p. 722.
[137] *Ibid.*, p. 727.
[138] *Ibid.*, p. 732.
[139] *Ibid.*, p. 754.
[140] *Ibid.*, p. 752.
[141] *Ibid.*, p. 780.

- *Polonaise Fantaisie* op. 61 (1846)
- *Nocturnes* op. 62 (1846)
- *Mazurka* op. 63 n°3 (1846)
- *Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur* op. 65 (1847)
- *Valse* op. 64 n° 2 (1847)
- *Mazurka* op. 68 n°4 (1849)

Mieczyslaw Tomaszewski annonce que ce sont la *Polonaise Fantaisie* op. 61, la *Barcarolle* op. 60 et la *Sonate en sol mineur pour piano et violoncelle* op. 65 qui sont les meilleurs ambassadeurs du dernier style de Chopin :

> Deux œuvres, créées un peu plus tôt – la *Barcarolle* op. 60 et la *Polonaise Fantaisie* op. 61 (commencées en 1845, publiées un an plus tard) – peuvent être considérées comme des œuvres qui annoncent d'ores et déjà le changement des paradigmes compositionnels de Chopin. Toutes deux seront considérées par certains chercheurs, avec la *Sonate en sol mineur,* comme caractéristiques du « dernier style » de Chopin[142].

Cette dernière œuvre est, selon lui, le chef d'œuvre de cette période : « la *sonate en sol mineur,* celle qui est appelée avec raison "le chef-d'œuvre tardif de Chopin[143]" », présente certaines nouveautés qui apparaissent pour certains critiques comme Niecks[144] comme une véritable négligence :

> Il faut rappeler ici l'argument mainte fois repris de Niecks, qui voit dans cette *Sonate* le résultat d' « un effort, d'un douloureux effort » et qui met en avant une négligence de la forme[145].

Pour d'autres, (Jachimecki[146] par exemple) certains passages auraient pu être composés par des compositeurs plus tardifs comme Brahms ou encore Mahler :

> Incontestablement, parfois même au sein des caractéristiques surprenantes de son idiomaticité, il [Jachimecki] perçoit les traits d'un nouveau style, qui montrera la voix aux compositeurs de la deuxième moitié du 20ème siècle, ou bien – dit d'une meilleure manière – qui montre beaucoup de nouvelles directions à prendre. […] Lorsqu'on entend certaines parties de

[142] « *Zwei wichtige, etwas früher entstandene Werke* – Barcarole *op. 60 und* Polonaise Fantaisie *op. 61 (1845 begonnen, ein Jahr später beendet) – können für Werke gehalten werden, die schon den Wechsel des kompositorischen Paradigmas ansagen. Beide werden auch von manchen Forschen gemeinsam mit der Sonate g-Moll als kennzeichnend für den « letzten Stil » Chopins betrachtet.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, *Chopin und seine Zeit,* Éditions Laaber-Verlag, Laaber, 1999, p. 188.

[143] « […] *wurde die* Sonate en sol mineur*, die mit Recht als "das späte Meisteerwerk Chopins" bezeichnet wurde* […]. ». Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.,* p. 188.

[144] Frederick Niecks (1845-1924) était un musicologue allemand, notamment connu pour ses biographiques de Schumman et particulièrement de Chopin dont il était considéré comme l'un des plus grands spécialiste. Vers la fin de sa vie, sa réputation fut quelque peu entachée lorsque certains (comme le journal *Monthly Musical Record* en 1915*)* considérèrent que sa biographie du compositeur comprenait des semi-vérités et des informations érronées qui malheuresement furent péerpétuées par d'autres auteurs.

[145] « *Ins Gewicht fiel hier das mehrmals wiederholte Urteil Niecks, der in der Sonate das Ergebnis « der Anstrengung, der schmerzhaften Anstrengung » sehen wollte und ihr hie Nachlässigkeit der Form vorwarf.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, *Chopin und seine Zeit*, *op. cit.*, p. 188.

[146] Zdzisław Jachimecki (1882-1953) est un musicologue polonais, reconnu pour sa biographie de Frédéric Chopin.

> ces œuvres, qui sont peu « chopiniennes » […] nous avons l'impression qu'elles auraient pu être écrites par Brahms, Dvorak, Franck, Tchaïkovski ou même Mahler[147].

Cette sonate ouvre donc la voie à la musique de la deuxième moitié du XX^e^ siècle avec ses « accords chromatiques et bi-fonctionnels » qui ne seront pas sans rappeler un certain Richard Wagner :

> L'autre chemin amène – à travers l'évolution des accords chromatiques, du second degré et bi-fonctionnels – en direction de Wagner et les dernières conséquences de l'expressionisme. Ce chemin n'est pas seulement amené par la *Sonate* mais aussi dans à travers d'autres œuvres de cette période, particulièrement la *Mazurka en fa mineur* op. 68 n°4, qui – selon la tradition – est considérée comme la dernière œuvre de Chopin[148].

Comme mentionné auparavant, les *Nocturnes* op. 62, *Mazurkas* op. 63 et les *Valses* op. 64 sont également des œuvres caractéristiques des dernières années pour Tomaszewski[149].

Comme nous travaillons également sur les prémices du dernier style au début des années 40, il faut aussi prendre en compte la septième partie de la division de Tomaszewski dans son ouvrage *Chopin und seiner Zeit*. Cette période de réflexion synthétique, comprise en 1841 et 1845, intègre de véritables chefs d'œuvres : *Fantaisie* op. 49, *Sonate* en *si* mineur op. 58, *Ballade* en *fa* mineur, *Polonaise* op. 44 et 53, etc.[150] que nous avons déjà cités au sein des écrits des autres auteurs. Si nous listons les œuvres en lien avec le style tardif selon cet auteur, nous obtenons :

Prémices :

- *Polonaise* op 44 (1841)
- *Polonaise* op. 53 (1842)
- *Fantaisie* op. 49 (1841)
- *Ballade* op. 52 (1842)
- *Sonate* en *si* mineur op. 58 (1844)

Dernier style :

- *Barcarolle* op. 60 (1846)
- *Polonaise Fantaisie* op. 61 (1846)
- *Nocturnes* op. 62 (1846)
- *Mazurka* op. 63 (1846)
- *Valses* op. 64 (1847)
- *Sonate pour violoncelle et piano* en *sol* mineur op. 65 (1847)
- *Mazurka* op. 68 n°4 (1849)

---

[147] « *In der unbestreitbaren, manchmal sogar überraschenden Eigentümlichkeit seiner Idiomatik sah er die Merkmale eines neuen Stils, der den Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts en Weg wies, oder – besser gesagt – viele Möglichkeit aufzeigte, andere Wege zu gehen. […]. Wenn wir manche Partien dieses Werkes hören, die seltsam wenig « chopinish » sind, wie z. B. zwei liedartige « cantabile » aus Scherzo und Largo, gewinnen wir den Eindruck, dass sie von Brahms, Dvorak, Franck, Tschaikowski oder sogar Malher hätten geschrieben werden können.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 188.

[148] « *Der andere Weg führte – durch Steigerung der Chromatik, der Funktionen zweiten Grades und der bifunktionalen Akkorde – in Richtung Wagners und in letzter Konsequenz zum Expressionismus. Dieser Weg ist nicht nur in der Sonate zu finden, sondern auch in anderen Werken dieser Zeit, besonders in der Mazurka f-Moll (NE 65), die – der Tradition gemäß – für das letzte Werk Chopins gehalten ist.* ». *Ibid.,* p. 188.

[149] Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 189.

[150] *Ibid.*, p. 186-187.

Enfin, Maria Piotrowska estime dans son article que ce sont deux œuvres précises qui sont véritablement liées au dernier style : la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 et la *Barcarolle* op. 60. Elle y étudie notamment les liens importants entre l'op. 65 et le *Trio* op. 8, lui-même inspiré du style de Beethoven.

> La *Sonate pour violoncelle et piano* se réfère clairement au Trio de jeunesse : indépendamment à toute autre connexion, les deux œuvres montrent la même influence d'éléments du style beethovénien, qui sont plus apparents au début et à la fin de sa période de maturité[151].

Le compositeur allemand aurait influencé Chopin sans que celui-ci en soi tout à fait conscient, fait relevé grâce au travail de Zofia Lissa :

> Lissa résout l'apparente contradiction entre la position de Chopin qui préfère la musique de Bach et Mozart à celle de Beethoven, et l'inéluctable influence de ce dernier au sein de sa musique de la seule manière possible : Chopin était sous l'influence de Beethoven sans en être totalement conscient[152].

Par ailleurs, la *Barcarolle* op. 60, d'après sa réception dans la littérature (Ravel[153], Rink[154], Stromenger[155], Iwaszkiewicz[156] ou encore le critique Chantavoine[157]), aurait sa place au sein du dernier style en tant qu'œuvre « autobiographique », car elle représenterait la « réaction physique de l'artiste-Chopin aux différents sentiments négatifs qui l'affectent depuis 1843[158] » :

> Ceci confirme notre appréhension concernant les œuvres tardives que j'ai mis en avant au début du texte, concrètement, que les œuvres tardives sont de nature autobiographique[159].

Ajoutons pour finir l'œuvre du dernier style par excellence, selon Zukiewick, qui lui a consacré sa thèse : la *Sonate* en *si* mineur op. 58.

À partir de ces différents avis, il nous est possible d'élaborer un corpus d'œuvres d'étude pour notre thèse. Malgré quelques divergences, les auteurs s'accordent sur une partie importante des œuvres mentionnées, ce qui est plutôt encourageant quant à la pertinence du choix des pièces à analyser.

---

[151] « *The Sonata for Piano and Cello clearly refers to the youthful Trio; regardless of any other connections, both works show the influence of some elements of Beethoven's style, which are more apparent at the beginning and end of Chopin's mature period.* ». Maria Piotrowska, « "Late Chopin" Remarks on the late works », *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, été 2000, en ligne, consulté le 23 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/piotrowska.html.

[152] « *Lissa resolves the seeming contradiction between Chopin's statement about preferring Bach and Mozart to Beethoven and the unquestionable evidence of Beethoven's influence upon Chopin in the only possible way: Chopin was under Beethoven's influence without being fully aware of it.* ». Maria Piotrowska, *op. cit.* Voir Zofia Lissa, « Elementy stylu Beethovena w twórczości Fryderyka Chopina », in Zofia Lissa, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina* [Studies in Chopin's music], Éditions PWN, Kraków, 1970.

[153] Maurice Ravel, « Les Polonaises, les Nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle, Impressions », *Le Courrier Musical*, Vol. 13, No. 1, 1910.

[154] John Rink, « The Barcarolle: *Auskomponierung* und Apotheosis », in Jim Samson (dir.), *Chopin Studies*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 195-219.

[155] Karol Stromenger, « Mesjanistyczna 'Barkarola' Chopina », *Wiadomości Literackie*, No. 4, 1934.

[156] Jarosław Iwaskiewicz, « *Barkarola* Chopina », *Wiadomości Literackie*, No. 55, 1933.

[157] Jean Chantavoine, « L'italianisme de Chopin », *Le Courrier Musical* , Vol. 53, No. 1, 1910.

[158] « *Barcarolle turns out to be in some captivatingly clear way the psychic reaction of Chopin-the-artist to various negative feelings afflicting him from 1843.* ». Maria Piotrowska, *op. cit.*

[159] « *This would confirm the "pre-understanding" of the late works which I set forth at the beginning of this text, namely that the late works have an autobiographical nature.* ». *Ibid.*

	Zielinski	Kallberg	Rambeau	Tomaszewski	**Caractéristiques principales selon les auteurs**
Impromptu op. 36	√				Selon Zielinski, cette œuvre originale et ambitieuse présente une structure de fantaisie complexe juxtaposant différents éléments.
Polonaise op. 44		√		√	L'op. 44 s'inscrit dans les prémices du dernier style selon Kallberg et Tomaszewski avec un trio original (mazurka insérée) qui s'éloigne pour la première fois d'une forme tripartite habituelle.
Prélude op. 45	√				L'op. 45 est une pièce tout à fait unique pour Zielinski qui présente des nouveautés stylistiques exceptionnelles.
Fantaisie op. 49		√	√		L'op. 49 est un « poème musical de forme extrêmement libre » possédant « des incursions dans des genres eux-mêmes émancipés comme la ballade ou le scherzo », selon Rambeau. L'intégration d'autres genres et l'éclatement de la forme en sont des caractéristiques importantes, alors qu'elle annonce également des procédures tonales de l'op. 61 selon Kallberg.
Ballade en *fa* mineur op. 52	√			√	L'op. 52 marque selon Zielinski l'entrée véritable de Chopin dans le dernier style. Il y dénote un grand raffinement dans l'expression et des procédés très subtils dans la construction de l'œuvre. Pour Tomaszewski, elle fait partie de la période de « réflexion synthétique » des années 1841-1845, annonçant les prémices du dernier style. **La case grisée marque le début de la période du dernier style pour l'auteur concerné.*
Polonaise op. 53		√		√	Kallberg l'identifie clairement comme une œuvre clé car elle présente des nouveautés formelles dans le trio. Idem pour Tomaszweski que pour la *Ballade* op. 52.
Nocturne op. 55 n°2	√		√		Selon Rambeau, le *Nocturne* op. 55 n°2 correspond à l'entrée de Chopin au sein du dernier style. Il s'éloigne avec un réel « coup de génie » de la tradition du genre. Cette pièce provoque une réelle rupture avec le modèle de salon, défini auparavant par J. Field. Selon Zielinski, cette pièce s'éloigne particulièrement du style et du caractère des nocturnes précédemment composés. *
Mazurkas op. 56 n° 1 et 3	√		√		L'op. 56 présente un « langage sonore riche et complexe », selon M-P Rambeau. La n°3 présente tout spécialement une grande complexité structurelle et harmonique. Rambeau l'apparente plus à une fantaisie qu'à une mazurka. Zielinski y remarque des moyens sonores complexes et un thème original.
Berceuse op. 57		√	√		L'op. 57 marque une recherche très poussée dans les couleurs et les timbres selon Rambeau. Kallberg considère la *Berceuse* comme la première œuvre que l'on peut assimiler au style tardif de manière pleine et entière.*
Sonate op. 58	√		√	√	L'op. 58 est l'œuvre la plus importante de l'année 1844. Elle manifeste une évolution stylistique du compositeur par rapport à la sonate précédente. Elle use de différents genres et d'une forme sonate canonique remaniée. Zielinski y dénote un style différent et très original, Rambeau la considère comme un témoin de l'évolution de sa conception créatrice, et Tomaszewski l'intègre dans la phase préparatoire au dernier style de Chopin.
Mazurkas op. 59 n° 1 et 3	√		√		L'op. 59 montre l'influence du *Cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini (et de l'ouvrage de Kastner) dont Chopin s'inspire à cette époque selon Rambeau. Zielinski y remarque une complication de moyens poussée à l'extrême qui rattache complètement cette œuvre au dernier style.

Tableau 3-1 Tableau synthétique des œuvres appartenant au dernier style selon les auteurs

Barcarolle op. 60				√	L'op. 60 est une œuvre au langage harmonique complexe. Elle fut considérée comme « moderne » par ses contemporains et il faudra attendre le XX^e^ siècle pour que Debussy, ou encore Ravel, la considère à sa juste valeur. Il s'agit d'un des chefs d'œuvre du dernier style, avec la *Polonaise Fantaisie* et *la Sonate pour violoncelle et piano* en *sol* mineur. *
Polonaise Fantaisie op. 61	√	√	√	√	L'op. 61 est une des œuvres les plus importantes du dernier style de Chopin. Sa forme originale diffère de la forme ABA usuelle pour aboutir à une forme téléologique (Tarasti, Grabócz). Chopin utilise également des genres en tant que thèmes (nocturne et mazurka). Tous les quatre auteurs la désigne comme un des chefs d'œuvre les plus représentatifs de son dernier style. La création de ce nouveau genre (Polonaise Fantaisie) est un signe fort pour Kallberg.
Nocturnes op. 62	√		√	√	L'op. 62 présente une « réflexion réellement soutenue » alors qu'on y retrouve une écriture contrapuntique, selon Rambeau et Zielinski. L'écriture horizontale prend peu à peu son importance au sein des compositions du dernier style et en devient une des caractéristiques. Elle fait partie selon Tomaszewski de la dernière période créatrice du compositeur.
Mazurka op. 63 n°3	√		√	√	L'op. 63 développe également cette écriture contrapuntique, notamment avec un canon, relevé par les auteurs, que Chopin dispose à la fin de la pièce : un « raffinement polyphonique inattendu » selon Rambeau. Idem pour Tomaszewski que pour l'op. 62.
Valse op. 64 n°2	√			√	L'op. 64 n°2 représente un réel aboutissement esthétique du compositeur selon Zielinski, avec un approfondissement du travail mélodique et harmonique. Idem pour Tomaszewski que pour l'op. 62 et l'op. 63 n°3.
Valse op. 64 n°3			√	√	L'op. 64 n°3 intègre un autre genre en tant que thème. En effet, la partie centrale de cette valse est en réalité une mazurka qui remplace le trio initial selon Rambeau. Idem pour Tomaszewski que pour l'op. 62, l'op. 63 n°3.
Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur op. 65	√		√	√	L'op. 65 est une œuvre qui a nécessité trois ans de gestation. Zielinski la qualifie d'évènement exceptionnel de la dernière période, marquant un réel tournant stylistique. Pour Tomaszewski, elle est le chef d'œuvre de la dernière période. Pour Rambeau, elle surprend « par la nouveauté de son style ». La forme sonate canonique est également remaniée.
Mazurka op. 68 n°4	√	√	√	√	La dernière œuvre de Chopin expose les recherches sonores les plus poussées du compositeur. Le chromatisme omniprésent et un certain abandon de la tonalité classique font de cette œuvre une représentante du dernier style selon les quatre auteurs. Rambeau y remarque une grande liberté, Zielinski considère qu'il s'agit des recherches sonores les plus poussées du XIX^e^ siècle, alors qu'elle annonce Wagner selon Tomaszewski. Kallberg remarque que Chopin exprime son nouveau style dans un genre familier pour lui, faisant évoluer tout un répertoire.

Ce tableau récapitulatif de notre corpus liste les œuvres concernées par le dernier style selon les auteurs et leurs caractéristiques mises en avant (celles-ci sont encore hypothétiques et incomplètes, d'où l'importance de notre partie analytique qui suit). Comme nous l'avons déjà mentionné, deux catégories principales peuvent être mises en avant avec les œuvres appartenant réellement au dernier style et celles qui en montrent les prémices :

Prémices	Dernier style
Impromptu en Fa dièse majeur op. 36	*Ballade* en *fa* mineur op. 52
Polonaise op. 44	*Nocturnes* op. 55, n°2
Prélude en ut dièse mineur op. 45	*Mazurkas* op. 56, n° 1 et 3
Fantaisie op. 49	*Berceuse* op. 57
Polonaise op. 53	*Mazurkas* op. 59 n° 1 et 3
	Sonate en *si* mineur op. 58
	Barcarolle op. 60
	Polonaise Fantaisie op. 61
	Nocturnes op. 62
	Mazurka op. 63 n°3
	Valse op. 64 n°2
	Valses op. 64 n°3
	Sonate pour violoncelle et piano en *sol* mineur op. 65
	Mazurka op. 68 n°4

Tableau 3-2 Tableau synthétique des deux catégories des œuvres du dernier style selon les auteurs

Maintenant que le corpus des œuvres est construit, il nous faut analyser celles-ci afin de comprendre et de définir l'ensemble des nouveautés stylistiques du compositeur, notre objectif étant de « transformer » ces données encore théoriques et hypothétiques en une véritable définition du dernier style.

2. Résultats analytiques des œuvres du dernier style

Pour chacune des 22 œuvres de notre corpus, nous avons réalisé notre propre analyse à la fois traditionnelle et narrative, tout en considérant les résultats d'autres musicologues. Cela signifie qu'à partir des thèmes, parties, tonalités, etc. nous avons également recherché les genres et styles expressifs utilisés par Chopin.

Dans un premier temps, nous allons présenter nos résultats sous forme de tableau récapitulatif pour chaque œuvre : thèmes, topiques (avec des détails entre parenthèses ainsi que la texture générale qui peut varier), mesures, tonalités. Nous traiterons ensuite plus en détail des éléments typiques du langage musical des dernières années pour tenter de créer une définition stylistique illustrée par les extraits musicaux concernés (partie 4 chapitre 1). Ensuite, les topiques seront traités dans le deuxième chapitre de la quaitrème partie : définitions de ces unités, exemples musicaux pour chaque topique, et classification (danses, styles, genres, et autres).

C'est au cours de la cinquième et dernière partie de cette thèse que nous étudierons les différents types de concaténation de ces topiques afin d'investir les stratégies narratives mises en places par Chopin.

Pour une meilleure compréhension, nous invitons le lecteur à consulter les partitions des œuvres en question (disponibles librement et gratuitement sur la plateforme IMSLP par exemple). Voici également quelques explications quant à la lecture des tableaux analytiques que nous avons dressés. Dans l'exemple ci-dessous, il faut comprendre que la première section « A » de la pièce (le plus souvent dans une forme de type ABA) comprend deux éléments thématiques complémentaires T1/a et T1/b. T1/a se caractérise par une texture de chant accompagné (donnée entre parenthèses), et T1/b dans une texture homophonique, tous les deux construits selon un style pastoral respectivement lors des mesures 1-29 et 30-38. Pour T1, la tonalité est de *Fa* dièse majeur (avec un rapide emprunt en *la* dièse) alors que T2 est en *Ré* majeur.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
A	T1/a T1/b	Pastoral (chant accompagné) (texture homophonique)	1-29	Fa♯M (la♯m)
			30-38	Fa♯M
B	T2	Marche (style héroïque)	39-60	RéM

Tableau 3-3 Exemple, analyse de l'Impromptu op. 36 en Fa dièse majeur

2.1. Courtes pièces de genres : *Impromptu* op. 36, *Prélude* op. 45, *Nocturnes* op. 55 n°2, op. 62 n°1 et n°2

2.1.1. *Impromptu* op. 36 en *Fa* dièse majeur

L'*Impromptu* op. 36 en *Fa* dièse majeur est l'œuvre la plus ancienne de notre corpus (1839). Elle fait partie des quatre *impromptus* (avec la *Fantaisie Impromptu* op. 66[1]) composés par Chopin. À cette période, Chopin vit depuis deux ans aux côtés de George Sand et profite de la demeure de sa compagne à Nohant. La composition de cette pièce suit le retour de leur voyage éprouvant à Majorque (du 27 Octobre 1838 au 13 Février 1839). C'est une des années les plus prolifiques du compositeur avec neuf œuvres composées. Dans sa correspondance, il dira à propos de cet *Impromptu* :

> Il n'est peut-être pas fameux. Je ne peux le juger encore : il est trop récent. Comme il serait bon qu'il ne fût pas à la Orlowski, à la Zimmermann, à la Karski-Konski, ni à la Sowinski, ni à la cochon, ni même à la manière d'aucun autre animal, car, d'après mes calculs, il pourrait me rapporter 800 francs au moins[2].

Voici le résultat de notre analyse de la pièce :

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Tonalités
A	T1/a	Pastoral (chant accompagné)	1-29	Fa♯M (la♯m)
	T1/b	Pastoral (texture homophonique)	30-38	Fa♯M
B	T2	Marche (style héroïque)	39-60	RéM
A'	T1/a'	Pastoral (barcarolle)	61-81	FaM, Fa♯M
	T1/c	Style « brillant », virtuose	82-100	Fa♯M
	T1/b /	Pastoral (texture homophonique) Cadence en style héroïque	101-108 109-110	Fa♯M

Tableau 3-4 Analyse de l'Impromptu op. 36 en Fa dièse majeur

Au niveau formel, la pièce présente une juxtaposition nette de différentes textures articulées autour de deux thèmes principaux inclus dans une forme ABA'. Le topique du « pastoral » est décliné sous forme de « chant accompagné », de « texture homophonique » et de « barcarolle », selon des changements de densité et de rythmes. La première déclinaison est très calme, en noires et blanches, indiquée *legatissimo*. La simplicité de la mélodie et de l'harmonie, le rythme harmonique lent, la pédale de tonique, la gamme diatonique consonante, le balancement de l'accompagnement, le mode majeur ou encore les nuances faibles sont tous caractéristiques de ce passage et permettent (notamment grâce aux travaux Robert Hatten) de relever le topique du pastoral[3] (T1/a).

La deuxième texture garde la même atmosphère, sur pédale de dominante, mais le changement de rythme crée une densité « homophonique ». Il s'agit d'un complément du

[1] Celle-ci fut composée en premier mais publiée après la mort de Chopin par Julien Fontana.
[2] Lettre de Chopin à Julian Fontana datant du 8 octobre 1839.
[3] Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven Markedness, Correlation, and Interpretation*, Éditions Indiana UP, Bloomington, 1994, p. 97-99. Ceci sera explicité en détail dans le chapitre 2 de la quatrième partie de cette thèse.

thème principal (T1/b). Encore une fois, Hatten nous éclaire sur l'usage de l'« hymne » pastoral en considérant qu'il possède une connotation spirituelle : « combiné avec une texture hymnique, […] le topique du pastoral peut acquérir une signification spirituelle profonde[4] ».

La troisième texture de ce premier ensemble thématique développe un rythme ternaire en croches à la main gauche avec le retour de la mélodie pastorale de départ. Progressivement, cette cellule rythmique va être également incorporée à la main droite, accompagnant la mélodie (graphiquement marquée par les hampes descendantes). Avec cette couleur lyrique et ce rythme ternaire à 12/8, il s'agit d'un style de « barcarolle » (T1/a'), chanson vénitienne en 6/8 ou 12/8, notamment utilisée dans certains *Nocturnes* de Chopin[5].

Enfin, l'ensemble T1 comprend également un « style virtuose » et « brillant » caractérisé par un motif en triple-croches rapides sous forme de gammes (T1/c). La mélodie pastorale n'est plus présente en tant que telle, mais le chant disposé à la basse, toujours dans cette simplicité rythmique et mélodique, est dans la continuité du thème principal (motif de quarte descendante conjointe comme lors de T1/a par exemple).

Le deuxième thème, présent dans la partie centrale, fait référence au style de la « marche », avec un rythme pointé obstiné à la basse et une mesure à 4/4. D'abord dans une tessiture grave, le thème de la main droite sera ensuite repris à l'octave et *forte*, augmentant l'ambitus global. Les intervalles naturels (sous forme d'arpèges), le rythme pointé et la tonalité de *Ré* majeur contribuent à son atmosphère « héroïque ». Il est conclu par deux mesures de transition (mesures 59-60) au cheminement complexe (nous y reviendrons[6]) qui amènera le retour du thème principal.

Dans cette œuvre, Tomaszewski indique :

> Le manque d'une forme distincte a même conduit les observateurs à déduire un certain scénario littéraire.
>
> Après quelques mesures d'« ambiance », le récit débute par une simple mélodie, qui lentement et pensivement raconte un conte musical (mesures 7-19). Pourtant, ce fil conducteur se détache. D'abord, un choral peut être entendu – doux, concentré, quelque peu mystérieux (mesures 35-38). Il est suivi par des tons héroïques inattendus, qui semblent être issus d'ailleurs, avant de grandir soudainement en puissance (mesures 47-52). Un air d'émerveillement accompagne l'improvisation notée jusqu'à la fin. D'autres moments sont arrivés via deux mesures de modulation particulière qui hésite sur le chemin à suivre (mesures 59-61)[7].

---

[4] « *Combined with a hymnlike texture, however, the pastoral topic can acquire deept spitirual significance.* ». Robert Hatten, *op. cit*., p. 99.

[5] Par exemple le *Nocturne* op. 55 n°2 est notamment évoqué par M. Tomaszewski et H. Leichententritt.

[6] Voir section 1.1.4.1 du premier chapitre de la quatrième partie de cette thèse.

[7] « *It combines several types and genres: impromptu, nocturne, ballade and etude. The lack of a distinct form has even led observers to infer some hidden (literary) 'plot'. After a few bars of 'mood-setting', the narrative begins with a simple melody, which slowly and thoughtfully spins out a musical tale (bars 7–19). Yet that thread breaks off. First, a chorale can be heard – soft, focused, somewhat mysterious (bars 35–38). It is followed by unexpected heroic tones, which seem to be summoned from afar, before suddenly growing in strength (bars 47–52). An air of wonderment accompanies this notated improvisation till the very end. Further moments are arrived at via two bars of a peculiar modulation that hesitates over the path to be followed (bars 59–61).* ». Mieczysław Tomaszewski, « Impromptu op. 36 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 9 février 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/impromptu/id/93.

L'auteur confirme nos observations, et remarque également une juxtaposition de textures avec la mélodie simple (lyrique), le « choral » (texture homophonique), les tons héroïques de la « marche » de la partie centrale, ou encore le « style brillant » (improvisation notée).

La coda fait entendre, après le retour du choral pastoral, deux octaves *fortissimo* sur la tonique, comme en résonance avec l'ambiance héroïque beaucoup plus vigoureuse de la partie centrale, (nous y reviedrons dans l'étude des stratégies narratives de Chopin[8]).

Au niveau harmonique, aucune tonalité mineure ne vient « obscurcir » (hormis le passage rapide au relatif au début) le discours musical, qui reste exclusivement ancré dans un mode majeur.

2.1.2. *Prélude en do dièse mineur* op. 45

Le *Prélude* op. 45 fut composé en 1841 et édité dans un opus à part (op. 45), qui suit la *Polonaise* en *fa* dièse mineur. À l'époque, ce *Prélude* en *do* dièse mineur a eu la particularité de satisfaire Chopin par sa qualité, ce qui est assez rare pour être souligné :

> Je suis rentré ici hier jeudi. J'ai composé pour Schlesinger un Prélude en do dièse mineur court comme il le désirait. Ce prélude doit paraître pour le Nouvel An seulement en même temps que le Beethoven de Mechetti ; […]. Il est bien modulé et je puis l'envoyer sans crainte[9].

Chopin avait répondu à un appel concernant des œuvres pour un « Album-Beethoven » destiné à récolter des fonds afin d'ériger un monument au compositeur allemand à Bonn. Il avait d'abord envoyé la *Polonaise* op. 44 mais Mechetti la trouvait trop « grandiose ». Il décide alors de lui envoyer ce *Prélude,* qu'il vient tout juste de finir :

> J'écrirai demain à Mechetti pour lui dire que s'il veut pour son album une composition assez brève, je lui donnerai non pas la mazurka qu'il demandait (elle est déjà ancienne) mais ce Prélude[10].

Cette œuvre spéciale dans le catalogue de Chopin a suscité de nombreuses réactions : Henri Bidou (1873-1943, homme de lettres français) considère que « l'esprit de souffrance » laisse place à « l'esprit consolateur[11] », alors que Zdzisław Jachimecki (1882-1953, musicologue polonais), fait remarquer dans son article que « des traces de ces concepts typiques à Chopin » et présents dans ce *Prélude* op. 45, se retrouvent « dans des spécimens d'invention de Richard Strauss [sic], tout aussi typiques pour ce dernier[12] ». Mieczysław Tomaszewski affirme que cette œuvre donne l'impression d'une « improvisation notée[13] », et qu'elle fait peut-être même partie des « nocturnes qui ne

---

[8] Voir partie 5 de cette thèse.

[9] Lettre de Frédéric Chopin à Julien Fontana du 30 septembre 1841, in Édouard Sydow Bronislas, *Correspondance de Frédéric Chopin, la Gloire 1840-1849*, Éditions Richard Masse, Paris, 1981, p. 79.

[10] Lettre de Frédéric Chopin à Julien Fontana du 30 septembre 1841, *op. cit.*, p. 79.

[11] Henri Bidou, *Chopin*, Éditions Felix Alcan, Paris, 1925.

[12] Zdzisław Jachimecki, « Chopin, Fryderyk Franciszek », in *Polski słownik biograficzny*, vol. III, Kraków, Polska Akademia Umiejętności, 1937, in Édouard Sydow Bronislas, *Correspondance de Frédéric Chopin, la Gloire 1840-1849*, Éditions Richard Masse, Paris, 1981, p. 79.

[13] « *Prelude does not have an a priori form. It gives the impression of being a notated improvisation.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Prélude op. 45 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. En ligne, disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, consulté le 27 janvier 2014, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/108.

portent pas le nom de nocturne[14] ». Hugo Leichtentritt y dénote des « couleurs impressionnistes[15] » et Alfred Cortot un romantisme à son « point culminant », annonçant l' « esthétique à venir[16] ». Pour Zielinski, ce *Prélude* « n'évoque aucun des genres pratiqués jusque là par Chopin […]. Cela est vrai du raffinement dans la peinture des sentiments et le cours des réflexions, avec un choix exceptionnel de timbres et de couleurs, mais aussi dans la conception du morceau, rarement aussi indépendante et audacieuse vis-à-vis des principes traditionnels[17] ».

Jean-Jacques Eigeldinger, dans son article « Chopin et "La Note Bleue" : Une interprétation du Prélude opus 45[18] » considère que la pièce pourrait être liée à une discussion rapportée par George Sand, à laquelle Chopin aurait assisté en 1841. Son ami Delacroix, avec un de ses élèves (un dénommé Maurice) se rendent avec le couple à une exposition d'Ingres aux Tuileries à Paris. Delacroix en profite pour mettre en avant sa propre théorie picturale, en désaccord avec Ingres.

> L'entretien roule essentiellement sur l'opposition de Delacroix à l'école ingriste en matière de *dessin* et de *couleur*. Delacroix fait une critique en règle de l'œuvre de son antagoniste, lequel, pour prouver qu'il sait aussi être coloriste, remplit de teintes arbitraires des surfaces délimitées au préalable par les contours de la ligne[19].

La théorie de Delacroix est formulée à partir d'une avancée majeure dans le domaine de la couleur à l'époque. En effet, le chimiste français Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), qui a également formulé l'une des premières définitions de la méthodologie de recherche, est à l'origine de *La loi du contraste simultané des couleurs*, ouvrage bien connu de Delacroix, qui y adhère. D'une façon globale, Chevreul démontre que certaines caractéristiques des couleurs ne dépendent pas des pigments utilisés (c'est-à-dire de l'aspect chimique) mais dépendent plutôt du domaine de l'optique, grâce à une interférence entre les tons qui sont disposés les uns à côté des autres.

> Il y montre qu'une couleur donne à une couleur avoisinante une nuance complémentaire dans le ton : les complémentaires s'éclairent mutuellement et les couleurs non-complémentaires paraissent « salies », comme lorsqu'un jaune placé près d'un vert prend une nuance violette[20].

D'une manière générale, Delacroix estime que ce n'est pas la ligne qui doit donner le contour aux objets, mais l'utilisation des couleurs, qui par leurs reflets interposés vont permettre de dissocier différents objets. Le peintre va exprimer cette théorie à son élève devant le couple Chopin-Sand en faisant une comparaison avec le domaine musical. En effet, l'utilisation de l'harmonie peut être comparée à cette vision picturale :

---

[14] Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 74.
[15] Hugo Leichentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke,* Éditions M. Hesse, Berlin, 1921-1922, p. 177-179.
[16] Alfred Cortot, *Chopin*, *Pièces diverses, 2ème série*, Éditions Salabert, Paris, 1947, p. 50.
[17] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin,* Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 621.
[18] Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et "la note bleue", Une interprétation du Prélude opus 45 », in *L'univers musical de Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 2000, p. 169-188.
[19] Jean-Jacques Eigeldinger, *op. cit.*, p. 172.
[20] Jean-François Bessereau, Régine Charvet-Pello et Louise Bonnamy, *Design sensoriel,* Éditions Technique Ingénieur, Paris, 2009, p. 4.

> L'harmonie en musique, dit-il, ne consiste pas uniquement dans la constitution des accords, mais dans leurs relations, dans leur succession logique, dans leur enchaînement, dans ce que j'appellerai, au besoin, leurs reflets auditifs[21].

C'est dans ce contexte particulier que Chopin se serait mis à improviser au piano : le *Prélude* op. 45 est-il né ? Il s'agit de la seule occurrence des mots "note bleue" de George Sand à l'égard de son conjoint :

> L'idée plait au divin artiste. Il reprend, sans avoir l'air de recommencer, tant son dessin est vague et comme incertain. Nos yeux se remplissent peu à peu de teintes douces qui correspondent aux suaves modulations saisies par le sens auditif. Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente. Des nuages légers prennent toutes les formes de la fantaisie ; ils remplissent le ciel, ils viennent se presser autour de la lune qui leur jette de grands disques d'opale et réveille la couleur endormie. Nous rêvons d'une nuit d'été, nous attendons le rossignol. Un chant sublime s'élève[22].

Notre analyse aboutit au tableau suivant.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**		**Mesures**	**Tonalités**
Intro	Intro.	style improvisé	Style du faux-bourdon	1-4	do♯m, fa♯m, do♯m
A	T1/a		Nocturne « élégiaque » (Chant accompagné)	5-26	do♯m, Si(M)m, LaM, fa♯m, RéM, fa♯m, Mi(M)m
B	T1/b		Nocturne « élégiaque » (Chant accompagné)	27-34	Si♭M, Sol♭M
	T1/c			35-50	Sol♭M, Mi♭M, La♭M, FaM
	T1/b		(Mélodie soliste)	51-58	LaM, FaM
	Trans.			59-62 63-66	FaM, fa♯m, Ré♯M, Sol♯M
A'	T1/a		Nocturne « élégiaque » (Chant accompagné)	67-79	do♯m, sim, LaM
	/		*Cadenza*	80	
	T1/a/b/c		Nocturne « élégiaque » (Chant accompagné)	81-91	do♯m, RéM, do♯m

Tableau 3-5 Analyse du Prélude op. 45 en do dièse mineur

[21] Geroge Sand, *Impression et souvenirs,* Éditions Michel Lévy Frères, Paris, 1873, p. 81-86 cité dans Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et "la note bleue", Une interprétation du Prélude opus 45 » in *L'univers musical de Chopin*, *op. cit.*, p. 173.

[22] George Sand, *op. cit.*, p. 81-86 cité dans Jean-Jacques Eigeldinger, *op. cit.*, p. 173.

Cette pièce présente peu de topiques différenciés. L'introduction homophonique est écrite dans un style de faux-bourdon[23] (accord de sixtes parallèles enchaînées), pratiqué aux XV^e^ et XVI^e^ siècles.

Le thème principal est lié au genre du « Nocturne » et plus particulièrement à ceux de la catégorie « élégiaque[24] » :

> Certes le corpus des dix-huit nocturnes comporte encore des ramifications moins évidentes, mais indéniables : ainsi des nocturnes qui ne portent pas le nom de nocturne, comme les deux romances des Concertos, quelques Préludes de l'op. 28 (n° 15 et n° 17), et même le Prélude en ut dièse mineur op. 45[25].

Il nous a paru intéressant de préciser le « type » de nocturne auquel nous faisions référence car le genre du Nocturne « est extrêmement diversifié, tant sur le plan de l'écriture, de la forme et du caractère des éléments musicaux particuliers que pour ce qui est des *genres* qu'il sollicite[26] ». Cette catégorie est lié à la *duma*, un « genre de chanson élégiaque polonaise » apparentée à la « méditation, la songerie, l'abandon, à la rêverie[27] » que nous retrouvons dans ce *Prélude*. Au sein des pièces de cette catégorie, Tomaszewski met en avant l'« appartenance au mode mineur, [avec] une conception mélodique comme détournée du style belcantiste […]. Le nocturne de type élégiaque privilégie également le rythme binaire […] ; la mélodie fait des retours constants et obstinés sur une seule et même phrase[28] ». L'ensemble de ces éléments peut être retrouvé dans ce *Prélude* op. 45, avec la mesure à 2/2, la tonalité principale de *do* dièse mineur, l'absence d'ornementations et la répétition des mêmes phrases musicales. L'ensemble de la pièce restera influencé par ce topique, dont la forme sera également ternaire (ABA').

Trois motifs mélodiques issus d'une même source thématique (le thème principal) sont enchaînés sans rupture au sein d'un flux musical continu et régulier. Comme le remarquera Eigeldinger, la mélodie est minimaliste et l'œuvre « pratiquement athématique[29] » : les arpèges correspondent finalement à « l'unique thème de la pièce[30] ». L'accompagnement est généralement construit selon une carrure de quatre mesures, avec

---

[23] La technique du faux-bourdon se définit comme une harmonisation particulière sous forme de deux voix parallèles par rapport à une mélode donnée (cantus firmus). À l'origine, il s'agit d'une pratique anglaise issue du *gymel* où le cantus firmus en tant que voix médiane (le *burden*) est encadré par une voix supérieure à la quarte (*le treble*) et une voix inférieure à la tierce (le *faburden* comme contre-chant grave du *burden*). En France, on va partir du cantus firmus disposé à la voix supérieure et on rajoute une voix à la sixte inférieure ainsi que le faux-bourdon à la quarte inférieure (comme une fausse basse), sans qu'elle soit notée car la composition sous forme de quartes parallèles était interdite. Voir Ulrich Michels, *Guide Illustré de la musique,* Vol. 1, Éditions Fayard, Paris, 1988, p. 231 et 235. Nous reviendrons plus en détail sur ce style dans le chapitre 2 de notre quatrième partie.

[24] Voir section 2.1.3.3 de ce deuxième chapitre de la troisième partie qui revient sur l'évolution du répertoire à travers la catégorisation de Tomaszewski.

[25] Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 74.

[26] Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 74.

[27] *Ibid.*, p. 75.

[28] *Ibid.*, p. 81.

[29] Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et "la note bleue", Une interprétation du Prélude opus 45 », in *L'univers musical de Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 2000, p. 175.

[30] Jean-Jacques Eigeldinger, *op. cit.*, p. 175.

une main gauche décalée par rapport à la carrure de la mélodie[31] (visible grâce aux ligatures de la partition). Par ailleurs, la très forte instabilité tonale et les incessantes modulations et changements de modes manifestent un deuxième aspect tout aussi important : le caractère spontané et libre de l'œuvre qui s'exprime par un « style improvisé » (rappelant l'« improvisation notée » dont parlait Tomaszewski, le caractère « *improvisata* [32] » de Niecks et le contexte relaté par Eigeldinger), d'où émane certainement son appellation de « prélude ». Cet op. 45 combine donc le style du *Nocturne* élégiaque issu de la *duma* et un style improvisé.

Après l'introduction dans le style de faux-bourdon, la pièce s'élance dans une texture de chant accompagné avec des très nombreuses modulations alternant entre mode majeur et mineur (TI/A, mesures 5-26). La partie centrale est marquée par des tonalités tout aussi changeantes mais exclusivement majeures, tout en gardant le même type de texture musicale. Deux motifs mélodiques la caractérisent selon une forme tripartite (T1/b mesures 27-34 et 51-58 et T1/c mesures 35-50). Une transition (mesures 59-66) où l'on peut entendre une « mélodie soliste » amènera à la reprise du thème principal. D'abord sans changement, T1/a sera répété (mesures 67-79) avant de bifurquer vers la *Cadenza* de la coda (mesure 80). Cette dernière correspond au seul changement de texture de la pièce (homorythmie). Indiquée par le compositeur *a piacere*, c'est-à-dire « selon votre goût », elle est laissée au libre choix de l'interprète. Les *Cadenza* sont issues d'une tradition où les interprètes exposaient leur virtuosité après un point d'orgue, généralement sur un accord de dominante en sixte et quarte par le biais d'une improvisation, dans des genres comme les arias, les sonates ou les concerti. Cettte tradition est elle-même issue de l'exécution de l'organum au XII^e^ siècle, avec l'avant-dernière syllabe ornementée[33]. Au fur et à mesure de l'histoire, celles-ci finiront par être notées tout en conservant généralement leur caractère improvisé et virtuose. Dans l'op. 45, elle débute directement après un accord de sixte augmentée (construit sur *la*) qui retrouvera après la *Cadenza,* comme si Chopin y était passé directement, sa résolution « classique » sur un accord de sixte et quarte de dominante, en *do* dièse mineur.

Ainsi, nous sommes ici devant une œuvre charnière qui propose un réel tournant dans le style de Chopin. Par ailleurs, c'est la première fois qu'une pièce du compositeur annonce aussi fortement l'impressionnisme musical de Claude Debussy :

> 92 mesures d'une fascinante exploration de sonorités nouvelles qui, d'un coup dans cette première moitié du XIX^e^ siècle font de Chopin un contemporain de Debussy plutôt que de Mendelssohn[34]

[31] En réalité, le motif arpégé de la main gauche débute une mesure plus tôt sur celui de la main droite, ce qui induit la plupart du temps qu'il commence sur la fin de la mélodie qui précède. Nous invitons encore une fois le lecteur à consulter la partition disponible librement sur internet.
[32] Frederick Niecks, *Frederic Chopin, as a man ad a musician,* 1902, tome 2, p. 256, cité dans Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et "la note bleue", Une interprétation du Prélude opus 45 », *op. cit.*, p. 170.
[33] Voir Claude Abromont et Eugène de Montalembert. *Guide des formes de la musique occidentale*. Fayard, 2010, p. 502.
[34] Marie-Paule Rambeau, *Chopin l'enchanteur autoritaire,* Éditions l'Harmattan, Paris, 2005, p. 620.

2.1.3. *Nocturnes*

Avant de présenter nos résultats d'analyse concernant les *Nocturnes* de Chopin, rappelons que ce genre typiquement romantique fut créé par John Field. Comme le rappelle Rambeau, les « Nocturnes de Field sont pour la plupart monothématiques et caractérisés par une mélodie vocale soutenue harmoniquement par un accompagnement en arpèges qui demeure indépendant de la phrase mélodique[35] ». Au départ, Chopin reste largement influencé par ce modèle, notamment avec les *Nocturnes* op. 9 n°1 et 2 qui ne présentent qu'un seul thème. À partir de l'op. 9 n°3, il insère pour la première fois un deuxième thème contrastant au sein d'une partie centrale pour créer une forme tripartite qui deviendra son modèle de prédilection. Sous l'impulsion de Chopin, le genre du *Nocturne* va évoluer à un tel point qu'il devient un répertoire idiomatique du langage du compositeur. Ceux des dernières années sont particulièrement intéressants pour notre étude.

Dans la section 2.1.3.3 de ce chapitre, nous exposerons la classification du répertoire réalisée par Tomaszewski selon les caractéristiques principales des œuvres (texture, densité, mesure, tonalité, etc.). Elles émanent selon lui principalement de deux traditions que sont la romance vocale (qui correspond également à l'archétype du genre) et le chant élégiaque (*duma* polonaise).

2.1.3.1. *Nocturne* op. 55 n°2 en *Mi* bémol majeur

Les *Nocturnes* op. 55 ont été composés durant l'été 1843. C'est à partir de cette période que Chopin commence à ralentir son activité compositionnelle. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les dernières années de sa vie seront marquées par des doutes qui ne le quitteront plus jusqu'à sa mort[36]. Marie-Paule Rambeau considère que le deuxième numéro correspond au point de départ de la dernière période :

> Il ne composa en effet que deux Nocturnes et trois Mazurkas, les opus 55 et 56. Ce notable ralentissement de son activité créatrice inaugurait une période de crise compositionnelle qui marque les dernières années de sa vie. La comparaison entre les rythmes de publication est éloquente : sept numéros d'opus dans la seule année 1841, dix pour les six années qui lui restaient à vivre. Crise de l'inspiration ? Certainement pas : les très grandes œuvres encore à naitre témoignent d'un pouvoir d'invention toujours aussi prodigieux. Il s'agissait plutôt d'un conflit ouvert entre les forces créatrices et un esprit d'analyse de plus en plus méticuleux[37].

C'est le quatrième été où il se rend à Nohant avec George Sand. Selon Marie-Paule Rambeau, ces « cure[s] sanatoriale[s][38] » annuelles, d'une durée de six mois, ont été un excellent inhibiteur à sa maladie tout en créant un climat propice à la composition.

Voici le tableau récapitulatif de notre analyse :

[35] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 266.
[36] Nous avons élaboré un graphique et d'autres commentaires qui montrent cet aspect dans la première partie de cette thèse.
[37] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 670.
[38] *Ibid.*, p. 607.

Thèmes	Topiques		Mesures	Tonalités
T1/a	Style improvisé	Nocturne « onirique » (Chant accompagné, barcarolle), style savant	1-12	Mi♭M, dom, solm, Mi♭M
T1/b		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle) (*minore*)	13-18	La♭M, Si♭M
T1/c			19-30	dom, solm, dom, Mi♭M, dom
Trans.		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle) et style savant	31-34	Marche harmonique
T1/a'		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle) *bel canto* et style savant	35-38	Mi♭M
T1/b'			39-54	La♭M, Si♭M, Sol♭M, Mi♭M
Coda		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle)	55-61	Mi♭M
		Texture homophonique	62-67	

Tableau 3-6 Analyse du Nocturne op. 55 n°2 en Mi bémol majeur

Cette pièce a la particularité de présenter un matériel thématique très peu différencié, de manière à donner l'impression d'une œuvre quasi uni-thématique où un seul sujet est traité et varié. Marie-Paule Rambeau considère que « la pièce est formée d'une ligne mélodique continue qui se déploie sur 66 mesures, sans qu'on puisse discerner deux sections ». Tomaszewski y voit une « improvisation notée, […] une ondulation continue du récit de la mélodie[39] », d'où la présence, comme dans le *Prélude* op. 45, d'un style improvisé sous-jacent qui régit, dans sa conception générale, l'ensemble de la pièce.

Le topique du nocturne « onirique[40] » lié au genre de la « barcarolle » est omniprésent : la basse ne cesse de marquer le rythme ternaire à 12/8 avec de larges arpèges en soutenant une mélodie (texture de chant accompagné). Tomaszewski définit ce type de nocturne comme présentant toujours une mesure ternaire à 6/8 ou 12/8 « fortement liée à la romance vocale d'une part, et d'autre part aux genres de la berceuse et de la barcarolle[41] », ce qui confirme notre hypothèse. Leichtentritt considère également que le « type de la barcarolle[42] » se retrouve dans ce *Nocturne*.

[39] « *The music of the second of the opus 55 nocturnes has been referred to as 'notated improvisation* […] *Here, contrast (between sections) is replaced by a continuous undulation of the melodic narrative: : between piano and forte, between the swelling and abatement of emotions.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Nocturne op. 55 n°2 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, consulté le 9 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/op_55_/id/247.

[40] Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber (dir.), *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 73-88.

[41] Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 79.

[42] *Ibid.,* p. 80.

Au départ, le thème principal (T1/a) se déploie dans une texture de chant accompagné associée à un style savant[43], visible par la présence des deux voix de la main droite. Cet aspect de l'écriture est particulièrement important : la mélodie lyrique caractéristique des nocturnes se tourne vers une texture plus contrapuntique, créant un « jeu polyphonique[44] » entre les voix. Rambeau rappelle que Claude Constand n'hésite pas à comparer cette pièce aux *Inventions* de Bach grâce à ses « contrepoints, sa basse obstinée, sa merveilleuse mélodie modulante[45] ».

Par la suite, T1/b et T1/c présentent des motifs mélodiques différents tout en gardant la continuité du thème initial. T1/b (mesures 13-17) est construit sur une marche harmonique (*la* bémol puis *Si* bémol majeur). T1/c (mesures 18-30) est plus modulant (en mode mineur) et répétitif grâce à l'ostinato rythmique ♩. ♩ ♪. Lors de ces deux sections, Chopin retrouve une texture de pur chant accompagné, sans présence de polyphonie. Une courte transition (mesures 31-34) va amener au retour du thème principal T1/a grâce à un style à nouveau polyphonique où la voix d'alto réapparaît.

Cette dernière ne disparaîtra pas et fonctionnera sous forme d'échanges avec le soprano dans la reprise du thème (mesures 35-38), avec des variations belcantistes plus marquées (auparavant on ne pouvait en dénoter que dans les mesures 7 et 25). T1/b reviendra également, à son tour plus développé jusqu'à la mesure 55 : la phrase initiale de 6 mesures est rallongée à 8 (mesures 39-46) et répétée deux fois. Autre particularité, le style savant va également s'immiscer dans cette section, toujours avec une voix d'alto, alors qu'il était absent lors de la première exposition de cet élément thématique. La coda débute à la mesure 55, avec le retour des larges arpèges construits sur l'ensemble de la mesure à 12/8. À partir de la mesure 58, une longue ligne mélodique descendante indiquée *diminuendo* aboutira à la dernière phrase musicale, seul moment où la texture de chant accompagné est abandonnée. À partir de la mesure 62, c'est en effet une texture homophonique qui est adoptée jusqu'à la fin, malgré une dernière réapparition des arpèges à la mesure 63.

Dans cette pièce, aucune césure n'a lieu au niveau du matériel musical, et l'ensemble semble fonctionner comme un flux continu issu d'une même source thématique (procédé encore une fois lié au style improvisé), rappelant la « mélodie continue[46] » dont parlait Rambeau en tant que marque du dernier style.

2.1.3.2. *Nocturnes op. 62*

Les *Nocturnes* op. 62 sont les derniers écrits par Chopin. Ils furent composés entre 1845 et 1846. L'été 1846 marque un changement important dans la relation entre Sand et Chopin, qui aboutira à leur rupture définitive[47]. Le manuscrit de l'op. 62 (accompagné de

[43] Nous reviendrons sur le style savant au sein du deuxième chapitre de la quaitrème partie, en précisent les différentes sous-catégories qu'il comprend (style polyphonique, imitatif, en canon).
[44] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 673.
[45] Claude Rostand, *Petit guide de l'auditeur de musique. Les chefs d'œuvres du piano*, Éditions Plon, Paris, 1950, p. 169.
[46] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 754.
[47] Voir première partie de la thèse.

la *Barcarolle* op. 60 et de la *Polonaise Fantaisie* op. 61) fut confié à Eugène Delacroix lorsqu'il quitta Nohant le 30 août 1846.

Pour le premier *Nocturne* en *Si* majeur, nous avons abouti au tableau suivant :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
A	Intro.	Geste, naissance	1-2	SiM
	T1/a	Nocturne « élégiaque » (chant accompagné) et style savant (*maggiore*)	3-10	SiM
	T1/b	(*minore*)	11-20	sol♯m, Fa♯M do♯m, sol♯m
	T1/c	Chant accompagné A	21-28	ré♯m
	T1/a	Nocturne « élégiaque » (chant accompagné) et style savant (*maggiore*)	29-36	SiM
B	T2/a	Chant accompagné B	37-44	La♭M
	T2/b	*(minore)*	45-52	fam, solm, lam, rém, Si♭M
	T2/a	(*maggiore)*	53-60	La♭M
	T2/c	Nocturne « élégiaque » B (chant accompagné)	61-67	Mi♭M
A'	T1/a'	Nocturne « élégiaque » A (chant accompagné) et *bel canto*	68-75	SiM
	Trans.	*Cadenza*	76-80	Marche harmo.
	T1/c'	Chant accompagné A	81-90	SiM, Mode de sol sur si, mode de mi ♯3 sur si, SiM
	Coda	Texture homophonique	91-94	SiM

Tableau 3-7 Analyse du Nocturne op. 62 n°1 en Si majeur

Ce *Nocturne* en *Si* majeur causa bien des soucis à Chopin, comme n'a pas manqué de le mentionner W. Rothstein en citant Kallberg :

> Nous savons, grâce à Jeffrey Kallberg, que la composition de l'op. 62 n°1 donne du fil à retordre à Chopin : le processus de composition continue jusqu'à la date de publication et même au-delà. […]. Il n'y a probablement pas de texte définitif pour cette pièce, pour des raisons évidentes mises en avant par Kallberg[48].

[48] « *We know, thanks to Jeffrey Kallberg, that the composition of Op. 62, No. 1 gave Chopin considerable trouble ; the compositional process continued right up to the date of publication and even beyond.* […]. *There is, and probably can be, no definitive text of the piece, for resasons that Kallberg makes abundantly clear.* ». William Rothstein, « Circular motion in Chopin's late B-major Nocturne (op. 62 n°1) », in David Gagné et L. Poundie Burstein, *Structure and Meaning in Tonal Music : Festchrift in Honor of Carl Schachter*, Pendragon Press, New York, 2006, p. 20.

Il s'agit d'une pièce de grande envergure pour un nocturne (environ 7 minutes de musique selon les interprétations[49]) sur presque 100 mesures. La forme est tripartite, comme le plus souvent dans ce répertoire. Selon M. Tomaszewski, les *Nocturnes* op. 62 font partie du type « élégiaque », c'est à dire qu'ils proviennent du « chant élégiaque polonais [*duma*]. […] Il ne s'agit plus ici d'une "rêverie amoureuse" mais d'une méditation sur soi-même et sur le monde, sur le caractère éphémère du temps et des évènements, nourri de souvenirs resurgis de la mémoire[50] ». Il s'agira cependant de la « version tardive » de ce type élégiaque :

> Les deux derniers Nocturnes de Chopin, […] constituent une version tardive du genre élégiaque. […] En effet, il est possible de retrouver dans les mélodies principales de ces deux nocturnes, comme exprimant l'état d'une "songerie ou d'un rêve élégiaque", certaines phrases et intonations communes pour tout le groupe ; seuls le mode majeur et l'expression (*sostenuto*) y introduisent une distance hautaine – on a serré la bride à la mélancolie, et l'expression du regret pour ce qui a été est comme empreint d'un élément masculin[51].

Deux thèmes principaux sont utilisés tout au long de la pièce, chacun caractérisant une des parties principales de la forme ABA. Il existe trois sections au sein du premier thème principal : T1/a, T1/b et T1/c. L'ensemble est logiquement lié à la texture de nocturne et de chant accompagné, mais T1/a et T1/b intègrent comme lors du *Nocturne* op. 55 n°2 un style savant visible par le développement d'un discours musical polyphonique à quatre voix, contrairement aux premiers *Nocturnes*[52] où la mélodie est toujours soliste. Ils alterneront respectivement entre mode majeur et mode mineur (la tonalité principale de *Si* majeur est présente dans T1/a, T1/b est plus modulant). T1/c (en mode mineur) modifie les arpèges d'accompagnement pour un rythme syncopé, annonçant la partie centrale, et s'éloigne du topique du nocturne. Cependant, le style de chant accompagné est maintenu sous forme de lignes mélodiques descendantes indiquées *piano*.

Dans la partie centrale, le thème en *La* bémol majeur est caractérisé par le mouvement syncopé de la basse soutenant une mélodie indiquée *sostenuto*, plus disjointe que lors de T1. Trois motifs sont également présents : T2/a et T2/b sont alternés (T2/a, T2/b puis retour de T2/a) et se différencieront encore une fois par l'utilisation d'un mode majeur puis mineur (T2/a reste stable et T2/b est plus modulant, comme cela avait été le

---

[49] En moyenne, un *Nocturne* de Chopin demande environ 4'41 selon l'intégrale des nocturnes avec n° d'opus interprétés par Maurizio Pollini sur le disque *Chopin Nocturnes* paru en 2006 chez Deutsche Grammophon. Pour ce *Nocturne* op. 62 n°1, Rubinstein l'exécute en 5'26 (*Chopin : Nocturnes 1-19*, 2010, O-Tune Classics), Samson François en 5'49'' (*Chopin : Nocturnes & Preludes*, 2012, EMI), Vladimir Felstman en 7'10 (*Chopin Complete Nocturnes, Berceuse, Barcarolle*, 2002, Nimbus Records), Elisabeth Leonskaja en 7'55 (*Chopin : Nocturnes,* 1994, Teldec Classics International GMBH), et Stéphane de May en 8'05 (*Chopin The complete Nocturnes,* 2010, Pavane Records).

[50] Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber (dir.), *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 81.

[51] Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 82.

[52] Voir par exemple les *Nocturnes* op. 9 n°1, 2, 3 op. 15, n°1, 2, 3. À partir de l'op. 27, Chopin va commencer à insérer quelques contre-chants, mais de manière très légère et avec beaucoup de parcimonie (mesures 20-26 dans l'op. 27 n°1). Au fur et à mesure, ce type d'écriture se développe petit à petit mais pas de manière systématique et toujours timidement. Une écriture véritablement plus contrapuntique interviendra surtout à partir de l'op. 55 n°2, que nous avons analysé précédemment, pour ne plus quitter le répertoire.

cas avec T1). Avant le retour du thème principal, T2/c revient à un style de nocturne en *Mi* bémol majeur, avec une mélodie *pianissimo* accompagnée par de larges arpèges à la main gauche.

Le thème principal a la particularité d'être réexposé avec d'importantes ornementations et des trilles « belcantistes », comme le remarquera Tomaszewski :

> Et là une surprise : la partie principale du nocturne revient, avec le thème d'ouverture varié de manière extrêmement particulière : la mélodie familière est voilée par des innombrables trilles et appogiatures […]. Cela arrive souvent dans les *aria da capo* italiens, dans le style italien du bel canto : quand la mélodie principale est répétée, le chanteur n'a pas seulement le droit, mais le devoir de l'embellir de la manière la plus élaborée qui soit, étalant ses talents vocaux[53].

Pourtant, la catégorie « élégiaque » se caractérise normalement par l'absence de style belcantiste, ce qui contribue à l'augmentation de l'effet de surprise. Ce dernier vient donc se greffer sur la mélodie élégiaque de l'œuvre[54].

Après le retour de T1/a, la fin sera quelque peu modifiée pour rester sur un accord de *Ré* majeur mesure 75. Cette rupture amènera à une *Cadenza* indiqué à « tempo primo » qui débute mesure 76. Au lieu de répéter T1/b, ce passage dans une texture homophonique au rythme harmonique soutenu, suit le point d'orgue sur la dominante et aboutit à la mesure 81 au retour de la tonique (cette fois-ci dans la tonalité principale de *Si* majeur), progression caractéristique de la *Cadenza*. Pour finir, T1/b est supprimé de la réexposition au profit d'un développement plus important de T1/c, caractérisé par ces lignes mélodiques conjointes, ici descendantes et ascendantes. Le rythme de syncope est retrouvé et des couleurs modales (comme le mode myxolydien) vont venir imprégner le discours musical dans ce passage, dont nous parlerons plus en détail dans le premier chapitre de la quatrième partie de notre thèse (section 1.4).

À partir de la mesure 91, un court passage de quatre mesures, dans une texture à nouveau plus verticale, va venir conclure calmement avec une succession de cadences (parfaite, plagale, parfaite) dans la tonalité initiale.

Pour le *Nocturne* op. 62 n°2 *Mi* majeur, voici le tableau de notre analyse :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
A	T1/a	Nocturne « élégiaque » (chant accompagné)	1-16	MiM, SiM
	T1/b	(*Minore*)	17-24	fa♯m, mim
	T1/a	(*Maggiore*)	25-32	MiM, DoM

[53] « *And then a surprise: the main section of the Nocturne comes again, with its opening theme altered peculiarly and in the extreme: the familiar melody is veiled by countless trills, grace notes and runs. This often happened in an Italian da capo aria, in Italian bel canto style: when the principal melody returned, the singer had not just the right, but the duty to embellish it in the most elaborate way possible, flaunting his vocal skills.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Nocturne op. 62 n°1 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II, en ligne, consulté le 4 mars 2015. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/op._62/id/254.

[54] Pour pouvoir parler de nocturne onirique, il faudrait par ailleurs que la mesure soit ternaire avec de larges arpèges à la main gauche, liée à la barcarolle ou la berceuse.

	T2	Chant accompagné (Transition, style improvisé)	32-37 38-39	MiM, do#m vers Sol♯M
B	T3	Style *agitato* et style savant (Transition, style improvisé) (Transition, style improvisé)	40-46 47-48 49-55 56-57	do♯m, MiM, Sol♯M, fa♯m, mim, SolM, sim, lam
A’	T1/a’/ T1/b’	Nocturne « élégiaque » (chant accompagné)	58-69	MiM, RéM, fa♯m, LaM, do♯m, MiM
	T2’	Chant accompagné	70-78	MiM, do♯m, lam, MiM
	Coda	Texture homophonique	79-81	MiM

Tableau 3-8 Analyse du Nocturne op. 62 n°2 en Mi majeur

Trois thèmes principaux sont utilisés au cours de cette pièce. Le premier, dans un style de nocturne « élégiaque », « privilégie le mètre binaire. Il est presque toujours doublé par un rythme de marche lente en 4/4[55]. » De ce fait, il semble encore davantage marqué par cette élégie que son prédécesseur l’op. 62 n°1 qui présentait des arpèges. Après la première exposition du thème (T1/a), T1/b modifie quelque peu le discours avec la répétition variée du motif initial sous forme de marche harmonique, au sein de tonalités mineures (mesures 17-24) jusqu’à la répétition de T1/a qui suivra, avec quelques ornements.

Par la suite, la basse de « marche » est modifiée pour une texture beaucoup plus conjointe en doubles-croches, soutenant une mélodie relativement discrète à la main droite (registre médium, *piano,* valeurs longues), comparée à l’agitation de la basse dans un style de « chant accompagné » (T2). Dans l’édition revue[56] par Theodor Kullak[57], ce passage est considéré comme un « interlude », or celui-ci se définit dans la musique instrumentale comme « un court épisode de transition entre des mouvements plutôt qu’un mouvement lui même », une « musique […] jouée entre les parties principales d’une œuvre musicale[58] […] ». Or, comme il sera réexposé et développé pour conclure la pièce, ce passage ne peut être considéré comme une transition, même s’il est vrai qu’il peut apparaître comme tel à première vue. Après ce passage et deux mesures de transition dans un style improvisé (mesures 38-39), la section centrale *agitato* débute, comme amenée progressivement par les doubles-croches de ce passage.

[55] Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », *op. cit.*, p. 81.
[56] Disponible en suivant ce lien : http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP81689-PMLP02310-FChopin_Nocturnes_Op62.pdf.
[57] Theodor Kullak est un pianiste et compositeur polonais (1818-1882).
[58] « *A general term for music played or sung between the main parts of either a musical work or, occasionally, a non-musical event.* […]. *In instrumental music an interlude is usually a short connecting episode between movements rather than a movement in itsel* […]. ». Michael Tilmouth, « Interlude », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, en ligne, consulté le 22 août 2015, http://www.oxfordmusiconline.com.scd-rproxy.ustrasbg.fr/subscriber/article/grove/music/13828.

Le thème T3 de la partie centrale possède une texture dense, dans une tessiture grave en *do* dièse mineur. Les tonalités sont nombreuses et Chopin module toutes les deux mesures environ. Le contrepoint ou « style savant » se fait également remarquer avec les différentes voix qui s'expriment : ces imitations et ces canons révèlent selon Rambeau le « plus bel exemple d'écriture contrapuntique dans le style tardif de Chopin[59] ». Il est entrecoupé par le style improvisé de deux mesures (mesures 47-48, style déjà retrouvé mesures 38-39) construit sur des arpèges harmoniques qui amèneront la reprise de T3 à la tierce supérieure. Les mesures 56-57 répètent une dernière fois cette transition pour aboutir, cette fois-ci, au retour de T1.

Le thème revient de manière variée en utilisant des éléments mélodiques de T1/b mais également sa progression harmonique sous forme de marche. T2 reviendra également, de manière plus développée : la phrase de six mesures passe à neuf mesures avec une fin de phrase qui s'élance dans une ligne ascendante vers la tonique retrouvée de *Mi* majeur. Comme dans le *Nocturne* op. 62 n°1, les trois dernières mesures présentent un court passage dans une texture homophonique où s'enchaînent une cadence parfaite puis plagale.

2.1.3.3. Évolution générale du genre du nocturne chez Chopin

Le tableau qui va suivre tente de donner une vision synthétique de l'évolution du genre du nocturne. Pour chacun d'entre eux (avec numéro d'opus), nous avons fait apparaître les informations suivantes : année, tonalités principales, indications de mesure, forme, indications de tempo et de caractère, présence d'une écriture plus contrapuntique, texture homophonique pour la conclusion, et catégorisation selon Tomaszewski (qui correspond aux couleurs). Ces éléments nous serviront pour comprendre l'évolution stylistique de ce répertoire en lien avec le dernier style.

Au niveau de l'évolution de la forme, les nocturnes sont au départ monothématiques car ils restent largement influencés par le modèle de John Field. Chopin va ensuite intégrer une partie centrale contrastante, généralement plus dynamique et agitée que les thèmes principaux, qui sont plutôt lyriques et calmes : *Nocturnes* op. 9 n°3, op. 15 n°1 et n°2, op. 27 n°1, op. 55 n°1 et même le tardif op. 62 n°2. Évidemment, le langage évolue et le discours musical n'est pas le même entre l'op. 15 et l'op. 62, même si a priori la structure est similaire. En effet, on remarque par exemple que l'écriture contrapuntique est beaucoup plus développée dans les dernières années, avec des textures plus denses et plus complexes. Certaines formes s'éloignent pour des formes rondo (op. 37 n°2), ou monothématique à variations (op. 55 n°2, op. 27 n°2 et op. 32 n°1). Le choix de conclure par des textures homophoniques (non issues de la texture du *Nocturne* en lui-même, comme dans le cas des op. 15 n°3 et 37 n°1) se fait ressentir dans les dernières pièces de ce genre entre 1843 et 1846. S'agira-t-il d'une caractéristique également présente dans les autres répertoires, tout comme l'écriture plus polyphonique ?

Dans son article « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin » déjà mentionné, Tomaszewski tente de classifier les différents nocturnes selon leurs influences

[59] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 753.

premières que sont la romance vocale et les chansons élégiaques ou rêveries (*duma* en polonais). Le genre lyrique de la romance « a pris racine au XVIII[e] siècle sous l'influence de la culture française, laquelle trouva en Pologne un terrain particulièrement favorable à la vogue rococo du temps du roi Stanislas Auguste[60] ». Il existe deux types de romances, de type « élevé » et de type « populaire », mais c'est bien cette dernière que Chopin « a essentiellement connue dès son enfance[61] ». Les chansons élégiaques font ici référence à un type de chanson « polonaise et slave (avant tout ukrainienne), populaire à l'époque de Chopin[62] ». Il en existe trois catégories principales : érotique, patriotique/historique et philosophique, tournée vers la « contemplation[63] ». Ce répertoire était très populaire à l'époque et Chopin fut au contact de ces deux traditions tout au long de sa jeunesse. Selon Tomaszewski, il s'agit du fondement du développement du répertoire du Nocturne[64], le modèle de Field étant lui même issu de cette romance vocale. Il ne faut d'ailleurs pas oublier « l'interchangeabilité de leurs noms[65] » qui montre la proximité de ces deux genres.

Tomaszewski aboutit à différents types fondamentaux des Nocturnes, qui seront indiqués dans le tableau. Ceux-ci sont intéressants car ils permettent de donner sens aux différentes caractéristiques musicales et indications du compositeur :

> En prenant en considération la double provenance du genre, une écoute attentive du corpus des nocturnes de Chopin permet de distinguer différents types[66].

Il définit cinq types fondamentaux en lien avec la littérature et la recherche de plusieurs musicologues comme Leichtentritt, Zielinski, Hedley, ou Rowland :

- *élégiaque*, issu des chansons élégiaques (*duma*) (*Nocturnes* op. 37 n°1, op. 55 n°1, op. 62 n°1, op. 62 n°2)
- *onirique*, issu de la romance (*Nocturnes* op. 9 n°2, op. 27 n°2, op. 37 n°2, op. 55 n°2)
- *contemplatif*, intermédiaire, qui unit de manière homogène les deux traditions (*Nocturnes* op. 27 n°1, 32 n°2, op. 48 n°2)
- *idyllique*, issu de la tradition du pastoral (*Nocturne* op. 9 n°3, op. 15 n°1 et op. 15 n°2)
- *pathétique*, en lien avec le genre de la marche funèbre *(Nocturnes* op. 15 n°3, op. 32 n°1 et op. 48 n°1).

Tous les nocturnes de type « onirique » possèdent une mesure ternaire (6/8 ou 12/8), fortement liée à la romance vocale mais également aux genres expressifs de la « berceuse et [de] la barcarolle », ce qui peut nous aider au sein de notre analyse pour détecter les topiques. Également, les traits du *bel canto* sont très importants dans ce type de nocturne avec un traitement particulier de l'ornementation qui se démarque de la romance vocale

[60] Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », *op. cit.*, p. 77.
[61] *Ibid.*, p. 77.
[62] *Ibid.*, p. 75.
[63] *Ibid.*, p. 76.
[64] Voir également David Rowland, « The nocturne: development of a new style », in Jim Samson (dir.), *The Cambridge Companion to Chopin* , Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 32-49.
[65] Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 77.
[66] *Ibid.*, p. 78.

initiale présentant « une mélodie simple, touchante et sans ornements[67] ». Le *rubato* et l'ostinato de l'accompagnement de la main gauche sont également redondants dans cette catégorie onirique (arpèges).

Les nocturnes de type *élégiaque*, cette « méditation sur soi-même et sur le monde[68] » possèdent, pour les deux premiers, une tonalité mineure et proposent une conception mélodique « détournée du style belcantiste des nocturnes oniriques[69] » avec une mesure binaire à 4/4. Les deux derniers nocturnes composés par Chopin sont également rattachés à cette catégorie, notamment à cause de leur indication de mesure et leur style mélodique, même si le mode majeur et le style belcantiste clairement retrouvés dans l'op. 62 n°1 (avec la reprise du thème principal en trilles) donne moins de légitimité à ce regroupement. Cependant, le style belcantiste de cette reprise particulière semble se « greffer » sur une mélodique typiquement élégiaque.

Les nocturnes *contemplatifs* possèdent une écriture métrique spécifique car ils mélangent à la fois une mesure à 6/8 et à 4/4. L'accompagnement est souvent réalisé de manière ternaire alors que la mélodie est binaire. La double tradition est donc retrouvée explicitement à travers cette particularité rythmique. L'auteur y décèle un « état de recueillement, transcription sonore d'un état comme fermé sur soi-même, puis passe par un état intermédiaire qui fait office d'un acte de transgression pour s'en revenir à l'état de début[70] ». Le contraste est saisissant dans les parties centrales de ces nocturnes, aussi bien au niveau du changement de mesure que du caractère général (voir indications de mesures et de tempo du compositeur dans le tableau), avant un retour à cet état contemplatif. Le meilleur exemple est certainement le *Nocturne* op. 27 n°1 en *do* dièse mineur.

Pour la catégorie *idyllique*, proche du divertissement, Chopin en trouve la réalisation la plus équivoque au sein de l'op. 9 n°3. Caractérisé par un rythme de sicilienne en 6/8 et richement orné, ce *nocturne* possède une « grâce rococo[71] » dont l'atmosphère joyeuse est « soulignée aussi bien par le choix du tempo, *allegretto*, que Chopin n'applique nulle part ailleurs dans ses nocturnes, que par le caractère de l'expression (*scherzando*)[72] ». La partie centrale, indiquée *agitato* correspond à cet « orage » qui peut venir perturber la sérénité globale, mais toujours dans « la norme de l'agréable[73] ». Avec quelques doutes de la part de Tomaszewski, les *Nocturnes* op. 15 n°1 et n°2 sont également inclus dans cette catégorie par le caractère serein de leurs thèmes principaux, ombragés par la partie centrale qui ne laisse pourtant rien « dans son sillage[74] ». Au contraire, les *Nocturnes* « contemplatifs » présentent un « état intermédiaire qui fait office d'acte de transgression, pour s'en revenir à l'état de début : le même sans être tout à fait le même […] Après cette section centrale, la reprise du début montre des écarts marquants, comme contaminée par

[67] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des genres de la musique occidentale*, Éditions Fayard, Paris, 2010, p. 1043.
[68] Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 81.
[69] Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 81.
[70] *Ibid.*, p. 82-83.
[71] *Ibid.*, p. 84.
[72] *Ibid.*, p. 84.
[73] *Ibid.,* p. 84.
[74] *Ibid.,* p. 84.

l'escalade expressive qui a eu lieu[75] ». Ces « écarts marquants » sont justement effacés des nocturnes idylliques où la reprise reste très proche de l'état de départ.

Enfin, le dernier groupe de nocturnes est un ensemble hétérogène qui ne présente pas véritablement de « dénominateur commun[76] ». Ce qui va relier les trois nocturnes concernés est leur éloignement avec le genre du nocturne, tout en relevant de la catégorie du « pathétique » : le retour à l'apaisement, ce *lieto fine*, n'a jamais lieu, que ce soit dans l'op. 15 n°3, l'op. 32 n°1 ou l'op. 48 n°1. Les différentes conclusions restent inscrites dans le *pathos* et l'aspect dramatique. Par exemple, l'op. 15 n°3 présente deux thèmes juxtaposés sans aucun retour du premier : une lente mazurka à laquelle succède un choral indiqué *religioso.* Selon Jeffrey Kallberg, cette pièce peut être considérée comme « messianique[77] ». L'op. 32 n°1 présente une fin dramatique particulière, une « catastrophe[78] » selon Paolo Emilio Carapezza, rappelée par Tomaszewski et qui rejoint également les conclusions de Marcelo Antoni Szulc, James Hunecker, Hugo Leichtentritt et Ferdynand Hoesick[79].

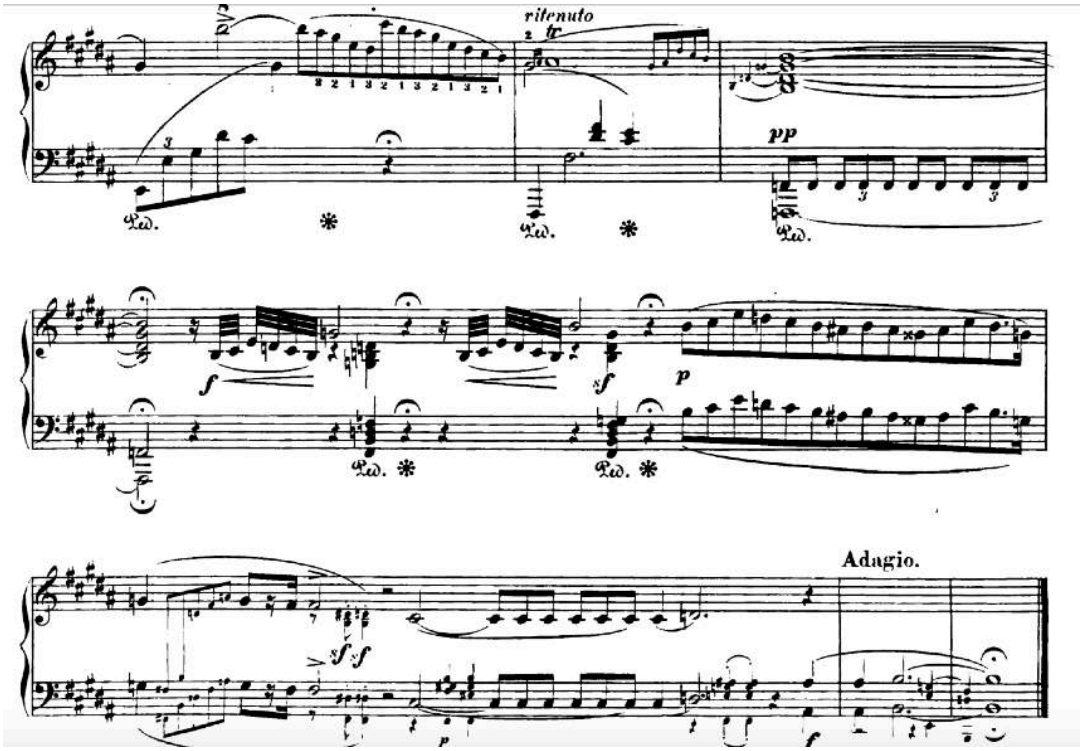



Figure 3–1 Fin du Nocturne op. 32 n°1 en Si majeur

Enfin, l'op. 48 n°1 présente une série de *topoï* qui l'éloignent considérablement du genre du nocturne, à tel point que Hedley va jusqu'à s'étonner de l'appartenance de cette pièce

[75] Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 83.
[76] *Ibid.,* p. 85.
[77] Voir Jeffrey Kallberg, « The Rhetoric of genre : Chopin's Nocturne in G minor », *Chopin at the Boundaries. Sex, History and Musical Genre,* p. 3-29.
[78] Paolo Emilio Carapezza, « Chopin's Nocturne op. 32 n°1 – The source of Mahler's Sixth Symphony », *Chopin Studies,* Vol. 5, 1995, p. 126-144, cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 86.
[79] Voir références Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », *op. cit.,* p. 86.

à ce répertoire[80] à cause de son caractère héroïque : Leichtentritt l'appellera « Eroïca », il s'agit d'une « marche triomphale » selon Lenz, d'une « marche funèbre » selon Mazel, alors que Jankélévitch le considèrera comme le « nocturne de la mort[81] ».

Le répertoire des Nocturnes de Chopin est donc riche et varié et l'ensemble de ces éléments permet de synthétiser son évolution globale, retranscrite dans le tableau ci-dessous. Concernant le dernier style, il permet de mettre en avant la progression de l'écriture contrapuntique des dernières années (les trois derniers nocturnes), et les conclusions qui usent de textures homophoniques, en lien avec la tradition de l'hymne et du choral (les quatre derniers nocturnes). Nous pourrons ainsi comparer ces éléments avec les autres répertoires stylistiques du compositeur.

[80] Arthur Hedley, *Chopin*, Éditions J.M. Dent, Londres, 1947, p. 129, cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 86.
[81] Vladimir Jankélévitch, *Le nocturne, Fauré, Chopin et la nuit. Satie et le matin*, p. 104, cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, *op. cit.*, p. 87.

Année	Œuvre	Tonalités principales	Mesure	Forme	Indications de tempo et de caractère	Contrepoint	Texture homophonique de fin	Style du bel canto	Cat. Tomaszewski
1832	op. 9 n°1	SibM	6 4	Monothématique	Larghetto	non	non	oui	onirique
1832	op. 9 n°2	MibM	12 8	Monothématique	Andante	non	non	oui	onirique
1832	op. 9 n°3	SiM/sim/SiM	6 8 / 2 2 / 6 8	ABA'	Allegreto/Agitato/Allegretto	non	non	oui	idyllique
1833	op. 15 n°1	FaM/Fam/FaM	3 4 (écrit comme 9 8)	ABA'	Andante cantabile/con fuoco/tempo I	non	non	un peu	idyllique
1833	op. 15 n°2	Fa#M	2 4	ABA'	Larghetto/Doppio movimento/tempo I	non	non	oui	idyllique
1833	op. 15 n°3	SolM/FaM/rém/sol?	3 4	AB	Lento, rubato/religioso	non	oui (issue du thème)	non	pathétique
1833-1836	op. 27 n°1	Do#m/LabM/Do#m	4 4 (écrit comme 12 8) / 3 4 /4 4 (comme 12 8)	ABA	Larghetto/piu mosso/ tempo I	très légèrement	non	non	contemplatif
1833-1836	op. 27 n°2	RébM	6 8	A1A2A3 etc.	Lento sostenuto	très légèrement	non	oui	onirique
1835-1837	op. 32 n°1	SiM	4 4	A1A2A2 Coda	Andante Sostenuto	légèrement	non	oui	pathétique
1835-1837	op. 32 n°2	LabM/Fa m, fa#m/la b M	4 4 (12 8 à la basse)/ 12 8 / 4 4 (12 8 à la basse)	ABA'	Lento//Appassionato	non	indiqué lento, cadence	oui	contemplatif
1837-1838	op. 37 n°1	Sol m/ MibM / Si m	4 4	ABA '	Andante sostenuto	non	oui (issue du thème)	non	élégiaque
1839	op. 37 n°2	Sol M/ Do M (mod.)/Sol M/ Mi M (mod.)/ Sol M	6 8	ABABAB	Andantino	non	non	oui	onirique stade 2
1841	op. 48 N°1	Do m/ Do M / Do m	4 4	ABA'	Lento, poco piu lento, doppio movimento	non	non	un peu	pathétique
1841	op. 48 n°2	Fa#m /Ré b M/ fa #m	4 4 / 3 4 / 4 4	ABA'	Andantino, piu lento, tempo I	non	non	un peu	contemplatif
1843	op. 55 n°1	Fa m	4 4	ABA'	Andante, più mosso, tempo primo	non	oui	non	élégiaque
1843	op. 55 n°2	Mi b M	12 8	A1A2A3A2'A1'A2'' Coda Monothématique et variations.	Lento sostenuto	oui	oui	oui	onirique stade 2
1845-1846	op. 62 n°1	SI M/LabM/SIM	4 4	ABA'	Andante/sostenuto/poco piu lento	oui	oui	oui	élégiaque stade 2
1845-1846	op. 62 n°2	MiM/Do#m/Mi M	4 4	ABA'	Lento/agitato/fin tempo	oui	oui	non	élégiaque stade 2

Tableau 3-9 Tableau synthétique de l'évolution du répertoire des Nocturnes de Chopin

2.2. Les danses

2.2.1. *Les Polonaises* op. 44, op. 53 et op. 61

La *polonaise* fait partie des cinq danses polonaises principales : la *polonez* (la Polonaise), la *krakowiak* (la Cracovienne), la *mazurka* (la Mazure), la *kujawiak* et *l'oberek*. L'histoire de la polonaise est complexe car elle a traversé de nombreux siècles, sous différentes formes et avec diverses fonctions. Selon le *Guide des genres de la musique occidentale*[82], une polonaise est avant tout une danse de couple, le plus souvent en cortège : « le premier couple exécute des figures imitées par les autres couples, la dame étant menée par le cavalier dans le cadre de déplacements d'ensemble[83]». Le rythme est généralement à 3/4. Cette danse, tout comme la mazurka, a certainement des origines paysannes. Dès le XVI^e^ siècle, diverses danses portant le nom de « polonaise » vont apparaître : le *Guide des genres de la musique occidentale* cite notamment les tablatures de l'organiste Jan z Lublina[84]. À la fin du XVI^e^ siècle, la polonaise devient plutôt une danse de cour. Au cours du XVII^e^ siècle, elle évolue et se rapproche progressivement de la musique instrumentale. Anne-Marie de Saxe (1728-1797), fille d'Auguste III de Pologne (et donc lointaine parente de George Sand[85]), a recensé les polonaises à son époque : elles sont alors au nombre de 350. Or, certaines présentent déjà une forme en *trio*, largement utilisée par Chopin au sein de ses compositions instrumentales. À l'étranger (Allemagne et Suède), la polonaise se glisse dans les mélodies des *lieder*. Au XVII^e^ siècle, mais surtout au cours du siècle suivant, elle est présente dans la musique d'opéra (Jan Stefani (1746-1829), Louis Spohr (1784-1859), Carl Maria von Weber (1786-1826) etc.). En Pologne, de nombreux compositeurs vont, durant ces siècles, l'intégrer à leur répertoire. Nous pouvons citer la famille Oginski : Michal Kazimierz (1728-1800), son neveu, Michal Kleofas (1765-1833), héros de l'insurrection polonaise en 1794, ainsi que le fils de ce dernier, Franciszek Ksawery (1801-1837), ont tous composé des polonaises.

Hors de Pologne, elle devient au cours du XIX^e^ siècle « une pièce instrumentale brillante[86] » avec d'illustres compositeurs comme Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz Schubert (1797-1828) ou encore Carl Maria von Weber déjà cité. Durant le siècle « romantique », elle devient une « musique de salon de caractère mélancolique ou virtuose, nostalgique ou brillante, poétique ou épique et elle adopte généralement une forme ABA (avec *trio* central[87]) ». Elle se caractérise également par les rythmes suivants :

Figure 3–2, Rythmes caractéristiques du genre de la polonaise

[82] Eugène de Montalembert, Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Henri Lemoine, Paris, 2010, p. 972-975.
[83] Cité dans Eugène de Montalembert, Claude Abromont, *op. cit.,* p. 973.
[84] Originaire de Pologne, aussi appelé Johannis de Lublin, il vécut dans la première moitié du XVI^e^ siècle. Cité dans Eugène de Montalembert, Claude Abromont, *op. cit.*, p. 973.
[85] Voir arbre généalogique de George Sand en annexe.
[86] Eugène de Montalembert, Claude Abromont, *op. cit.,* p. 974.
[87] *Ibid*., p. 973.

Frédéric Chopin jouera un rôle déterminant dans l'histoire de la polonaise :

> La *polonaise* acquiert une dimension épique et poétique inégalée avec Frédéric Chopin[88].

Il élève la polonaise au rang d'œuvre musicale pour soliste, position qu'elle n'avait encore jamais atteinte, pour en faire un véritable symbole de son exil.

2.2.1.1. *Polonaise* op. 44

La *Polonaise* op. 44 fut composée entre 1840 et 1841, alors que Chopin se trouvait à Nohant. C'est le troisième été qu'il passe avec sa compagne George Sand. Il écrit le 24 août 1841 à son ami Julien Fontana :

> Je propose à Mechetti un manuscrit nouveau (une sorte de polonaise qui est plutôt une fantaisie)[89].

Cette remarque du compositeur est intéressante : il est vrai que la *Polonaise* op. 44 est une pièce originale, de construction plus libre que ses *Polonaises* antérieures. Zielinski en dira :

> De fait, il s'agit sans aucun doute de la polonaise la plus originale écrite par Chopin jusqu'alors. […] Ce mélange de force et de passion fait bien évidemment référence aux sentiments patriotiques du compositeur, en écho à la lutte du peuple polonais pour son indépendance[90].

Marie-Paule Rambeau estime quant à elle que :

> Dans ce cadre élargi, la conception même de la polonaise a évolué de façon décisive par rapport aux précédentes. Elle n'est plus la danse de parade militaire de l'opus 40 n°1, ni le thrène d'une douleur inconsolée de l'opus 40 n°2, mais une sorte de poème héroïque grandiose qui, dans la diversité des registres, chante en même temps la grandeur légendaire d'une nation et la poésie touchante d'une terre[91].

Selon Jeffrey Kallberg, cette œuvre présente des anomalies dans le trio avec des caractéristiques pouvant d'ores et déjà annoncer le dernier style. Or, nous verrons grâce à l'analyse que, s'il y a bien des anomalies, elles n'affectent pas seulement cette section centrale : Chopin va intégrer dans cette pièce une autre partie originale. Charles Rosen parle spécifiquement de cette nouvelle section dans son ouvrage *La génération romantique* et remarque également les changements importants que Chopin effectue au sein de cette pièce :

> Il s'agit du plus grand passage militaire dans les polonaises de Chopin, même si ce n'est pas le plus connu […]. Chopin a complètement transformé la polonaise : d'une danse processionnelle empreinte de dignité, il a fait l'image de l'héroïsme et même, dans l'op. 53, ce qui pourrait apparaître comme la représentation d'une charge de cavalerie – tout cela sans le moindre recours à ce que l'on appelle la musique à programme[92] [...].

Selon notre analyse, nous avons abouti aux conclusions suivantes concernant la *Polonaise* op. 44 :

---

[88] Eugène de Montalembert, Claude Abromont, *op. cit.,* p. 975.
[89] Lettre de Frédéric Chopin à Julien Fontana du 24 août 1841, in Édouard Sydow Bronislas, *Correspondance de Frédéric Chopin, la Gloire 1840-1849*, Éditions Richard Masse, Paris, 1981, p. 66.
[90] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 610.
[91] Marie-Paule Rambeau, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 613.
[92] Charles Rosen, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, traduit de l'anglais par Georges Bloch, Éditions Gallimard, Paris, 2002, p. 365-366.

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Tonalités
Intro.	Intro.	Style *agitato*	1-8	Fa♯m
A	T1/a	Polonaise (style héroïque) (chant accompagné) (style héroïque) (chant accompagné) (style héroïque)	9-26	fa♯m
	T1/b		27-34	si♭m, La♭M
	T1/a'		35-52	fa♯m
	T1/b'		53-60	si♭m, La♭M
	T1/a''		61-82	fa♯m
	T2	Marche militaire (roulements de tambour)	83-102	LaM, lam, FaM, lam
	T1/b	Polonaise (chant accompagné)	103-110	do♯m, SiM
	T2'	Marche militaire (roulements de tambour)	111-126	LaM, lam, FaM, lam
B	T3/a	Mazurka	127-168	LaM
	T3/b		169-185	LaM, MiM, LaM
	T3/a'		186-227	MiM, SiM, MiM
	T3/b'		228-245	MiM, SiM, MiM
A'	Trans.	Style *agitato*	246-260	Vers fa♯m
	Intro		261-267	
	T1/a'	Polonaise (style héroïque) (chant accompagné) (style héroïque)	268-285	fa♯m
	T1/b'		286-293	si♭m, La♭M
	T1/a''		294-310	fa♯m
	T1/a	Polonaise, Coda	311-326	Modulant, fa♯m

Tableau 3-10 Analyse de la Polonaise op. 44 en fa dièse mineur

Le thème principal se réfère logiquement au topique de la « polonaise ». Le deuxième thème principal se réfère au style de la « marche militaire », alors que le trio est caractérisé par une autre danse, la « mazurka ». Trois thèmes principaux sont donc présents.

L'introduction présente un style *agitato* où le motif mélodique (tétracorde appogiaturé) est enchaîné de plus en plus rapidement (silences de plus en plus courts jusqu'à disparition) ce qui induit une précipitation du discours musical jusqu'à l'arrêt marqué sur la dominante. La tonique sera entendue pour la première fois avec le thème principal de la polonaise où le rythme typique du répertoire (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥) ainsi que sa cellule principale (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥) sont omniprésents. La mélodie a la particularité de se situer d'abord à la main droite en tant que chant, puis à la basse (T1/a), créant dans les deux cas une atmosphère vigoureuse et héroïque. Celle-ci se caractérise par les nuances *forte*, la densité du discours, le rythme pointé et la cellule 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥, la tessiture médium-grave, l'ambitus de plus en plus important ou encore les doublures d'octaves. Pour la deuxième partie du thème (T1/b), Chopin abandonne le rythme caractéristique de la polonaise à la main droite pour une mélodie ascendante qui désépaissit le discours musical, désormais plus lyrique (indiqué *sostenuto*) dans un style de « chant accompagné ». Lors de cette

première partie, T1/a et T1/b sont répétés plusieurs fois et variés à chaque retour : le thème est repris à l'octave, l'accompagnement se densifie puis se transforme en gammes ascendantes (T1/a, T1/a' et T1/a'') et les rythmes sont plus rapides (triolets puis quintolets respectivement pour T1/b et T1/b').

Le deuxième thème est une section inédite composée de triples-croches présentes pour leur aspect rythmique et percussif, évoquant des roulements de tambour dans un contexte militaire (T2). Deux occurrences encadrent T1/b, ce qui prouve que T2 est bien intégré dans la première partie de la polonaise, et non dans le trio[93] (voir tableau). Chopin passe par différentes tonalités (*la* mineur, *La* majeur et *Fa* majeur) et le même rythme est enchaîné inlassablement sous forme d'ostinato. Sur chaque premier temps, une octave résonne dans le registre très grave du piano comme pour marquer le début de la mesure.

Le trio central comprend le troisième et dernier thème de « mazurka », indiqué *Doppio movimento, tempo di mazurka* par Chopin. Il se divise en deux parties liées, la deuxième insistant davantage sur le lyrisme avec une tessiture plus aigue et une basse moins marquée (T3/a et T3/b). Le rythme pointé, la mesure à ¾, le tempo, la texture de chant accompagné ainsi que les accents sur les temps faibles (valeurs longues à la mélodie) sont caractéristiques du répertoire. Le dessin mélodique est quelque peu chromatique en suivant une ligne descendante.

Le retour du thème principal s'effectue sans changement en reprenant les mesures 35-77 lors des mesures 268-310, jusqu'à la coda. Celle-ci développe le motif de cadence du premier thème (T1/a) de manière stretté jusqu'à l'arrivée à la mesure 314 qui se produit après une longue gamme ascendante sur la tonique. À partir de la mesure 320, la basse fait entendre une dernière fois le thème de façon répétée et de plus en plus rapprochée (suivant le principe de l'introduction), jusqu'à garder l'intervalle de quarte caractéristique, sans les notes de passage.

Au niveau des tonalités, l'œuvre reste peu changeante et le thème principal reste toujours dans la même tonalité de départ, *fa* dièse mineur. Les quelques modulations restent également proches (à la dominante, comme dans le trio, ou bien au relatif) et concernent des sections assez conséquentes pour créer un sentiment de stabilité harmonique.

À propos de cette pièce, M. Tomaszewski estime que « cette polonaise semble être née dans un climat de passion et de douleur. C'est la première des trois grandes polonaises dans lesquelles Chopin abandonne l'ancienne formule dérivée directement de la pratique de la danse. Le temps est arrivé pour des polonaises assujetties à la libre fantaisie, pour des poèmes héroïques dansés[94]. ».

[93] Voir dans le chapitre 1 de la quatrième partie, section « 1.7 Aspects formels ».

[94] « *So the Polonaise in F sharp minor would seem to have been born in a climate of passion and labour. It is the first of the three grand polonaises in which Chopin abandoned the old formula derived directly from dance practice. The time had come for polonaises subjected to free fantasy, for heroic dance poems.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Polonaise op. 44 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II, en ligne. Disponible sur le site *The Fryderyc Chopin Insititue*, consulté le 9 février 2015. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/polonaise_44/id/107.

2.2.1.2. *Polonaise* op. 53

La *Polonaise* op. 53 fut composée au cours de l'année 1842 et publiée en novembre 1843. Elle est dédiée à Auguste Léo, un ami banquier qui vint en aide à Chopin à maintes reprises alors que celui-ci avait des soucis d'argent. Le compositeur est toujours dans sa période « de Nohant » et passe ses étés, depuis 1839, dans la demeure de sa compagne George Sand. Cette *Polonaise* est qualifiée d'« Héroïque » pour son caractère victorieux, faisant probablement référence aux conflits qui faisaient rage en Pologne. L'origine de ce qualificatif est quelque peu floue, mais il s'avérerait qu'il provient d'une lettre de George Sand et qu'il serait ensuite resté en usage. Dans cette lettre, elle affirmerait :

> L'inspiration ! La force! La vigueur ! Il est indéniable qu'un tel esprit doit être présent dans la Révolution française. Désormais cette polonaise devrait être un symbole, un symbole héroïque[95] !

L'op. 53 se démarque de la *Polonaise* op. 40 n°1 en *La* majeur dite « Militaire » (composée en 1838), car elle transmet des éléments similaires de manière différente :

> En cela, le compositeur revient à l'idée de la *Polonaise en La majeur* op. 40 pour célébrer une fois encore la force triomphante de la nation et ses victoires passées ou futures. Mais alors que la *Polonaise en La majeur* traduisait cette émotion avec une relative simplicité, dans une texture extrêmement dépouillée et tout en accords (comme pour une future orchestration), la *Polonaise en La bémol majeur* revêt cette émotion d'une richesse et d'une virtuosité des plus éclatantes[96].

Rappelons que la *Polonaise* op. 44 présentait également des traits « militaires » grâce à la section des triples-croches précédemment mise en avant.

Marie-Paule Rambeau considère l'op. 53 comme l'aboutissement du genre de la polonaise. Chopin n'en écrira d'ailleurs plus d'autre par la suite (à part la *Polonaise Fantaisie,* qui se détache en partie du genre de la polonaise).

Notre analyse aboutit au tableau suivant :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
Intro	Intro.	Style *maestoso* et *agitato* : naissance, genèse	1-16	Mi♭M, Fa♭M, FaM, Mi♭M, vers La♭M
A	T1	Polonaise (style héroïque)	17-48	La♭M, si♭m, La♭M, si♭m, La♭M (x2)
	Trans.	Marche	49-56	Modulant, vers DoM, Modulant, vers Mi♭M
	T2	Polonaise (chant accompagné)	57-64	fam
	T1	Polonaise (style héroïque)	69-80	La♭M, si♭m, La♭M, si♭m, La♭M
B (Trio)	T3	Marche militaire	81-120	MiM, Ré♯M (x2)

[95] Lettre de George Sand, 1848 ? Aucune trace de cette lettre n'a pu être trouvée dans la correspondance de George Sand.
[96] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin,* Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 650-651.

	T4	Polonaise (texture homophonique)	121-128	Marche (Ré♭M, fam, Mi♭M, dom)
	T5	Chant accompagné	129-154	SolM, solm, si♭m, fam
A’	T1	Polonaise (style héroïque)	155-170	La♭M, si♭m, La♭M
	T1, T3 et T4	Polonaise et marche militaire	171-181	La♭M

Tableau 3-11 Analyse de la Polonaise op. 53 en La bémol majeur

Cinq thèmes principaux vont diviser l’ensemble de la pièce de forme ABA’. L’introduction fait dialoguer deux motifs alliant le style *agitato* et *maestoso* : accords de sixtes chromatiques parallèles qui alternent les nuances *sforzando* et *piano,* des arpèges et des accords homophoniques. Après l’attente créée par la répétition arpégée d’un accord de septième de dominante (mesures 13-16), le premier thème (T1) fait sont entrée. Celui-ci se réfère logiquement au style de la « polonaise », dans un style héroïque : nuances *forte* et *fortissimo,* tonalité majeure, reprise doublée à l’octave, rythme pointé, grand ambitus, tempo modéré, discours musical dense etc. Après une courte marche modulante qui reprend des éléments du thème principal, le deuxième thème débute mesure 57, dans la tonalité relative *fa* mineur. Le rythme caractéristique se trouve à la basse, soutenant une mélodie dans une texture de « chant accompagné », indiqué *sostenuto* qui désépaissit le discours musical, jusqu’au retour du thème principal qui clôt la partie A (un tel passage avait déjà été remarqué dans la *Polonaise* op. 44).

Le trio central s’organise en deux temps. La première section de la « marche militaire » (T3) est répétée intégralement deux fois : basse obstinée *staccato*, crescendo progressif (évoquant le passage d’un « cortège[97]»), rythme pointé, ambitus de plus en plus large, tempo rapide, etc. Elle est stoppée par le quatrième thème (T4) qui retourne au style de la « polonaise » mais de manière beaucoup plus homophonique[98], avec le rythme répété typique (♪♪♪) et des inflexions également plus dramatiques (tonalités mineures, sauts d’intervalles expressifs, etc.). Le cinquième et dernier thème, dans une texture de chant accompagné, fait entendre un long flux musical continu sans aucune respiration durant 26 mesures, discrètement soutenu par la basse. Le motif principal, sous forme d’ostinato de doubles-croches, est lancé par une ligne mélodique descendante qui donne l’impression d’un éternel recommencement, aboutissant finalement au retour du thème principal.

Celui-ci est retrouvé sans changement jusqu’à la coda. Cette dernière section est particulièrement importante car elle intègre plusieurs éléments issus des thèmes T1, T2, T3 et T4 pour créer une forme qui semble esquisser une certaine forme « téléologique ». En effet, la construction de la pièce tout entière va tendre vers ce dénouement final qui

[97] Citons à nouveau Charles Rosen, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, traduit de l'anglais par Georges Bloch, Éditions Gallimard, Paris, 2002, p. 365-366 : « Chopin a complètement transformé la polonaise : d'une danse processionnelle empreinte de dignité, il a fait l'image de l'héroïsme et même, dans l'op. 53, ce qui pourrait apparaître comme la représentation d'une charge de cavalerie – tout cela sans le moindre recours à ce que l'on appelle la musique à programme [...]. ».

[98] Cependant, on ne peut parler d’hymne ou de choral à part entière car le rythme de la polonaise est trop important et efface l'aspect « spirituel » normalement induit par un hymne. Il s’agit donc d’une texture musicale.

synthétise les aspects « héroïques » du thème principal (T1), les aspects « militaires » de la marche du trio (T3) et le rythme caractéristique de la polonaise (♪♪♪), plus faiblement présent lors de T1 que lors des thèmes de T2 et T4. Ce type de conclusion vient donc d'ores et déjà annoncer la forme téléologique de la *Polonaise Fantaisie* avancée par l'analyse par Eero Tarasti[99]. Nous y reviendrons dans la section 1.7 de la quaitrème partie consacrée aux aspects formels dans notre corpus du dernier style.

Les topiques sont assez peu différenciés, comme dans l'op. 44, même si dans l'op. 53 le matériel thématique est plus riche avec cinq thèmes différents contre trois dans l'op. 44. Ils présentent cependant quelques similitudes intéressantes : un style *agitato* pour l'introduction, un thème de polonaise plus « rythmique » et l'autre plus « lyrique », ainsi qu'une importance du style « militaire » dans leurs sections respectives des « roulements de tambour » et de la « marche militaire ».

2.2.1.3. *Polonaise Fantaisie* op. 61

Cette œuvre a déjà été évoquée dans la deuxième partie, avec l'analyse d'Eero Tarasti. Puisqu'elle est déjà contextualisée, nous présenterons notre analyse selon notre propre méthodologie eu égard à celle de Tarasti, en tentant de compléter certains aspects qui nous paraissent importants. Pour plus de clarté, nous avons intégré les PN du musicologue finlandais dans la première colonne. Nous aboutissons au tableau suivant :

PN	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
PN1	Intro. a	Style *maestoso* et improvisé (Anabase/catabase)	1-8	Do♭M, Si♭♭M, la♭m, Sol♭M, Fa♭M
PN2	Intro. b	Style *maestoso* et style savant	9-21	la♭m, mi♭m, MiM, sol♯m
PN3	T1/a	**Polonaise** (chant accompagné) (Transition)	22-50 51-65	La♭M, si♭m, La♭M, fam, La♭M, si♭m marche harmonique, vers La♭M
PN4	T1/b	(Interlude) (chant accompagné)	66-91	La♭M, DoM, MiM, fa♯m, sol♯m
PN5	T1/a'	Transition (style savant et polonaise)	92-101 102-107	Mi♭M, Ré♭M, Sol♭M, mi♭m
	T1/a''	(style *agitato*)	108-115	la♭m, si♭m
PN6	T2	**Mazurka** (chant accompagné) Transition (style improvisé et soliste)	116-127 128-147	Si♭M, SolM, vers sim
TR.	Trans.	Texture homophonique	148-151	SiM
PN7	T3	**Nocturne** (romance) (chant accompagné)	152-181	SiM, La♯M, SiM, fa♯m

[99] Voir section 3.1 de la deuxième partie de notre thèse.

PN8	T2	**Mazurka** (*minore, maggiore*) (chant accompagné)	182-198	sol♯m, SiM
PN9	Trans.	*Cadenza*	199-205	SiM
	T3’	**Nocturne** (romance) (chant accompagné)	206-213	SiM
	Intro A	Style improvisé (catabase/anabase)	214-215	RéM, DoM
	T2	**Mazurka** (*minore, maggiore*) (chant accompagné)	216-225	fam, La♭M
	Trans.	Style *agitato*	226-241	fam, Ré♭M, la♭m, Fa♭M, MiM, modulant
PN 10	T1/a	**Polonaise** (style héroïque)	242-248	La♭M, si♭m
	T3	**Nocturne** (style héroïque)	249-267	SiM, DoM, La♭M
	T1/a	**Polonaise** (héroïque, formule de *Cadenza*) Texture homophonique ?	268-281 282-288	La♭M

Tableau 3-12 Analyse de la Polonaise Fantaisie op. 61 en La bémol majeur

L’introduction se divise en deux sections (a et b). La première se caractérise par un enchaînement d’accords en relation de tierces et au rythme pointé inversé (style *maestoso*) suivies d’arpèges « contemplatifs », rajoutés après coup (style *improvisé*) :

> Nota bene ces arpèges, sans lesquels il est difficile d’imaginer l’œuvre aujourd’hui, on seulement trouvé leur place dans la version finale de la Polonaise Fantaisie. Dans un manuscrit antérieur, ils sont visibles par leur absence[100].

Chaque nouvel enchaînement harmonique « enfonce » l’auditeur par la descente conjointe des tonalités (*catabase*, Do♭M, Si♭♭M, la♭m, Sol♭M, Fa♭M), contrastée par le mouvement ascendant des arpèges (*anabase*), ce qui correspond à l’intitulé du programme narratif correspondant « s’enfoncer/se relever » de Tarasti préalablement cité. La deuxième section (mesures 9-21), plus dense et agitée, annonce d’ores et déjà le thème principal (mesure 14 par exemple). Le style *maestoso* est toujours présent, notamment par le biais des rythmes pointés qui contribuent à cette atmosphère solennelle alors que la complexification de l’écriture, où le motif circule entre différentes voix, laisse paraître un style plus polyphonique et savant.

La relation de dualité *anabase/catabase* peut également être retrouvée à plus grande échelle entre les deux sections a et b de l’introduction. Les tonalités, qui passent vers les dièses (la♭m, mi♭m, MiM, sol♯m), créent également cette élévation, cette *anabase*, et contrastent avec l’enfoncement (la *catabase*) des bémols de la première section, pour aboutir finalement au thème principal.

[100] « *Nota bene these arpeggios, without which it is hard to imagine this work today, only found their way into the Polonaise-Fantasy in the final version. In an earlier manuscript, they are conspicuous by their absence.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Polonaise Fantaisie op. 61 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 24 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/op._61/id/129.

Le thème de la « polonaise » (T1/a) retentit dans la tonalité de *la* bémol majeur, sous forme de chant accompagné reprenant le rythme typique du répertoire (♪♪♪♪♪♪♪). À la fin de cette partie, une transition en tierces puis en octaves parallèles amène une demi-cadence (mesures 62-63) avant la deuxième partie de T1 dans un style plus instrumental (T1/b). Il garde le rythme de la polonaise sous forme de dialogue entre les deux mains comme une seule ligne mélodique. Ce thème est plus modulant (voir tableau) et ne reviendra pas dans la pièce (d'où son caractère d'interlude et sa non-considération en tant que thème principal). Il amène au retour de T1/a en *Mi* bémol majeur dans une texture à nouveau lyrique et un accompagnement ternaire en croches. Puis, indiqué *agitato* par Chopin, il est minorisé dans la tonalité homonyme de *la* bémol mineur et répété dans une atmosphère beaucoup plus dramatique. Entre les deux, une transition (mesures 102-107) reprend des éléments de T1/a et use d'un style polyphonique avec plusieurs voix imitatives qui complexifient le discours.

Mesure 116, le deuxième thème fait son entrée dans un style de « mazurka ». Indiqué *dolce* et en *Si* bémol majeur, une mélodie lyrique est soutenue par un accompagnement régulier en croches. Le rythme pointé ponctuel sur le premier temps et les intervalles disjoints sont caractéristiques du répertoire. Tarasti indique que nous faisons intrusion dans l'univers des mazurkas et renvoie à l'ouvrage de Liszt sur Chopin, plus précisément au chapitre « Mazoures » où l'on peut lire :

> C'est un autre milieu, dans lequel les nuances délicates, pâles et changeantes remplacent un coloris riche et vigoureux. L'impression purement individuelle, constamment différenciée, y succède à l'impulsion une et concordante de tout un peuple. L'élément féminin (et efféminé), au lieu d'être reculé dans une pénombre quelque peu mystérieuse, s'y fait jour en première ligne et y acquiert sur le premier plan une importance si grande, que les autres disparaissent pour lui faire place, ou du moins ne lui servent que d'accompagnement[101].

Avant le troisième thème, la fin du thème de « mazurka » se voit investie par des arpèges chromatiques descendants au caractère plus transitionnel et improvisé, qui se concluent sur une longue ligne mélodique « soliste ». Par la suite, une transition sous forme de « texture homophonique » indiquée *piu lento* en *Si* majeur va amener le prochain thème.

Il s'agit d'un thème de « nocturne », où une mélodie lyrique est accompagnée par des arpèges typiques du répertoire en question[102], issus de la romance vocale[103]. T3 est particulièrement proche de cette source d'origine (comme dans le deuxième mouvement du *Concerto* op. 1 en *mi* mineur ou dans le troisième mouvement de la *Sonate* op. 65) par l'absence d'ornementations de la mélodie[104] et du style *bel canto*, et par la présence d'une mesure ternaire à 6/8 ou 12/8.

---

[101] Franz Liszt, *Chopin*, Éditions Archipoche, Paris, 2010, p. 65.

[102] Tomaszewski met également cet élément en avant : « *Then another episode, another scene, of nocturne-like provenance: a melody that is initially timid and stifled strikes a note of request, of beseechment, even of prayer.* ». Voir Mieczyslaw Tomaszewski, « Polonaise Fantaisie op. 61 », *op. cit*.

[103] Voir Tableau 3-9 Tableau synthétique de l'évolution du répertoire des Nocturnes de Chopin p. 147 de cette thèse.

[104] « La *romance* est un genre poétique et vocal de caractère sentimental et naïf, parfois "archaïsant", élégiaque ou plaintif, avec une mélodie simple, touchante et sans ornements ». Voir Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des genres de la musique occidentale*, Éditions Fayard, Paris, 2010, p. 1043.

À cet instant, les trois protagonistes du discours musical ont été exposés. Par la suite, ils seront répétés et variés sans contrainte formelle : presque sans transition, le deuxième thème de « mazurka » revient minorisé, dans la tonalité de *sol* dièse mineur (mesures 182-198). Après une modulation vers *Si* majeur, Chopin insère une section dans un style de *Cadenza* caractérisé par une succession de trilles de plus en plus fournis qui ornemente l'accord de dominante. Après un arrêt sur un accord de neuvième (mesure 205), le thème de « nocturne » est répété avec une main droite beaucoup moins mélodique. À partir de la mesure 214, c'est le thème de l'introduction qui est réintroduit avec deux enchaînements en *Ré* et *Do* majeur. Le thème de mazurka est ensuite encore une fois répété en *fa* mineur suivi d'une nouvelle section dans un style *agitato* (indiqué *a tempo primo*) sous forme de marche harmonique. La montée en gammes des mesures 238-241 amènera le retour triomphant du thème principal de la polonaise T1 (mesure 242).

En effet, celui-ci se détache de la texture lyrique présente lors de ces deux premières occurrences pour être réexposé à l'octave, *forte* et accompagné de manière très dense par un rythme de triolets lui octroyant un caractère beaucoup plus héroïque. Mesure 249, la brusque modulation vers *Si* majeur permet, en plus du dessin mélodique, de reconnaitre à nouveau le troisième thème principal de « nocturne », également utilisé de façon héroïque. La mélodie reviendra en tant que telle dès la mesure 254, soutenue par l'accompagnement pointé en octave (issu de la transition du style *agitato* et du thème de la « polonaise héroïque ») et par les triolets harmoniques à la main droite (également issus de la « polonaise héroïque »).

À partir de la mesure 268, l'ostinato rythmique de la basse vient également investir la main droite indiquée *accelerando*, dans un style de *Cadenza* finale en lien avec le thème principal T1, où tous les moyens musicaux sont mis en œuvre pour exposer les éléments thématiques dans un style héroïque et triomphal.

Les dernières mesures (282-287), *pianissimo* et en valeurs plus longues, calment l'atmosphère de cette *coda*, rappelant un style de texture homophonique, déjà présent dans plusieurs œuvres de Chopin au sein des dernières mesures[105], et ce malgré les ornementations de la basse. Cependant, l'harmonie *fortissimo* de la dernière mesure 288 sur tonique ne laisse plus place au doute quant à la conclusion de cet op. 61 :

> Le thème de la polonaise a atteint son acmé, grimpé à son apogée. La coda ne fait que confirmer notre certitude d'être arrivé à destination. De l'aveu général, les mesures finales – avec leur apaisement et leur « solidification » avec un seul rythme – pourraient amener certains doutes. Si ce n'était que l'accord de conclusion, si caractéristique du « Chopin tardif », signifie la victoire sur le doute à travers la puissance suprême de la volonté[106].

[105] Voir par exemple les *Nocturnes* op. 55 n°2, op. 62 n°1 et op. 62 n°2, ou la *Mazurka* op. 59 n°3.

[106] « *The polonaise theme has reached its acme, climbed to its peak. The coda merely confirms our certainty of having arrived at the destination. Admittedly, the final bars – with their quieting and freezing in a single rhythm – might have brought doubts. Were it not, that is, for the closing chord, so characteristic of 'last Chopin', signifying the vanquishing of doubt through the supreme power of will.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Polonaise Fantaisie op. 61 », *op. cit.*

Ainsi, selon notre analyse qui se base sur les travaux de Tarasti, la *Polonaise Fantaisie* possède une forme non conceptuelle (son aspect « fantaisie[107] ») où le discours est articulé par trois « thèmes-acteurs » aux caractéristiques stylistiques définies se référant à plusieurs genres définis : polonaise, mazurka et nocturne. Au fur et à mesure de leurs interactions, la stratégie narrative mise en place par le compositeur se laisse entrevoir, et selon le musicologue finlandais, le thème de « polonaise » passe du statut de négactant (dans son style lyrique original), à celui d'actant, par le biais de sa variante héroïque et triomphale attendue, seulement exposée à la fin de la pièce. Ceci correspond, selon Márta Grabócz, à une « "macro-métaphore" de l'élévation [catabase] connue en PN1[108] ».

Notre propre analyse reprend les principaux topiques de Tarasti en ajoutant les styles des transitions, la numérotation des thèmes, les tonalités et les mesures sous forme de tableau. Elle permet de mettre en avant la complexité effective du discours musical autour de trois thèmes qui sont modifiés en texture (majeur/mineur, type d'accompagnement etc.) au fur et à mesure de la pièce jusqu'à leur aboutissement dans le style triomphant final, amené par le style *agitato*. La pièce tout entière tend donc vers cette finalité victorieuse du thème de la polonaise, ce qui laisse entrevoir la construction téléologique de l'œuvre. Ces aspects seront évoqués dans le premier chapitre de la quatrième partie ainsi que dans la cinquième partie lors de l'étude des stratégies narratives.

2.2.1.4. Évolution générale du genre de la polonaise

Il est intéressant de revenir brièvement sur l'évolution de ce répertoire. Les *Polonaises* présentent en effet une progression notable depuis l'op. 26 jusqu'à l'op. 61. L'op. 26 n°1 en *do* dièse mineur date de 1834/1835. Après une courte introduction, les parties possèdent une forte unité tonale et il y a seulement deux thèmes principaux utilisés, qui suivent à la lettre les règles formelles d'une polonaise « classique ». Le thème de la polonaise, plus rythmique et « masculin » va être contrasté par le thème lyrique du trio, homorythmique et plus « féminin », avant de retourner vers l'introduction et l'ensemble de la partie « polonaise ». Il n'y a pas de transition ou d'autres subtilités à noter, les parties étant enchaînées sans artifices. Les tonalités des deux parties ont un rapport d'homonymie (*do* dièse mineur et *Ré* bémol majeur, enharmonie).

L'op. 26 n°2 en *mi* bémol mineur présente également une introduction *maestoso* qui lancera le premier thème dramatique de cette *polonaise*, indiqué *agitato*. Il sera suivi par un thème plus homorythmique (selon le rythme de la polonaise) qui aboutira au retour de l'introduction et du premier thème principal. Le trio, en *Si* majeur et dans un tempo plus lent, crée une atmosphère calme et lyrique, qui donne l'impression d'un hymne. Après une courte transition *adagio*, l'introduction est répétée, suivie des deux thèmes initiaux, sans changement. Comme dans la première partie, la transition revient et l'introduction et le premier thème résonnent une dernière fois. Une courte coda (seulement 4 mesures)

[107] Pour rappel : « Genre instrumental de forme libre et imprévisible, [capable] de pouvoir changer abruptement de propos, de caractère ou de style, de passer par exemple d'un contrepoint vocal à des formules purement instrumentales, voire *quasi* improvisées ». Voir Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Henri Lemoine, Paris, 2010, p. 367.
[108] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 41.

vient conclure cette pièce en réutilisant le rythme de la cadence du thème principal *accelerando e stretto* sous forme de marche. Le choix des nuances est tout en contraste car il passe rapidement d'un *fortissimo* à un *pianissimo* puis *pianissimo*. Le travail des transitions est un peu plus conséquent mais l'ensemble du cheminement des thèmes reste traditionnel.

La *Polonaise* op. 40 n°1 en *La* majeur, une des plus fameuses du compositeur, est qualifiée de « militaire ». Les thèmes se succèdent dans une forme tripartite ABA', à nouveau sans travail de transition. Cette pièce a la particularité de présenter un trio qui se détache de l'atmosphère lyrique qu'il est censé apporter. Il garde la rythmique typique de la polonaise, et même si l'ensemble endosse par moment une texture de mélodie accompagnée (lors de la première partie, l'écriture est plus dense, équilibrée et homorythmique), les contrastes ne sont pas très importants (l'homorythmie et la densité de la première partie étant également retrouvées également au sein du trio). Ce thème central module à la dominante *Ré* majeur et apparaîtra trois fois, avec entre les deux dernières occurrences un thème plus transitionnel sous forme de questions-réponses entre les différents registres, toujours selon la rythmique de la polonaise. Le retour de la partie « polonaise » se fait sans modification particulière, simplement entrecoupée par un léger développement (sorte de deuxième thème) qui garde tout à fait l'esprit général. Elle ne présente pas de coda, les harmonies et tonalités sont franches et peu mouvantes.

La dernière polonaise qui nous intéresse est l'op. 40 n°2 en *do* mineur. Cette pièce présente une ambiance beaucoup plus dramatique. Elle a la particularité de présenter le thème principal à la main gauche, alors que l'accompagnement harmonique se fait à la main droite. Composée en 1838, elle fait entendre quelques harmonies plus insolites, ce qui continuera d'évoluer dans les polonaises suivantes. La forme classique Polonaise-Trio-Polonaise est présente, mais la richesse thématique se développe, avec deux thèmes présents dans chaque partie (selon une forme ternaire). Après le premier thème *allegro maestoso*, le second apparaît comme plus décousu dans une écriture très instrumentale avec un ostinato de doubles-croches. Le trio possède un thème plus lyrique mais encore une fois la rythmique de la polonaise vient dynamiser ce passage. L'écriture présente un peu plus de complexité et de chromatismes (Chopin joue entre les tonalités de *La* bémol majeur et *La* majeur par exemple). Le deuxième élément thématique du trio joue sur des contrastes de nuances (*fortissimo* et *piano*) et d'écriture (harmonique et mélodique) pour amener une gradation de la tension conduite par les mouvements chromatiques ascendants. Une respiration importante a lieu avec le passage *slentando* (mesure 97) qui amènera au retour du thème principal du trio. Petite subtilité, la formule mélodique de conclusion du trio va être gardée par Chopin lors de la reprise du thème principal de la polonaise. Cette pièce commence à développer des phases de transition et des harmonies plus complexes. Comme dans l'op. 40 n°1, et même dans l'op. 26 n°2, les trios ne présentent pas réellement de thème lyrique contrastant mais gardent l'esprit de la polonaise (un peu moins dans l'hymne de l'op. 26 n°2 même si le rythme typique perdure le lien avec la danse).

Au fur et à mesure, la polonaise se complexifie avec des cheminements harmoniques plus originaux ou encore des thèmes de plus en plus nombreux et contrastés, comme on en trouvera l'illustration dans la *Polonaise Fantaisie*, véritable aboutissement du genre.

Nos trois analyses confirment cette hypothèse avec un matériel thématique de plus en plus travaillé et fourni au sein du répertoire dans le temps (trois thèmes stables dans l'op. 44, cinq thèmes dans l'op. 53, trois thèmes variés et nombreuses transitions dans l'op. 61). Ces dernières jouent un rôle de plus en plus important (aucune dans l'op. 44, une dans l'op. 53 et six passages concernés dans l'op. 61), les harmonies deviennent de plus en plus complexes (stabilité et unité tonale de moins en moins respectée) alors que la forme tripartite finit par disparaître au sein de la *Polonaise Fantaisie*.

Intéressons nous désormais au deuxième répertoire de danse le plus important de Chopin : la mazurka.

2.2.2. Les Mazurkas

La mazurka est une danse de couples à trois temps et au tempo modéré qui comporte « un premier temps au rythme pointé, des accents sur les 2è et 3è temps, de fréquents triolets et de grands sauts mélodiques[109] ». Son rythme caractéristique est ♪. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝅘𝅥[110].

Dès le XVIIe siècle, elle devient également un genre instrumental employé dans « des messes, symphonies d'église, ballets ou opéras[111] ». Son nom est issu de la population de la région de Mazovie au centre du pays appelée « Mazur ». Son succès en tant que musique instrumentale de salon a eu lieu au cours du XIXe, et ce surtout à partir de 1830, lors de la Monarchie de Juillet. Chopin compose une cinquantaine de mazurkas, dont certaines « s'inspirent parfois de la forme mélodique du *kujawiak*[112] ».

Il nous faut également signaler que le terme « mazurka » est en réalité un terme générique pour plusieurs danses :

> Ces danses, connues sous le nom de « mazurkas », comprennent plusieurs types : mazurs ou mazureks, les obertas ou obereks, et la kujawiak […][113].

Nous avertissons donc le lecteur que lorsque nous parlons de « mazurka » (lorsque le terme n'est pas en italique pour se référer explicitement à un titre d'œuvre de Chopin), nous faisons référence à la « mazur ou mazurek », décrite ci-dessus.

2.2.2.1. *Mazurkas* op. 56

Les trois *Mazurkas* de l'op. 56 ont été publiées à la fin de l'année 1843. Durant l'été (c'est le cinquième qu'il passe à Nohant), il travaille aux *Mazurkas* op. 56 et recevra notamment le peintre Eugène Delacroix et Pauline Viardot, cantatrice et compositrice. C'est la première fois depuis cinq ans qu'il repartira un mois avant sa compagne (en octobre) pour Paris, George le rejoignant seulement le 30 novembre 1843.

---

[109] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Henri Lemoine, Paris, 2010, p. 669.

[110] Maja Trochimczyk, « Mazur (Mazurka) », Section « Music », Figure 1, *Polish Dances*, site de l'université de Californie, en ligne, consulté le 30 mars 2015. http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/mazur.html#music.

[111] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *op. cit*., p. 669.

[112] *Ibid.,* p. 670.

[113] « *The dances, known abroad as mazurkas, comprise more than one type: mazur or mazurek, the obertas or oberek, and the kujawiak from the neighboring district of Kujawy.* ». Maja Trochimczyk, « Mazur (Mazurka) », *op. cit.*

Pour la *Mazurka* op. 56 n°1 en *Si* majeur, notre analyse aboutit au tableau suivant :

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Tonalités
A	T1	Mazurka (style savant) (style homophonique)	1-15 16-23	SiM (LaM, SolM : marche) SiM
B	T2	Oberek (chant accompagné) (Transition : mélodie soliste)	24-53 54-59	Mi♭M, La♭M
A	T1	Mazurka (style savant) (style homophonique)	60-73 74-81	SiM, (LaM, SolM : marche) SiM
B’	T2	Oberek (chant accompagné) (Transition : mélodie soliste)	82-111 112-121	SolM, RéM
A	T1	Mazurka (style savant) (style homophonique)	122-136 137-143	SiM (LaM, SolM marche) SiM
Coda (de forme ternaire)	T1 et T2 variés	Mazurka et Oberek	144-159	SiM
	T1’’	Mazurka (style homophonique)	160-167	SiM (sol♯m)
	T1’’’	Mazurka (style savant)	168-175	SiM (sol♯m)
	T1 et T2 variés	Mazurka et Oberek	176-183	SiM

Tableau 3-13 Analyse de la Mazurka op. 56 n°1 en Si majeur

Cette pièce présente deux thèmes alternés se référant à des topiques liés à la culture polonaise de Chopin : la « mazurka » et l’ « oberek ». Le premier thème T1, dans une texture d’abord polyphonique[114] puis homophonique, laisse au départ entendre le thème à la basse alors que l’accompagnement est réalisé par la main droite. Quatre voix distinctes sont discernables jusqu’au passage plus vertical des mesures 16-22. Le rythme pointé sur le premier temps est caractéristique de la mazurka, tout comme son tempo modéré *allegro non tanto*, ses 2ème et 3ème temps marqués et ses sauts mélodiques importants.

L’oberek, danse « rapide et tournoyante[115] », peut être décrite comme suit :

> La musique inclut le même type de rythmes de mazurka comme la kujawiak et la *mazur*. À cause des tempi très rapides, le rubato est presque non existant. Dans les *obereks* instrumentales les valeurs longues de la mélodie sont remplies de trépidantes doubles-croches de figuration, suivant le plus souvent le contour d’un arpège de trois notes […].
>
> Chaque phrase de la musique se constitue de 4 ou 8 mesures et elles sont regroupées par deux. L’accent principal tombe usuellement sur le troisième temps de chaque mesure. Comme

[114] Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre de la quatrième partie, le « style savant » est ici considéré dans sa définition générale qui englobe un style fugué, un style en imitation ou encore un style polyphonique. Voir Keith Chapin, « Learned style and learned styles », in Danuta Mirka (dir), *The Oxford Handbook of topic theory*, Oxford University Press, Oxford, 2014.

[115] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *op. cit*., p. 669.

> mentionné précédemment, l'*oberek* est la plus rapide des cinq danses nationales et atteint des vitesses vertigineuses lors de spectacles folkloriques[116].

L'ensemble de ces caractéristiques est présent dans le deuxième thème de cet op. 56 n°1 : le tempo rapide indiqué *poco piu mosso,* le rythme en croches qui ornemente différents arpèges, les carrures musicales de 4 mesures (chaque phrase étant répétée deux fois) ou encore la basse qui tombe sur le troisième temps de la mesure. Au niveau tonal, le thème de mazurka T1 reste toujours dans la tonalité principale de *Si* majeur, à chaque reprise. Le thème d'oberek T2 module à chaque retour : la première fois il est en *Mi* bémol majeur, autrement dit à la tierce supérieure (enharmoniquement), la deuxième fois en *Sol* majeur (tierce inférieure).

Cette *mazurka* ne présente pas la forme tripartite usuelle ABA' mais est construite comme un rondo de type [ABABA Coda]. La coda est justement intéressante car elle varie T1 tout en insérant également des éléments de l'oberek (T2). M. Tomaszewski ne manque pas de le souligner :

> Et puis [a lieu] l'entrelacement de la mazur avec la ritournelle de valse-oberek, et dans la strette conclusive les deux catégories de danse semblent être en compétition. À la toute fin, c'est la vigueur, l'audace et l'obstination de la mazur qui prend le dessus[117].

En effet, la fin de la pièce (à partir de la mesure 144) se construit comme une petite forme ABA. Dans un premier temps, T1 revient à la main droite et incorpore la fluidité mélodique de l'oberek grâce au motif en croches des mesures 151, 153 et 155, qui contraste avec l'écriture globalement très verticale. Dans la section « centrale » de cette coda, T1 est varié, dans un premier temps de manière homorythmique dans une tessiture plus aigüe, puis dans un « style savant » (mesures 168-175) avec une ligne de basse beaucoup plus mélodique et contrapuntique (deux voix distinctes). Pour conclure, la première phrase de la coda incluant des éléments des deux thèmes principaux revient avant de laisser le dernier mot à la « mazurka » à force de répétition et d'obstination.

La *Mazurka* op. 56 n°3 est plus complexe : son matériel thématique est plus conséquent et varié autour de la « mazurka », utilisée de différentes manières pour les trois thèmes principaux de la pièce. Tomaszewski parle d'une « mosaïque de thèmes » qui « semblent croître les uns des autres de manière organique[118] ». Rambeau estime que cette

---

[116] « *The music includes the same type of mazurka rhythms as the kujawiak and mazur. Due to the very fast tempi, tempo rubato is almost non-existent. In instrumental obereks the longer notes of the melody are filled in with fast-paced sixteenth-note figuration, often following the outline of a triad arpeggio* […]. *Each phrase of the music usually consists of 4 or 8 measures and they are grouped in pairs. The main accent usually falls on the third beat in each measure. As mentioned above, the oberek is the quickest of the five national dances and in folk performances reaches dizzying speeds.* ». Maja Trochimczyk, « Oberek », *Polish Dances*, site de l'université de Californie, en ligne, consulté le 30 mars 2015. http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/oberek.html#music.

[117] « *And then the intertwining of the mazur with the waltz-oberek ritornel, and in the concluding stretto the two kinds of dance movement seem to compete. At the very end, it is the vigour, boldness and obstinacy of the mazur that gains the upper hand.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 56 n°1», [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 30 mars 2015 http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/56/id/248.

[118] « *It forms something like a mosaic of themes, but here all the themes seem to grow organically from one another.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 56 n°1 », *op. cit.*

abondance thématique l'apparente « davantage à une fantaisie qu'à une Mazurka[119] ». Au niveau formel, même si une forme tripartite ABA' peut être mise en avant, différents éléments viennent complexifier son déroulement habituel.

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Tonalités
A	T1/a	Mazurka A *minore* (style savant)	1-16	dom, solm, dom, rém
	T1/b	(style homophonique)	17-24	rém
	T1/a	(style savant)	25-41	dom, solm, dom, rém
	T1/b	(style homophonique)	42-48	rém
	Trans.	Mazurka A varié (style homophonique)	49-56	La♭M, Si♭M
		(chant accompagné)	57-72	SiM, Si♭M
B	T2	Mazurka B (style savant)	73-88	Si♭M
	T3	Mazurka C (chant accompagné)	89-116	la♭m, si♭m
		(Transition : mélodie soliste)	117-120	
	T2	Mazurka B (style savant)	121-136	Si♭M
		(transition)	134-135	modulante
A	T1/a	Mazurka A *minore* (style savant)	137-152	dom, solm, dom, rém
	T1/b	(style homophonique)	153-160	rém
	T1/a	(style savant)	161-172	dom, solm, dom
Coda	T1 varié	Mazurka A' (style savant)	173-188	fam, dom, modulant
	T1 varié	Valse (Transition Mazurka A'') (chant accompagné)	189-204	fam
	T1 varié	Mazurka A''' (style savant)	205-220	fam, DoM

Tableau 3-14 Analyse de la Mazurka op. 56 n°3 en do mineur

Le rythme omniprésent de mazurka crée l'unité de la pièce : tous les topiques (avec une exception) y sont liés. Lors de T1, Chopin présente une mazurka polyphonique à 4 voix distinctes et *minore* (T1/a). À chaque répétition de la phrase musicale, Chopin module (voir tableau) jusqu'à aboutir à une phrase homorythmique (T1/b) qui clôt la section thématique, en *ré* mineur. L'ensemble sera répété sans changement lors des mesures 25-48. Les mesures 49-72 forment une transition composée de deux sections : une marche harmonique utilisant le rythme de mazurka (mesures 59-56) puis un style de chant accompagné en *Si* majeur (mesures 57-72) qui emprunte également des éléments mélodiques de T1.

Le deuxième thème T2 en *Si* bémol majeur possède également une texture polyphonique caractérisée par l'indépendance des voix : une nouvelle mélodie émerge de

[119] Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2005, p. 674.

la partie supérieure de la main droite pendant que la main gauche l'accompagne de façon mélodique, en réutilisant des motifs du thème principal T1.

Sans transition, T3 se distingue par un accompagnement sur les 2e et 3e temps, d'abord sous forme d'accords arpègés puis avec des accords plaqués. Il s'agit à nouveau d'une texture plus lyrique où accompagnement et chant ont un rôle bien distinct, avec un retour en mineur. Quelques inflexions modales (notamment phrygienne) sont à noter dans ce passage. T2 est ensuite répété sans changement, toujours en *Si* bémol majeur. La construction T2/T3/T2 correspond à la partie centrale du trio de cette *Mazurka* op. 56 n°3.

À partir de la mesure 137, c'est le retour du thème principal mais le deuxième passage homorythmique n'est plus présent. À partir de la mesure 173, la coda débute. Le thème principal est décliné et varié jusqu'à la fin de la pièce : jusqu'à la mesure 188, un style complexe et polyphonique se caractérise par une instabilité tonale conduite par des accords de septième complexifiés de retards et d'appogiatures. Ensuite, un style de « valse » (reconnaissable grâce à la basse) réutilise le dessin mélodique de la deuxième section de transition des mesures 57-72. Pour finir, T1 est utilisé une dernière fois à la voix de ténor, avec un accompagnement polyphonique à trois voix, jusqu'aux dernières mesures cadentielles de la pièce.

Cette pièce présente des difficultés d'analyse non négligeables qui entrent en résonance avec la problématique du dernier style. Même si les sections se différencient par leur densité, leur texture, leurs motifs mélodiques et leurs modulations, un lien fort persiste entre tous les thèmes à la fois avec la mazurka, mais aussi par le biais de T1 qui semble être à l'origine de tous les éléments thématiques qui vont suivre. Pour Cortot, cette pièce annonce d'ores et déjà Fauré et Debussy par l'« audace de l'écriture harmonique "en avant de plus d'un siècle sur son temps"[120] ».

2.2.2.2. Mazurkas op. 59

Le cahier des *Mazurkas* op. 59 fut achevé en juillet 1845 et publié en janvier 1846 à Berlin, chez l'éditeur Stern. Les pièces sont sans dédicace. Ce cahier précède de quelques mois la rupture avec George Sand, Chopin quittant Nohant définitivement en novembre 1846. Selon Marie-Paule Rambeau, Alfred Cortot dira à propos de ces œuvres :

> Dans son édition de travail, Cortot se réjouit du retour de Chopin à une inspiration plus spontanée, après les « incursions dans le domaine de l'argumentation théoricienne », en l'occurrence l'op. 56, où il n'hésite pas à dire que Chopin s'était passagèrement fourvoyé. Le jugement est surprenant parce qu'il sous-estime la démarche spéculative qui guide toute la dernière période créatrice de Chopin[121].

Le *Cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini devient un ouvrage essentiel pour Chopin à cette période, comme nous l'avons déjà mentionné[122].

L'analyse de la *Mazurka* op. 59 n°1 en *la* mineur aboutit au tableau suivant :

[120] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 675.
[121] *Ibid.,* p. 721.
[122] Voir chapitre 1 de cette troisième partie.

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Tonalités
A	T1/a	Kujawiak (Chant accompagné)	1-12	lam, DoM, MiM, lam
	T1/b	Mazurka (Chant accompagné)	13-18	MiM, Mi♭M, RéM
		Kujawiak	19-24	
	T1/a	(Chant accompagné)	25-36	lam, DoM, MiM, lam
B	Trans.	Mazurka (Texture homophonique)	37-42	LaM
	T2/a	Mazurka et style savant	43-56	LaM, MiM
	T2/b		57-78	mim, SolM, mim, SiM
A'	T1/a	Kujawiak (Chant accompagné)	79-90	sol♯m, SiM, Ré♯M, sol♯m
	T1/b	Mazurka (Chant accompagné)	91-96 97-102	Mi♭M, RéM
	T1/a	Kujawiak (Chant accompagné)	103-114	lam, DoM, MiM, lam
Coda	T1/a et T2/a'	Kujawiak et Mazurka	115-130	lam

Tableau 3-15 Analyse de la Mazurka op. 59 n°1 en la mineur

Le thème principal T1 se réfère à une « kujawiak ». Indiqué *moderato*, le chant de la main droite résonne au-dessus de l'accompagnement discret de la main gauche. Tomaszewski indique :

> Le nouveau thème, retentissant dans la tonalité parallèle (La majeur) qui laisse trahir un esprit de *mazur* (pas de *kujawiak* comme le premier thème), le fait avec plus d'audace, avec une vigueur considérable[123].

Tadeusz Zielinski affirme pourtant le contraire :

> On croit reconnaître au début la mélodie familière d'une kujawiak, mais ce n'est qu'illusion[124].

Alors que Rambeau suit l'avis de Tomaszewski :

> La Mazurka op. 59 n°1 en la mineur s'annonce comme une kujawiak, dans la teinte grise d'une petite tristesse exquise et élégante[125].

Cette danse polonaise ressemble beaucoup à la mazurka mais est plus « lente et lyrique[126] ». Robin Rinaldi dans son ouvrage *European dance : Ireland, Poland, & Spain*, indique ses caractères propres à la danse :

---

[123] « *The new theme, resounding in the parallel key (A major) and betraying a distinctly mazur spirit (not kujawiak, like the previous theme), does so more boldly, with considerable vigour.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 59 n°1 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 14 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/59/id/251.

[124] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Editons Fayard, Paris, 1995, p. 703.

[125] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 721

> Kujawiak : l'une des cinq danses nationales polonaises ; la kujawiak est une danse lyrique et romantique qui s'exécute en couple et dans laquelle on distingue généralement trois parties : une introduction de procession ou de simple marche, la section centrale de tours lents et gracieux, et une fin animée comportant des rotations rapides[127].

L'article de Maja Trochimczyk permet d'en savoir plus au niveau musical :

> D'après les recherches d'Aleksander Pawlak, les mélodies de *kujawiak* comportent souvent des tierces mineures « plaintives » qui leur confèrent une qualité mélancolique ou chagrine (on pense, ici encore, aux *Mazurkas* de Chopin). Le deuxième intervalle caractéristique est la neuvième majeure, large geste ascendant présent au début de certaines mélodies de *kujawiak*. Il est également important de noter que les mélodies ne se terminent pas à la tonique, mais à la quinte ou à un autre degré de l'échelle. Ainsi, la mélodie mélancolique du kujawiak s'achève « sans finir » et en suspens...[128]

Même si cet op. 49 n°1 se conclut sur la tonique lors de la dernière mesure, celle-ci est appogiaturée et Chopin y aboutit par des intervalles disjoints de 7èmes successives. Les intervalles de tierces sont également très présents et les nuances sont liées à l'atmosphère mélancolique : T1 est indiqué *piano* puis *pianissimo* lors de la reprise.

La forme tripartite est présente avec deux thèmes principaux. La première partie présente un topique de « kujawiak » dans une texture de chant accompagné. Les douze premières mesures correspondent au thème principal (T1/a), les treize suivantes (T1/b) jouent le rôle d'un complément, qui émane du motif du kujawiak sous forme de marche harmonique présentant un glissement chromatique des tonalités (MiM, Mi♭M, RéM). Pour les sept dernières mesures, la basse à trois temps est pour la première fois marquée et donne plus d'allant à ce passage, ce qui est confirmée par l'ostinato du rythme pointé (♪. 𝅘𝅥𝅯) de la partie supérieure et l'utilisation de triolets qui donne l'impression d'une « mazurka ». Le retour du thème principal est introduit par la main gauche mesure 25 (avec un contre-chant à la main droite) avant d'être répété comme au départ.

Le thème principal du trio est également plus proche de la mazurka (nuance *forte,* sauts mélodiques, accents sur les temps faibles, usages de triolets, premier temps pointé), et présente une écriture plus contrapuntique typique d'un style « savant », ce qui est certainement lié à la (re)découverte du *Cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini. Dans la première partie en mode majeur (T2/a), la main droite possède deux voix indépendantes qui complexifient le discours, tout comme les intervalles chromatiques et les nombreuses appogiatures ; la main gauche s'exprime également de manière plus horizontale par endroits. Dans la deuxième section (T2/b), une mélodie descendante conjointe est échangée, comme en écho, entre les deux mains du pianiste en alternant les modes majeur et mineur.

---

[126] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Henri Lemoine, Paris, 2010, p. 669.

[127] Robin Rinaldi, *European dance: Ireland, Poland, & Spain*, Éditions Chelsea House Publications, Londres, 2004, p. 101.

[128] « *According to the research of Aleksander Pawlak, the kujawiak melodies often feature the "plaintively sounding" minor thirds which create a melancholy, or sorrowful quality in this music (again, Chopin's Mazurkas come to mind). The second characteristic interval is the major ninth, a sweeping gesture upward presented at the beginning of some kujawiak melodies. It is also important that the melodies do not end at the tonic note, but at the fifth or a different scale degree; thus, the melancholy melody ends "unending" and in suspense...* ». Maja Trochimczyk, « Kujawiak », *Polish Dances*, site de l'université de Californie, en ligne, consulté le 28 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/kujawiak.html.

Dans la dernière partie, l'ensemble du matériel thématique relié à T1 est retrouvé comme au départ. Seul fait notable, cette réexposition se fait en *sol* dièse mineur, c'est à dire un demi-ton plus bas que la tonalité principale. Ce *sol* dièse jouerait d'ailleurs un rôle important tout au long de la pièce, comme l'ont remarqué Joel Lester[129] ou Sheung Yung Joyce Yip[130], en considérant que « cette harmonie fait partie du mouvement descendant vers la dominante[131] » par le biais de ses différentes apparitions tout au long de l'œuvre. Tomaszewski y voit là comme un « écho[132] » du thème principal et de sa tonalité d'origine.

La coda propose dans un premier temps un arrêt statique sur une pédale de *ré* dièse pendant huit mesures (accord de septième diminuée puis de sixte augmentée sur le premier renversement), alors qu'un motif rappelant la mazurka se trouve à la main droite (mesures 117-118 et 121-122 en comparaison avec les mesures 41-42 et 49-50). Les huit dernières mesures, sur pédale de dominante cette fois-ci (c'est-à-dire sur *mi*) réutilisent le thème de kujawiak au ténor (comme à la mesure 25). Chopin utilise donc des éléments issus à la fois de son thème principal de kujawiak et du thème central de mazurka qui s'entrelacent dans les dernières mesures de la pièce, ce qui avait déjà été le cas dans la *Mazurka* op. 56 n°1 entre les thèmes de mazurka et d'oberek.

Pour la *Mazurka* op. 59 n°3, notre analyse s'organise comme suit :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
A	T1/a	Oberek (chant accompagné)	1-16	fa♯m
	T1/b		17-24	LaM
	T1/a		25-44	fa♯m
B	T2	Mazurka (chant accompagné)	45-64	Fa♯M
	T1/c	Oberek (chromatique)	65-70	Marche (Do♯M, LaM, Fa♯M)
	T3	Oberek B	71-74	Fa♯M
	T1/c	Oberek (chromatique)	75-80	Marche (Do♯M, LaM, Fa♯M)
	T3	Oberek B	81-88	Fa♯M, fa♯m
	Trans. (T1')	Oberek (chromatique)	89-96	Marche
A'	T1	Oberek (style savant)	97-104	fa♯m
	T1	Oberek (chant accompagné)	105-114	fa♯m

[129] Voir Joel Lester, « Harmonic Complexity and Form in Chopin's Mazurkas », in *Ostinato rigore : Revue internationale d'études musicales*, No. 15, 2000.
[130] Voir Sheung Yung Joyce Yip, *Tonal and Formal Aspects of Selected Mazurkas of Chopin: A Schenkerian View*, Thèse de doctorat, University of Michigan, 2010.
[131] « […] *this harmony is part of the downward movement toward the dominant.* ». Sheung Yung Joyce Yip, *op. cit.*, p. 59.
[132] « *Its closing phase, falling down a tone, resembles an echo and returns into silence.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 59 n°1 », *op. cit.*

	T4	Style savant	115-134	fa♯m
Coda	T3	Oberek B	135-146	Fa♯M
	Ccl.	Texture homophonique	147-154	Fa♯M

Tableau 3-16 Analyse de la Mazurka op. 59 n°3 en fa dièse mineur

Cette *Mazurka* op. 59 n°3 présente un matériel thématique riche avec quatre thèmes différents. Le thème principal (T1) est une « oberek » (danse déjà rencontrée dans la *Mazurka* op. 56 n°1) reconnaissable à la nuance *forte,* au tempo *vivace* et au caractère tournoyant de la mélodie, notamment grâce aux triolets qui lui confèrent cette « verve, élan, exubérance[133] » dont parle Tomaszewski. Rappelons également que dans ce type de danse, les accents sont souvent portés sur le troisième temps (visible dès la mesure 2), et les carrures typiques (deux fois huit mesures) sont également détectables. La première partie de la pièce, de forme ABA', est réservée à l'exposition de ce thème répété deux fois et entrecoupé par un court complément thématique au relatif.

Par la suite, la partie centrale débute par un thème de mazurka (T2), avec une mélodie indiquée *dolce* et *piano*, construite avec des tierces parallèles dans la tonalité homonyme de *Fa* dièse majeur. Ces aspects rappellent selon Tomaszewski, la *Barcarolle* op. 60 en *Fa* dièse majeur composée à la même époque (années 1845-1846) :

> La troisième et dernière Mazurka de l'op. 59, en fa dièse mineur, nous entraine également […], de manière plus importante encore, dans la suppression occasionnelle de cette vigueur et de cet élan, afin d'amener une musique qui est tendre, subtile, délicate – musique qui résonne dans la tonalité éclatante de Fa dièse majeur, dans une mélodie qui procède par tierces, *piano* et *dolce*, comme dans la *Barcarolle*, idée qui prenait forme à cette période[134].

À partir de la mesure 65, le thème principal est utilisé et varié sous forme de marche harmonique qui crée des glissements chromatiques entre les différentes voix. Le troisième thème, qui se réfère toujours à l'oberek, fait entendre une alternance constante entre tonique et dominante et modifie parfois les rapports de force de la mesure à ¾ pour donner l'impression d'un motif binaire (deuxième partie, mesures 85-88). Ces deux éléments sont ensuite répétés jusqu'à la transition qui réutilise encore une fois le thème principal, à la main gauche et à nouveau sous forme de marche (mesures 89-96).

La double-barre marque le retour du thème principal (et de la partie A'), d'abord sous forme de canon entre les deux mains (style plus « savant »), puis comme au départ, sans autre changement. Par la suite, la section suivante (mesures 115-134) propose un nouvel élément thématique (T4) où Chopin s'éloigne pour la première fois du style de la danse (c'est-à-dire de la mazurka et de l'oberek) pour une écriture très imitative. Il débute par une phrase de huit mesures à la progression ascendante et chromatique. La mélodie sera

[133] « *The third and last of the Op. 59 Mazurkas, in F sharp minor, drags one into the whirl of a Mazurian dance from the very first bars, with its sweeping, unconstrained gestures, its verve, élan, exuberance* […]. ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 59 n°3 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 21 Avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/op_59_/id/253.

[134] « *The third and last of the Op. 59 Mazurkas, in F sharp minor, drags […] also, more importantly, [into] the occasional suppressing of that vigour and momentum, in order to yield up music that is tender, subtle, delicate – music that sounds in the bright key of F sharp major, with a melody proceeding in thirds, piano and dolce, as in the Barcarolle, the idea for which was taking shape at this time.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 59 n°3 », *op. cit.*

reprise à la main gauche, imitée à la basse, alors qu'un contre-chant se développe à la main droite. À partir des mesures 127-128, la main droite est interrompue (silences) pour reprendre la voix de basse sous la forme d'un canon (mesures 127-128) à la mesure.

Pour finir, la coda refait entendre le deuxième thème d'oberek (T3) puis une section à nouveau inédite, sous forme d'un hymne caractérisé par sa texture homophonique à quatre voix. Il soutient le chant *sostenuto*, dans une tessiture grave, toujours dans la tonalité homonyme de *Fa* dièse majeur.

Nous remarquons que la forme tripartite est quelque peu modifiée : la partie centrale a la particularité de réutiliser des éléments du thème principal (T1/c et transition) et la dernière partie réutilise des éléments de la partie centrale (T3) avant de conclure. Ceci crée une interdépendance et une influence mutuelle des parties qui n'est pas d'usage dans la pure tradition de la forme ternaire de type ABA.

2.2.2.3. *Mazurka* op. 63 n°3

La *Mazurka* op. 63 n°3 fut composée à l'automne 1846 et publiée un an plus tard. Il s'agit du dernier cahier de *Mazurkas* de Chopin. Il les dédie à Laura Czosnowska, une vieille amie de la famille invitée à contre cœur par George, « en souvenir du séjour qu'elle venait de faire à Nohant[135] ». Ces pièces manifestent des doutes que Chopin connut lors de son activité compositionnelle. Il en dira notamment que le « temps est la meilleure censure et la patience le meilleur maître[136] ». C'est à la même période qu'il travaillera sur la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65. Ces mazurkas précèdent de peu son départ définitif de Nohant (le 11 novembre 1846).

La pièce présente une forme tripartite de type ABA' de 76 mesures, en *do* dièse mineur. Notre analyse aboutit au tableau suivant :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
A	T1/a	Kujawiak	1-16	do♯m, MiM
	T1/b	(chant accompagné)	17-32	do♯m
B	T2	Mazurka (texture homophonique)	33-48	Ré♭M, Sol♭M
A'	T1/a	Kujawiak (chant accompagné)	49-64	do♯m
	T1/a'	Kujawiak et style savant	65-76	do♯m

Tableau 3-17 Analyse de la Mazurka op. 63 n°3 en do dièse mineur

La *Mazurka* op. 63 n°3 présente deux thèmes différents qui caractérisent chacun une des parties de la forme tripartite ABA'. Le thème principal (T1) fait référence à une kujawiak, que nous avons précédemment définie pour la *Mazurka* op. 59 n°1. Il s'y réfère par le biais de cette « qualité mélancolique et chagrine[137] » créée par la tonalité mineure,

[135] Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2005, p. 757.
[136] Lettre de Chopin à ses parents du 11 octobre 1846 in Edouard Sydow Bronislas, *Correspondance de Frédéric Chopin, la Gloire 1840-1849*, Éditions Richard Masse, Paris, 1981, p. 252.
[137] « *According to the research of Aleksander Pawlak, the kujawiak melodies often feature the "plaintively sounding" minor thirds which create a melancholy, or sorrowful quality in this music.* ». Maja Trochimczyk, « Kujawiak », *Polish Dances*, site de l'université de Californie, consulté le 28 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/kujawiak.html.

les intervalles disjoints et le lyrisme de la mélodie principale. Tomaszewski estime également qu'il s'agit d'une kujawiak :

> La mazurka en *do* dièse mineur, qui clôt l'op. 63, nous réjouit avec son lyrisme dérivé du kujawiak[138].

La partie centrale, seule section majeure de la pièce (hormis la modulation rapide au relatif des mesures 13-16) nous fait entendre le deuxième thème dans un style de mazurka : premier temps au rythme pointé, caractère plus vif et rythmé, accents sur les 2ème et 3ème temps, sauts mélodiques, etc. Il n'y a aucun travail de transition et les deux thèmes sont enchaînés simplement. Les tonalités restent également très peu changeantes et alternent entre mode mineur et majeur, suivant la macrostructure formelle avec une relation d'homonymie. Pour Tomaszewski, il s'agit d'un style de « nouvelle simplicité[139] ».

Après le retour du thème et la cadence parfaite des mesures 63-64, Chopin relance une dernière fois la mélodie de T1 (à partir de la cinquième mesure de la phrase plus exactement) sous la forme d'un canon imitatif (entre soprano et alto à l'octave), attestant du développement du style contrapuntique dans les dernières années et déjà rencontré dans la *Mazurka* op. 59 n°3.

2.2.2.4. *Mazurka* op. 68 n°4

La *Mazurka* op. 68 n°4 est la dernière œuvre de Chopin. Composée en 1849, elle restera inachevée. C'est Auguste Franchomme, l'ami violoncelliste de Chopin, qui découvrira le manuscrit griffonné après la mort du compositeur. Jeffrey Kallberg, dans son article « Chopin's last style » revient longuement sur cette dernière œuvre du compositeur. Dans un premier temps, il étudie les différentes transcriptions selon trois étapes. La première correspond aux versions d'Auguste Franchomme (1852) et de Julien Fontana (1852-1855, celle qui sera publiée comme la *Dernière pensée musicale de Frédéric Chopin* chez Schlesinger). En 1951, Arthur Hedley examine à nouveau l'esquisse et se rend compte que Fontana a omis un passage entier, par choix ou par difficulté de déchiffrage. À partir de cette découverte, d'autres versions ont suivi avec Ludwik Bronarski (1955), Jan Ekier (1965) ou encore Wojciech Nowik (1969 et 1973), versions qui, selon Kallberg, n'auront toujours pas transcrit l'intégralité du matériel musical de l'esquisse. Pour cela, il faudra attendre la version de Ronald Smith (1975) qui aboutira à une forme de type ABA'C'A'', ce qui suggère pour Kallberg une forme complète de type ABACABA. Il remettra également en cause la date du début de la composition de la pièce, estimée par lui aux alentours de 1845/46 par une étude approfondie des correspondances, et même du type de papier utilisé pour la composition. Il comparera également cette pièce avec l'op. 63 n°2, composée à cette période, et dans la même tonalité. Ces deux œuvres, bien que différentes, ont selon lui la même origine. La

[138] « *The Mazurka in C sharp minor, which closes opus 63, delights us with its kujawiak-derived songfulness*. ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 63 n°3 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 24 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/63/id/258.

[139] « *The C sharp minor Mazurka was written, like its predecessor, in the style of 'new simplicity' and in expression of a melancholy tone.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 63 n°3 », *op. cit.*

version de l'op. 63 aurait simplement été préférée à celle de l'op. 68 n°4 qui aurait été plus ou moins abandonnée :

> Une relation musicale intriguante fournit une preuve supplémentaire pour la date et le contexte de la pièce. Le dernier cahier de *Mazurkas* publié par Chopin, l'op. 63, débuté en 1846 et terminé en 1848, contient une autre mazurka en fa mineur (il écrivit seulement trois pièces [mazurkas] dans cette tonalité, ces deux dernières et l'ancienne op. 7 n°3). Dans sa globalité, l'op. 63 en fa mineur diffère de presque toutes les manières avec l'op. 68 n°4. Mais de manière surprenante, deux passages – une section relativement diatonique de l'op. 68 n°4, et relativement chromatique dans l'op. 63 n°2 – se reflètent l'une et l'autre significativement[140].

Concernant l'op. 68 n°4, il existe évidemment de nombreuses différences entre les versions, comme la section en *Fa* majeur qui apparaît dans la version d'Ekier mais pas dans celle de Franchomme. Tomaszewski expliquera en effet que cette dernière est trop hasardeuse :

> Pour Jan Ekier, les mesures qui varient le thème de départ sonnent étrangement belles, bien qu'amères. La partie de la pièce exécutée dans la tonalité relative de Fa majeur est difficile à être reconstruite. Nous avons l'impression que nous avons devant nous une notation plutôt sténographique, esquissée, mais non pas une réalisation complète[141].

Pour notre analyse, nous utiliserons la version de Franchomme. De ce fait, l'habituelle forme tripartite ABA n'est pas complète : seule existe dans cette version la partie « A ». Il n'est donc pas possible de se fonder sur la forme globale pour l'analyse, mais la pièce comporte néanmoins des éléments intéressants pour notre étude. Notre analyse aboutit à :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
A	T1	Kujawiak et style de chaconne (chant accompagné)	1-13	fam, chromatique
B	T2/a	Valse (*minore*)	14-18	LaM
			19-23	fam
	T2/b	(chant accompagné) (*maggiore*)	24-31	La♭M, dom
Tr.	T2/a et T1	Style savant et style de chaconne (thème de valse)	32-40	SolM, DoM, FaM, Si♭M, Mi♭M, La♭M SolM, Sol♭M
A	T1	Kujawiak et style de chaconne (chant accompagné)	1-13	fam, chromatique

[140] « *An intriguing musical relationschip provides further evidence for the date and contexte of the work. Chopin's final pusliched set of mazurkas, Op. 63, begun in 1846 and issued in 1848, contains another F-minor Mazurka (he wrote only three in this key – these two late ones and the early op. 7 No. 3). Now on the whole, the F-minor Op. 63, no. 2, differs in nearly every way grom the F-Minor Op. 68, no. 4. But surprinsingly, two passages – a relatively diatonic section in Op. 68, no. 4, and a relatively chromatic one in Op. 63, no. 2 – significantly reflect ont another.* ». Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*, Éditions Harvard University Press, 1998, p. 126.

[141] « *For Jan Ekier, the bars that bring a variant of the opening theme sound strangely beautiful, though bitter. The part of the work that proceeds in the relative key of F major had to be reconstructed. It would seem that we have before us a notation that is merely stenographic, sketched, but not a full, final realisation.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 68 n°4 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 26 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/68/id/139.

B	T2/a	Valse	14-18	LaM
		(*minore*) (chant accompagné)	19-23	fam

Tableau 3-18 Analyse de la Mazurka op. 68 n°4 en fa mineur

Cette pièce en *fa* mineur, qui, rappelons-le, est inachevée, présente deux thèmes principaux. Le premier se réfère à la kujawiak déjà rencontrée dans les *Mazurkas* op. 63 n°3 et op. 59 n°1 (avec cette « terrible nostalgie, dans un mélange d'affliction et de résignation tragique[142]), mais il fait également référence à un autre genre musical : la « chaconne ».

À l'origine, il s'agit d'« une chanson à danser à trois temps latino-américaine vive[143] » qui devient au cours du XVII[e] siècle « un genre vocal ou instrumental italien et français[144]. À l'époque baroque, il se définit le plus souvent comme une « composition sur une basse obstinée, dont la carrure est fréquemment de 4 à 8 mesures[145] » reconnaissable grâce à la mesure à 3 temps et surtout à la basse obstinée descendante[146] sur un intervalle de tétracorde (dans ce cas chromatique) qui pourrait s'apparenter à une basse de *lamento* :

> Cette association de la chaconne à la basse obstinée est si forte que, par extension, on donne souvent le nom de chaconne à des pièces qui ne sont plus du tout des danses, mais simplement des variations sur basse obstinée […]. Un certain nombre de basses de chaconne utilise le tétracorde descendant, diatonique ou chromatique (parfois ailleurs appelé *basse de lamento*), sans pour autant que cette basse soit caractéristique de la chaconne[147].

Les intervalles chromatiques sont très importants dans la pièce : le thème principal fonctionne dans sa globalité sous forme de glissements par demi-tons entre les différentes voix entrainant des enchaînements complexes, pouvant déjà annoncer le style de compositeurs comme Wagner : « Les mesures d'ouverture sonnent de manière mélancolique, nostalgique. Avec leurs chromatismes augmentés, ils anticipent Wagner[148] ».

Le deuxième thème (T2/a) passe dans une tonalité majeure (sorte de faux relatif en *La* majeur) avec un style de valse marqué par les trois temps de la basse, un tempo moyen et le flux continu de croches régulières de la main droite (pas de rythme pointé de mazurka par exemple). Sa répétition en *fa* mineur suit directement jusqu'à une cadence parfaite, toujours dans la tonalité principale. Par la suite, le genre de la « valse » est toujours présent (T2/b) avec une autre mélodie au rythme moins uniforme qui module de *La* bémol majeur à *do* mineur et aboutit à une demi-cadence (rythme de la basse toujours dans le style de valse et absence de rythme pointé et d'accents sur les temps faibles caractéristiques de la mazurka).

---

[142] Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 779.
[143] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Henri Lemoine, Paris, 2010, p. 180.
[144] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *op. cit.*, p. 180.
[145] *Ibid.,* p. 180.
[146] Ce type de basse a été très populaire à l'époque baroque, par exemple chez Bach (Cantate BMW 12, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zogen*) ou chez Monteverdi (*Lamento della Ninfa*).
[147] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *op. cit.*, p. 180-181.
[148] « *The work's opening bars sound melancholic, nostalgic. With their augmented chromaticism, they anticipate Wagner.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 68 n°4 », *op. cit.*

Une importante section de transition débute à la mesure 32 : elle synthétise plusieurs éléments de la pièce pour retourner au thème principal (*da capo al segno senza fine*). En effet, le dessin mélodique réutilise la mélodie de la valse (comparaison des mesures 32 et 19 ou 21 par exemple) tout en utilisant un style savant polyphonique à 4 voix et la basse descendante conjointe du style de chaconne (tonalités sous forme de marche harmonique puis par glissement chromatique, voir tableau ci-dessus).

La pièce est ensuite reprise jusqu'au *Fine* de la mesure 23, c'est-à-dire le thème de la kujawiak et le premier thème de valse qui termine par la cadence parfaite en *fa* mineur.

2.2.3. *Les Valses* op. 64

2.2.3.1. *Valse* op. 64 n°2

Tadeusz Zielinski voit dans cette pièce composée entre 1845 et 1847 un « réel aboutissement du compositeur », avec un approfondissement du travail mélodique et harmonique. Ces années correspondent à la période de rupture avec George Sand. Les *Valses* op. 64 seront envoyées à l'éditeur avec la *Sonate* op. 65 et les *Mazurkas* op. 63, ces pièces représentant les dernières œuvres publiées du vivant du compositeur.

La *Valse* op. 64 n°2 est l'une des pièces de Chopin les plus utilisées dans la culture populaire cinématographique ou musicale[149].

Notre analyse aboutit au tableau suivant :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
A	T1	Valse A	1-32	do♯m (emprunt en LaM)
	T2	Valse B (chant accompagné)	33-64	do♯m
B	T3	Chant accompagné	65-96	Ré♭M
A'	T2	Valse B (chant accompagné)	97-128	do♯m
	T1	Valse A	129-160	do♯m (emprunt en LaM)
	T2	Valse B (chant accompagné)	161-192	do♯m

Tableau 3-19 Analyse de la Valse op. 64 n°2 en do dièse mineur

Cette *valse* présente trois thèmes différents. Le premier (T1), indiqué *tempo giusto*, possède un discours mélodique plutôt décousu (valeurs longues et silences) qui alterne entre harmonie/mélodie et une écriture verticale/horizontale dans un style de valse particulièrement mis en avant par la basse. Il est construit sous forme d'antécédent-conséquent. Le deuxième thème (T2), plus rapide et indiqué *piu mosso*, présente un flux incessant de croches dans une texture de pure mélodie accompagnée qui crée une

[149] Nous pouvons citer les séries et films suivants : *La Boum 2, L'Auberge espagnole, La Tourneuse de pages, L'Heure zéro, Valse avec Bachir, Desperate Housewives*. La chanteuse de musique populaire Nadiya a également repris le deuxième thème dans *Amies Ennemies*, chanson composée en 2006.

atmosphère beaucoup plus tournoyante, confirmée par le « geste » et le dessein mélodique du motif de chaque mesure.

Le trio présente un seul thème qui délaisse quelque peu le style de la « valse » pour une section plus lyrique (chant accompagné), syncopée (qui efface la basse typique) et *piu lento,* dans la tonalité homonyme majeure (en enharmonie).

Le retour de la partie A débute par T2 répété sans changement, suivi de T1 (qui revient au *tempo giusto*) et T2 (qui repart *piu mosso*), encore une fois identique à ce qu'il était au début de la pièce. Les tonalités restent très stables, il n'y a aucune véritable modulation hormis dans la section centrale, ni travail de transition.

2.2.3.2. *Valse* op. 64 n°3

Concernant cette œuvre qui date également de 1847, nous avons abouti à :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
A	T1	Valse (chant accompagné)	1-48	La♭M, fam, La♭M, fam, si♭m, Sol♭M
	Trans.	Valse B (chant accompagné)	49-56	Mi♭M
		(ornements, marche harmonique)	57-74	si♭m, dom
		(chant accompagné)	65-72	dom
B	T2/a	Mazurka (style savant)	73-92	DoM, rém
	T2/b	(chant accompagné)	93-108	fam, vers La♭M
A'	T1	Valse (chant accompagné)	109-140	La♭M, fam, La♭M, MiM, Fa♯M
Coda	Trans. T1'	Valse C (chant accompagné) Style de valse et style brillant	141-148 149-171	La♭M

Tableau 3-20 Analyse de la Valse op. 64 n°3 en La bémol majeur

Cette dernière valse présente une forme tripartite usuelle. Comme souvent, deux thèmes principaux se font face. Le premier (T1) est une valse au tempo *moderato* qui use également d'un style syncopé créant un effet de balancement. Transposé dans de nombreuses tonalités différentes, il caractérise tout le début de la pièce. La transition qui prépare le trio avec un style de valse relance le discours musical, mais il est stoppé par une succession d'ornements en trilles qui aboutiront à la préparation du motif de T2 (mesure 67).

Celui-ci se retrouve à la basse, rappelant selon Rambeau la *Mazurka* op. 56 n°3 en *do* mineur analysée précédemment (où le thème se trouvait également à la main gauche avec un intervalle disjoint de quinte répété, rappelant l'intervalle de quarte de cet op. 64 n°3) :

> Et c'est bien une mazurka qui constitue le trio en Ut majeur dont la mélodie, confiée à la main gauche, à ces inflexions graves et tendres à la fois qui semble être la voix même de Chopin[150].

[150] Marie-Paule Rambeau, *op. cit*., p. 778.

Elle remarque également, tout comme M. Tomaszewski, que cette voix lyrique et grave n'est pas sans rappeler le violoncelle, instrument de la *Sonate* op. 65 travaillée au même moment :

> À mesure que se développe cette section, deux voix entrent en dialogue ; l'une dont la couleur chaude et la sonorité pleine évoque la violoncelle, l'autre moins timbrée, presque absente à ce qui se dit là d'essentiel. Le parallèle avec la *Sonate* que Chopin écrit simultanément s'impose à l'évidence, dans l'échange des rôles des deux voix qui termine le trio[151].
>
> Cependant, la narration arrive finalement à son but, c'est-à-dire la musique du trio (en Do majeur), empli d'un chant simple et feutré dans des sonorités de violoncelle[152].

Ce trio, indiqué *sotto voce*, se décline en deux sections : la première présente un jeu polyphonique ponctuel entre la main gauche et la voix de soprano dans un style plus savant (T2/a, le « dialogue » évoqué par Rambeau) alors que la deuxième (T2/b) reste plutôt concentrée sur l'intervalle de quarte descendante que Chopin va faire évoluer sous forme de marche, avec un accompagnement harmonique (et non plus mélodique) à la main droite.

À la fin du trio, un passage tout en chromatismes amène le retour du thème principal dans la tonalité initiale. Il passe ensuite par le relatif puis module brusquement vers *Mi* majeur puis *Fa* dièse majeur (changement d'armure de 4 bémols à 4 dièses, mesure 133). Par enharmonie, il revient vers *La* bémol majeur qu'il gardera jusqu'à la fin de la pièce. La mesure 141 marque le début de la coda où un style de valse est encore une fois utilisé sous forme de transition (mélodie descendante, alors que lors des mesures 49-56, le motif était plutôt ascendant). La coda aboutit à la dernière section (mesures 149) indiquée *poco a poco accelerando al fine*, qui intègre un style brillant et virtuose au style de la valse (motifs arpégés, gammes, tempo de plus en plus rapide, enchaînements V I répétés, pédales de tonique et de dominante, etc.). Le motif principal est utilisé en miroir (mesure 149 par exemple) et l'accompagnement syncopé de la basse, tout comme le tempo de plus en plus rapide, accélère le discours musical jusqu'à l'arrivée de la tonique à la dernière mesure.

Par rapport à l'op. 64 n°2, les tonalités sont bien plus changeantes et les transitions plus travaillées.

2.2.3.3. Evolution du genre de la valse

Les *Valses* présentent neuf fois sur dix un thème sous forme de mélodie accompagnée par une basse à trois temps caractéristique du genre. Dans la *Valse* op. 18 en *Mi* bémol majeur (1833), la forme tripartite est riche en motifs différents qui font tous partie du répertoire. Ils sont juxtaposés sans travail de transition et réunis dans une coda finale « pot-pourri ».

La *Valse* op. 34 n°1 propose une forme similaire avec le même type de matériel thématique : ils sont nombreux mais ne présentent pas de véritable contraste. L'op. 34 n°2

---

[151] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 778.

[152] « *Yet the narration does eventually arrive at its goal, which is the music of the trio (in C major), filled with a simple, hushed song in cello timbres.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Valse op. 64 n°3 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 30 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/64/id/261.

est plus mélancolique et possède une forme de type ternaire (A BCD BCD A) selon le même principe : les sections thématiques s'enchaînent dans un style de mélodie accompagnée assez similaire. La disposition du thème principal au ténor (puis à la basse à la fin de la pièce) correspond à la seule particularité de la pièce. La *Valse* op. 34 n°3 possède une forme moins complexe (ABCAcoda). La conclusion est assez intéressante car elle se construit, comme lors de l'op 18 avec plusieurs éléments en « pot-pourri ».

L'op. 42 est plus riche et présente plus de complexité harmonique que les précédentes valses du répertoire. De nombreuses sections différentes s'enchaînent (13 en tout avec des répétitions) et quelques transitions sont à noter.

Rien de spécial n'est à signaler dans l'op. 64 n°1 avec trois sections simplement alternées selon la forme typique ABA.

L'op. 69 n°1 possède trois thèmes différents qui s'enchaînent comme une sorte de forme rondo : ABA(BA)CA. La suivante, l'op. 69 n°2, date de 1829 et fonctionne selon une forme ternaire (ABA(BA) C AB). La même texture de chant accompagné et la formule d'accompagnement de valse sont toujours présentes.

L'op. 70 n°1 de 1835 ressemble à l'op. 64 n°1 : il ne présente rien de particulier, hormis les sections alternées sous forme ABA sans autre transition. Il possède un caractère brillant indiqué par Chopin lui même (*brillante*). L'op. 70 n°2 est un peu plus tardif (1841) et davantage développé. Le premier thème principal fait entendre quelques colorations majeur/mineur (correspondant justement à un des éléments récurrents du dernier style[153]) dans une texture de chant accompagné. Le deuxième thème, plus décousu, contraste avec ce lyrisme mais ne modifie pas la texture et le rythme de valse. C'est le deuxième thème qui va venir conclure la pièce, l'ensemble fonctionnant selon une forme ABAB, même si, rappelons-le, l'œuvre n'a pas été publiée du vivant de Chopin. Les harmonies y sont plus complexes mais les tonalités restent franches pour chacune des sections.

La dernière valse de cet opus 70 (n°3) possède un matériel thématique plus varié de forme ternaire AB C(B)C AB. Composée en 1829, c'est la seule valse qui présente une mélodie avec un contre-chant à l'alto (A) alors que le troisième thème est disposé à la voix de ténor (C). D'une manière générale, la valse reste un genre assez « hermétique » au développement de l'écriture polyphonique chez Chopin : même le dialogue entre basse et soprano du trio de l'op. 64 n°3 reste assez peu développé (avec une distinction qui reste forte entre mélodie à la main gauche et accompagnement à la main droite) comparé au « style savant » d'autres œuvres du corpus[154].

2.3. Grandes formes

2.3.1. *Fantaisie* op. 49

Cette pièce fut débutée durant le premier été que Chopin passa à Nohant, en 1841. Cette année-là fut, avec 1830, la plus féconde pour lui : il composa pas moins de dix

[153] Voir partie 4, chapitre 1, section 1.1.2.
[154] Encore une fois, voir section section 2.1.1.2 du deuxième chapitre de la quatrième partie.

œuvres. Après cette date, ses activités de compositeur et de concertiste vont baisser[155], malgré un dernier sursaut en 1846, et une année 1848 particulière en Angleterre où il enchaîne les représentations. Chopin écrit à son ami Julien Fontana à propos de cette pièce :

> Aujourd'hui j'ai fini la Fantaisie ; le ciel est beau et il fait triste dans mon cœur[156].

Cette citation nous démontre que cette pièce a eu un impact particulier sur le compositeur. Elle est aujourd'hui considérée comme un chef d'œuvre, comme nous le rappelle Tomaszewski à travers la citation de nombreux musicologues et critiques des XIX^e^ et XX^e^ siècles :

> Frederick Niecks [1845-1924], souvent assez critique avec Chopin dans ses monographies, considère la Fantaisie en fa mineur op. 49 comme un « chef d'œuvre » et parle de sa « force passionnelle ». Gerald Abraham [1904-1988] la classe aux côtés de la Polonaise Fantaisie, du Scherzo en Mi majeur et des Ballades n°3 et n°4, formant ensemble le « sommet de l'œuvre de Chopin ». Les évaluations de cette pièce fourmillent de superlatifs : « l'une des plus haute expression du génie du compositeur (Asthon Johnson [1) 861- ?]), « l'une des œuvres les plus magnifiques dans la littérature pianistique » (Ludwik Bronarski [1890-1975]), et une œuvre qui devrait être interprétée « seulement par d'excellents pianistes » (John F. Porte [?])[157] .

Pourtant, les avis des contemporains de Chopin ne furent pas unanimes au sujet de la *Fantaisie* op. 49 : selon Rambeau, Lenz (1809-1883) lui « reprocha de manquer d'unité et de cohésion[158] » alors que Schumann (1810-1856) la trouvait « remplie de traits de génie dans le détail, bien que l'ensemble n'ait pas cru devoir se plier à un cadre formel harmonieux[159] ». Cette critique est particulièrement intéressante car nous verrons plus tard qu'une analyse narratologique permettra d'éclairer le cheminement formel de cette œuvre.

Tomaszewski considère cette *Fantaisie* comme appartenant au « genre épique et dramatique », tout comme les « ballades et les scherzos[160] », et qu'elle se situe dans la continuité des *fantaisies* pour piano de Mozart et de Schubert. En effet, il indique :

> La Fantaisie en fa mineur se réfère à un genre développé durant le XVIII^e^ siècle, cultivé par Mozart et plus tard par Schubert. Dans ce cas, les règles obligatoires sont la forme individuelle (il est possible de partir d'un modèle préexistant, mais pas d'être dépourvu de forme), une

---

[155] Cinq pièces en 1842, trois pièces en 1843, deux pièces en 1845, cinq pièces en 1846, trois pièces en 1847, une en 1848 et deux en 1849 selon le catalogue des œuvres de Tadeusz Zielisnki. Voir chapitre 1 de la première partie de la thèse, section 1.3.

[156] Lettre de Frédéric Chopin à Julien Fontana du 20 octobre 1841.

[157] « *Frederick Niecks not infrequently a rather critical monographer of Chopin, called the Fantasy in F minor, Op. 49 a 'masterpiece' and spoke of its 'force of passion'. Gerald Abraham ranked it, alongside the Polonaise-Fantasy, the E major Scherzo and the third and fourth Ballades, as 'the crown of Chopin's work'. Assessments of this work teem with superlatives: 'one of the highest expressions of the composer's genius' (Ashton Johnson), 'one of the most magnificent works in the piano literature' (Ludwik Bronarski), a work that should be played 'only by really great pianists' (John F. Porte).* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Fantaisie op. 49 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 30 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/21.

[158] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 628.

[159] *Ibid.*, p. 628.

[160] « *The F minor Fantasy is an expansively constructed work belonging to the sphere of such epic-dramatic genres in the Chopin oeuvre as the ballades and the scherzos. […] we immediately perceive his F minor Fantasy as a work referring to the most splendid and most ambitious traditions of the piano fantasies of Mozart and the Wanderer-Fantasie of Schubert.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Fantaisie op. 49 », *op. cit.*

> expression élégiaque ou nostalgique, et, principalement, un certain ésotérisme, qui entraîne la dissimulation ou le voile de son inspiration et de son message. La fantaisie compte sur l'intelligence de l'auditeur[161].

Rappelons que le genre de la « fantaisie » se définit également comme un « genre instrumental de forme libre et imprévisible, [capable] de pouvoir changer abruptement de propos, de caractère ou de style, passer par exemple d'un contrepoint vocal à des formules purement instrumentales, voire quasi improvisées[162] ». Tomaszewski mettra également en avant l'importance de l'improvisation dans cette pièce :

> Deux sortes d'expériences convergent dans cette Fantaisie en fa mineur : l'expérience du compositeur et celle de l'improvisateur. En écoutant cette pièce, il est facile de distinguer les parties inspirées par l'improvisation des parties purement compositionnelles[163].

Il est également très important de remarquer que cette pièce fait référence à un chant polonais de la culture populaire : *Litwinka czyli hymn Legionów Litewskich*, composé par Karol Kurpiński. Cette chanson, très répandue dans les pays de l'Est, devient un véritable hymne pour les exilés de la Grande Émigration[164] et serait d'ailleurs lui-même inspiré de *Dabrowski Mazurka*, hymne choisi par le gouvernement national de Pologne lors de l'insurrection de 1830-1831 contre le tsar Nicolas I[er165]. Depuis, il est devenu l'hymne national de la Pologne en 1927. Richard Wagner l'inclura également « dans quelques phrases de l'ouverture de *Polonia*[166] ».

Dans le cas de la *Fantaisie* op. 49, Chopin y fait référence mais n'en réalise pas une véritable citation, technique utilisée dans la *Fantaisie sur des airs polonais* par exemple. Cette méthode de composition (par citation) fut d'ailleurs encouragée par Kurpiński lui-même, dans son ouvrage *O ekspresji muzycznej i naśladowaniu* [On musical expression and imitation], publié en 1821. Dans l'op. 49, « "Litwinka" est plutôt suggérée dans la *Fantaisie* en fa mineur. Elle est présente de manière discrète » et « il faut écouter

---

[161] « *The Fantasy in F minor referred to a genre developed during the eighteenth century, cultivated by Mozart and later by Schubert. The binding rules here were individual form (admittedly departing from existing templates, but not devoid of form), elegiac or nostalgic expression and, importantly, a certain esotericism, and so the concealing or veiling of one's inspirations and one's message. The fantasy relied on the listener's intelligence.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Fantaisie op. 49 », *op. cit.*

[162] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *op. cit.*, p. 367.

[163] « *Two kinds of experience converge in the F minor Fantasy: the experience of the composer and the experience of the improviser. In listening to this work, one easily distinguishes the parts inspired by improvisation from the 'purely' compositional parts.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Fantaisie op. 49 », *op. cit.*

[164] « La Monarchie de Juillet a connu un mouvement aujourd'hui appelé la « Grande Emigration » polonaise. Celle-ci désigne l'émigration des élites politiques de Pologne entre 1831 et 1870. Cette émigration survint après l'insurrection de Novembre (1830) contre l'Empire russe qui a poussé environ 7 000 Polonais à s'exiler. Les émigrés étaient issus majoritairement de la petite et de la moyenne noblesse. Les plus glorieux représentants de la cause polonaise comme l'écrivain Adam Mickiewicz ou encore le compositeur Fryderyk Franciszek Chopin purent ainsi s'exprimer dans un pays, la France, perçue comme la patrie de la liberté. Les émigrés polonais firent de Paris leur seconde capitale et reconstituèrent leurs institutions religieuses, politiques et culturelles. ». Voir http://melting-post.fr/post/26980657078/la-grande-emigration-polonaise-wielka.

[165] Cet élément est notemment discuté par Halina Goldberg, dans Halina Goldberg, « "Remembering that tale of grief" : The Prophetic Voice in Chopin's Music », in Haline Goldberg, (dir.), *The Age of Chopin : Interdisciplinary Inquiries,* Éditions Indinana University Press, Bloomington and Indiapolis, 2004, p. 54-94 et plus spécifiquement p. 65.

[166] « *Richard Wagner included a couple of phrases from this song in his overture Polonia.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Fantaisie op. 49 », *op. cit.*

consciencieusement pour s'en rendre compte[167] ». En effet, un seul thème, parmi les nombreux qui sont présents, est concerné : il s'agit du deuxième thème de l'introduction, qui fait référence au topique de la « marche » (voir tableau ci-dessous). Voici la partition originale du chant selon Kurpiński, en *Fa* majeur :

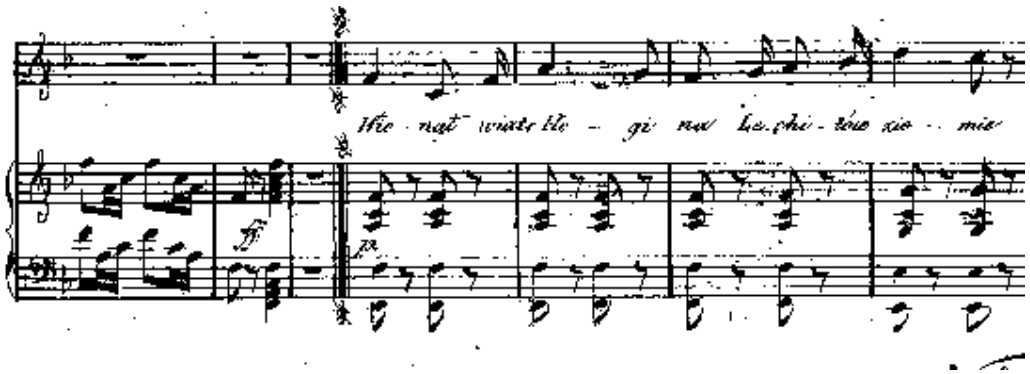


Figure 3–3 Litwinka czyli hymn Legionów Litewskich, mesures 15-21

Et le passage concerné dans la *Fantaisie* op. 49 de Chopin, qui est également en *Fa* majeur :

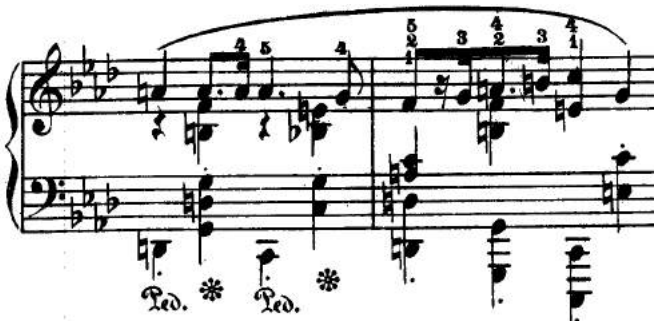



Figure 3–4 Fantaisie op. 49, mesures 21-22

Nous pouvons voir que le rythme est similaire entre les deux extraits avec : ♩♪.𝅘𝅥𝅯♩.♪ ♪.𝅘𝅥𝅯♪.𝅘𝅥𝅯♩, avec dans le premier cas une mesure à 2/4 et dans la *Fantaisie* une mesure à 4/4. La mélodie est quelque peu modifiée dans la première mesure, où Chopin se trouve directement au départ sur la tierce de l'accord dans l'op. 49, mais reste reconnaissable. Les harmonies sont également complexifiées, le chant poulaire présentant une simple tonique durant les trois premières mesures avant la dominante, commune aux deux passages lors des deux deniers temps. Cependant, la référence est bien là, et le chant populaire sert de base à ce thème. Au niveau du texte, le passage concerné de *Liwinka*, et utilisé dans la *Fantaisie* op. 49 (« Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię » en polonais) pourrait se traduire comme « Le vent souffle doucement à travers la Pologne », renforçant encore davantage le lien avec son pays natal par une allusion textuelle sous-entendue à sa nation d'origine.

Tomaszewski met en avant que c'est Theodor Adorno le premier qui eut l'intuition de la présence de chants polonais dans cette pièce, en 1962 :

[167] « *'Litwinka' is merely alluded to in the F minor Fantasy. It is present in that work, but in a discreet way. One must listen closely to discern it.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Fantaisie op. 49 », *op. cit.*

> Un auditeur doit avoir les oreilles bouchées pour ne pas entendre la Fantaisie en fa mineur de Chopin comme un chant de triomphe tragique, en référence à la Pologne qui n'est pas perdue pour toujours, et qu'un jour, elle s'élèvera à nouveau[168].

En effet, ceci ne fut attesté qu'après cette publication et, ce lien extramusical, rare chez le compositeur, lui-même très peu bavard quant à ses techniques de composition, a finalement été découvert assez tardivement. Dans tous les cas, cet élément est important et doit être pris en compte pour notre analyse, particulièrement pour l'étude de la stratégie narrative qui prend une toute autre dimension (se référant plutôt à un programme narratif externe), mais nous y reviendrons attentivement dans la cinquième partie de cette thèse.

Dans un premier temps, nous avons abouti au tableau suivant :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
Intro.	T1/a	Marche funèbre	1-20	fam, La♭M, fam, MiM, fam
	T1/b	Marche (<*Litwinka*)	21-42	FaM, Mi♭M, Ré♭M, FaM x2
A	T2/a	Style improvisé A	43-67	fam, La♭M, dom, Mi♭M, mi♭m, Sol♭M, fam
	T3/a T3/b Trans. T3/c	Style *agitato*	68-76 77-84 85-92 93-108	fam, La♭M Modulant dom, Mi♭M
	T4	Style héroïque	109-126	Mi♭M
	T5	Marche militaire	127-142	Mi♭M
	T2/a	Style improvisé A	143-154	MiM/m, Ré♭M/m
	T3/a T3/b Trans.	Style *agitato*	155-163 164-171 172-179	dom, mi♭m, Sol♭M Modulant
	T2/b	Style improvisé B	180-198	Mi♭M, mi♭m, Sol♭M
B	T6	Hymne (texture homophonique)	199-222	SiM
A'	T2/a	Style improvisé A	223-234	si♭m, Do♭M
	T3	Style *agitato*	235-243 244-251 252-259 260-275	si♭m, Ré♭M Modulant fam, La♭M
	T4	Style héroïque	276-293	La♭M
	T5	Marche militaire	294-309	La♭M

[168] « *A listener must stop up his ears not to hear Chopin's F Minor Fantasy as a kind of tragically decorative song of triumph to the effect that Poland was not lost forever, that some day* […] *she would rise again.* ». Theodor Adorno, *Introduction at the sociology of music*, Éditions The Seabury Press, New York, p. 164, 1976, première édition en 1962, cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, « Fantaisie op. 49 », *op. cit.*

Coda	T2/a'	Style improvisé A	310-319	LaM
	T6	Hymne	320-321	La♭M
	T2/b'	Style improvisé B	322-332	La♭M

Tableau 3-21 Analyse da la Fantaisie op. 49 en fa mineur

D'une manière plus générale, cette œuvre complexe présente de nombreux styles et topiques différents, articulés autour de six thèmes. L'introduction présente d'abord un style de « marche funèbre » (T1/a), détectable grâce au tempo lent (indiqué *Tempo di Marcia* par Chopin), à la tonalité mineure, à la tessiture grave et au rythme pointé qui le caractérise. À partir de la mesure 21, la marche est continuée (T1/b) mais elle se détache de l'aspect « funèbre » par des tonalités exclusivement majeures et une tessiture plus aigüe. Il s'agit des deux thèmes de marche dont parle Tomaszewski : « La première est dans la tonalité de *fa* mineur – la tonalité principale de la pièce. À la période de Chopin, *fa* mineur était souvent traité comme une tonalité mélancolique. La seconde est en *Fa* majeur[169]. » Rappelons encore une fois que c'est cette section qui s'apparente au chant populaire polonais intitulé *Litwinka*, également en *Fa* majeur :

> C'est cette marche qui crée une allusion claire à "Litwinka", dont le message est né par le biais du texte associé à la mélodie : "Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię" [L'air doux souffle à travers la terre polonaise][170].

Ces thèmes de marche ne seront plus utilisés au cours de la pièce.

Par la suite, le thème principal est exposé dans un style *agitato*, principal complexe thématique de l'œuvre. Il est indiqué comme tel par le compositeur et débute dans la tonalité principale de *fa* mineur. Il présente plusieurs motifs enchaînés : une mélodie accompagnée dans une tessiture grave (T3/a), des intervalles harmoniques dans une tessiture aigüe (T3/b), des arpèges (Trans.), et des octaves descendantes chromatiques suivies d'un motif en tierces disjointes (T3/c). Il sera répété trois fois au cours de la pièce : la première fois en *fa* mineur, la deuxième fois en *do* mineur puis rapidement en *mi* bémol mineur, et la dernière fois en *si* bémol mineur. Il n'y a pas de changement au sein du discours musical, mais la deuxième occurrence est écourtée : après le motif des arpèges (motif transitionnel qui suit T3/a et T3/b), Chopin passera directement au topique suivant.

Deux autres thèmes sont importants au sein de la pièce et manifestent la richesse thématique de la pièce: le « style héroïque » et la « marche militaire ». Le premier est reconnaissable par le rythme pointé, les consonances, le geste musical ascendant et les octaves parallèles, le tout dans une nuance *fortissimo* en *Mi* bémol majeur. Le style de « marche militaire » (T5) résonne ensuite dans une texture verticale, martelée par un rythme détaché *staccato* à 4/4 de noires obstiné (topique que nous avions déjà rencontré dans les *Polonaises* op. 44 et 53).

---

[169] « *The first is in the key of F minor – the principal key of the work. In Chopin's times, F minor was often treated as a mournful key. The second march is in F major.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Fantaisie op. 49 », *op. cit*.

[170] « *It is this march that brings a clear allusion to 'Litwinka', the message of which was borne by the text associated with its melody : 'Wionął wiatr błogi na Lechitów ziemię' [The air blew sweet across the Polish land]*. ». *Ibid.*

Le « style improvisé » (T2) crée les transitions par de longs arpèges (stoppés par des points d'orgue ou des silences) et un rubato très important (indiqué *poco a poco doppio movimento*). Une constante alternance entre tonalités majeures et mineures le caractérise également, créant un climat d'instabilité et d'imprévisibilité. Il s'agit d'un des passages dont Tomaszewski notait l'appartenance au style improvisé : « Après les marches, Chopin déploie en premier une musique ressemblant à une improvisation notée[171] ». Il existe deux « versions » de ce thème, intitulées T2/a et T2/b. Lors de T2/a, Chopin amène le style *agitato* par une ligne mélodique descendante (mesures 65-67) à laquelle s'ajoute des octaves doublées et martelées *fortissimo* (mesures 151-153), en mode mineur. Lors de T2/b, Chopin module progressivement vers un mode majeur et évolue vers un registre de plus en plus aigu, indiqué *calando* et *pianissimo*, avec un motif arpégé répétitif construit sur l'accord de tonique. Cette fois-ci, les octaves sont notées *pianissimo* (mesures 192-198).

Cette deuxième version modifiée du « style improvisé » amènera dans un premier temps le thème central, *lento sostenuto* en *Si* majeur (relation de tierce), construit sous forme d'un hymne ou d'un choral, dans une texture homophonique (T6). Très en contraste avec ce qui précède, il se démarque par un changement d'armure, de tempo, de texture, et de mesure, pour créer un climat de stabilité que l'on peut qualifier de méditatif :

> Cette musique fut appelée « hymne », « prière », « chant d'une foi ardente » ou un moment de musique « épiphanique[172] ».

La fin de la section a la particularité de se conclure sur une demi-cadence, avec un arrêt marqué sur un accord de *Fa* dièse majeur. Il sera enchaîné avec un accord de septième diminuée (construit sur *la* bécarre, avec comme basse *sol* bémol, enharmoniquement *fa* dièse), créant une cadence évitée, fuyant la résolution sur la tonique attendue pour moduler vers *si* bémol mineur.

Après l'hymne central, c'est le retour de l'ensemble des éléments thématiques (hormis l'introduction), transposé à la quinte inférieure : le « style improvisé », le style *agitato* et ses différents motifs, le « style héroïque » et la « marche militaire ». Chopin aboutit au relatif de la tonalité principale, c'est-à-dire *La* bémol majeur (tandis que lors de l'« exposition » Chopin se trouvait en *Mi* bémol majeur).

La coda de la pièce est particulièrement intéressante : après le retour de la « marche militaire », Chopin utilise à nouveau le « style improvisé » dans ses deux versions T2/a et T2/b que nous avons distingués précédemment. Cela peut sembler assez inattendu car il apparaît comme secondaire à cause de son instabilité tonale qui lui confère un rôle plutôt transitionnel. Après un premier élan amené par des arpèges de septième diminuée et la descente, ici chromatique, des mesures 316-318 (T2/a'), Chopin s'arrête sur un rythme qui rappelle le motif conclusif en octaves du thème, toujours sur un accord de septième diminuée (construit sur *fa*). Par glissement, Chopin transforme l'accord de ~~7~~ en accord de septième de dominante sur *fa* bémol, qui aboutira, par une relation de dominante

[171] « *After the marches, Chopin first unfurls music resembling notated improvisation.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Fantaisie op. 49 », *op. cit.*

[172] « *This music has been called a 'hymn', a 'prayer', a 'song of ardent faith' and an 'epiphanic' moment.* ». *Ibid*.

secondaire (sous forme de sixte augmentée), au retour du début de la partie centrale, en *La* bémol majeur. Cet accord est présent sous forme de $\frac{6}{4}$ mais joue plutôt le rôle d'une tonique que celui d'une dominante : il ne donne pas l'impression d'avoir besoin d'être résolu sur une septième de dominante[173], à travers son motif mélodique très consonant, qui reprend qui plus est la mélodie de l'hymne déjà auparavant construite sur la tonique.

En effet, après la double barre, les accords homophoniques indiqués *adagio sostenuto* et *fortissimo*, reprennent le début du thème central. Le passage non mesuré qui suit, très calme et *pianissimo*, varie encore une fois le motif de cet hymne avec des intervalles de plus en plus importants, entrecoupé de silences, et qui se « désagrège » littéralement dans une atmosphère « immatérielle », jusqu'à l'arrêt sur la dominante, toujours en *La* bémol, comme cela avait été le cas à la fin de la section centrale, alors en *Si* majeur.

Cette fois-ci, la résolution attendue sera accordée par le retour de T2/b, dans la dernière section de la pièce (rappelons que dans la partie centrale, Chopin s'était arrêté sur une demi-cadence). En effet, un dernier mouvement ascendant arpégé en *La* bémol majeur s'élance jusqu'à la cadence plagale finale. La première fois, T2/b avait amené au « calme » de la partie centrale, et cette fois-ci, il amènera au « calme » dans la conclusion finale de l'œuvre. L'hymne central, qui demandait à trouver son dénouement, trouve enfin sa résolution lors de la coda, avec cette cadence parfaite, amenée par le style improvisé B.

Nous reviendrons sur la stratégie narrative très intéressante de cette pièce lors de la cinquième partie de notre thèse.

2.3.2. *Ballade* op. 52 en *fa* mineur

Cette pièce fut composée en 1842 et publiée un an plus tard. C'est la quatrième et dernière *Ballade* de Chopin, en *fa* mineur. Rappelons que ce répertoire est issu de la musique vocale et que « Chopin fait entrer le genre dans la musique instrumentale[174] ». Les *Ballades* se définissent comme des « pièces en un seul mouvement assez développé, aux plans formels et tonals non stéréotypés, qui associent le lyrisme caractéristique de Chopin avec un ton épique plus rare chez lui, et présentent une progression ininterrompue vers une coda de bravoure, ultime et virtuose libération d'énergie[175] ».

En 1842, Chopin se trouve dans une période créatrice importante où débute, selon Marie-Paule Rambeau, « une nouvelle période pour son style[176] ». En raison du répertoire dont il est question, certains musicologues[177] ont étudié cette *Ballade* op. 52 en lien avec le texte qui aurait servi, sans aucune confirmation du compositeur, de « scénario » pour la composition de cette pièce. Cette idée viendrait de Robert Schumann qui « rapporte, déclarant le tenir de la bouche même de Chopin, que les Ballades furent inspirées par la

[173] Cette utilisation de la sixte augmentée, qui aboutit directement sur un accord jouant le rôle de tonique a déjà été rencontrée dans notre corpus (par exemple dans l'*Impromptu* op. 36) et cette caractéristique sera développée dans la section 1.1.4.2 de la quarième partie de cette thèse.
[174] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *op. cit.*, p. 71.
[175] *Ibid.*, p. 71.
[176] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 652.
[177] Voir l'ouvrage d'Edouard Ganche, *Voyages avec F. Chopin,* Éditions Mercure de France, Paris, 1934, p. 149-154.

lecture des poèmes de son compatriote et ami Adam Mickiewicz[178] ». Le poème en question de Mickiewicz[179] raconte l'histoire suivante[180] :

> Les trois budrys – ou les trois frères – sont envoyés par leur père en des expéditions lointaines, à la recherche des plus riches trésors. L'automne passe, puis l'hiver. Le père pense que ses fils ont péri à la guerre… Au milieu des tourbillons de neige, chacun pourtant revient à son tour ; mais tous trois, comme unique butin, ne ramènent qu'une fiancée…[181]

Lenz considère plutôt que Chopin utilise des situations de son propre quotidien pour les transcrire en musique : « Car Chopin écrit d'après un programme, d'après des situations éprouvées par lui dans la vie[182] » alors que Tomaszewski rejette catégoriquement toute inspiration extérieure[183]. Evidemment, comme Chopin est toujours resté secret quant à ce genre d'anecdote, nous ne pouvons que faire des spéculations à ce sujet.

Notre analyse a abouti au tableau suivant :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
Intro.	Intro.	Pastoral	1-7	DoM
A	T1/a	Valse (chant accompagné)	8-37	fam, La♭M, si♭m
	Trans.	Texture homophonique accompagnée (*Parlando*)	38-45	Sol♭M, Fa♭M
	T1/a	Valse (chant accompagné)	46-57	mi♭m, si♭m
	T1/a'	Valse (style savant)	58-71	fam, La♭M, si♭m
	Trans.	Style improvisé A	72-79	Modulant
B	T2	Texture homophonique (Choral/hymne)	80-99	Si♭M
	Trans.	Style improvisé B	100-107	Solm, lam
C	T3	Style brillant	108-120	Solm, fam, La♭M
	Trans. T1/a et Intro.	Style *agitato* et savant	121-128	Ré♭m, modulant

[178] Alfred Cortot, *Édition de travail de Chopin, Ballades op. 23, 38, 47, 52,* Éditions Salabert, Paris 1929.
[179] Adam Mickiewicz (1798-1855) est un poète et écrivain polonais ayant vécu une partie de sa vie en France.
[180] Stanisław Moniuszko composera à partir de ce poème un lied pour basse et piano en polonais, publié pour la première fois en 1840 à Berlin. À l'origine, ce texte serait une ballade lithuanienne (sous-titre de l'auteur Mickiewicz).
[181] Alfred Cortot, *Édition de travail de Chopin, op. cit.*, p. 1.
[182] Wihlem von Lenz, *Les grands virtuoses du piano,* Éditions Flammarion, Paris, 1995, p. 106 cité dans Marie-Paule Rambeau, *op. cit.,* p. 655.
[183] « *For anyone who listens intently to this music, it becomes clear that there is no question of any anecdote, be it original or borrowed from literature.* » (Notre traduction : Pour quiconque écoute cette musique attentivement, il est clair qu'il n'est quesiton d'aucune anectdote, qu'elle soit originale ou empruntée de la littérature). Voir Mieczyslaw Tomaszewski, « Ballade op. 52 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulé le 25 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/115.

Intro.	Intro.	Pastoral *Cadenza*	129-133 134	LaM
A’	T1/a’’	Style savant (canon)	135-145	FaM, La♭M, si♭m
	T1/a	Valse (chant accompagné)	146-151	si♭m
	T1/a’’’	Nocturne « onirique », *bel canto* (chant accompagné)	152-168	Fam, La♭M, si♭m
B’	T2’	Texture homophonique accompagnée	169-190	Ré♭M
Coda	/	Style virtuose et *agitato*	191-202	fam
	T2’’	Texture homophonique	203-210	Pédale de dominante de fa
	/ (T1 ?)	*Cadenza*	211-239	fam

Tableau 3-22 Analyse de la Ballade op. 52 en fa mineur

Contrairement à la *Fantaisie* op. 49, l’op. 52 comprend seulement trois thèmes principaux (l’op. 49 en possédait six), dont T1 et T2 sont particulièrement importants. Ils vont être variés sous différentes textures (plusieurs topiques pour un seul thème), ce qui confère à cet op. 52 un caractère improvisé[184], également remarqué par Rambeau :

> La tendance à l’effacement de la notion de genre qui caractérise cette phase évolutive du style donne à cette *Ballade* des allures d’improvisation, ce que semblent confirmer les variations de plus en plus riches auxquelles sont soumis les deux thèmes.

L’introduction de la *Ballade* op. 52 présente un style pastoral en *Do* majeur reconnaissable grâce au tempo modéré, au rythme harmonique lent, à l’harmonisation simple de type I-IV-V, au balancement de l’accompagnement, à la mesure ternaire, aux pédales internes ou encore à la simplicité de la mélodie[185]. Il crée un climat de sérénité et de quiétude caractéristique de ce style.

Par la suite, le premier thème entre sous forme de valse, avec une basse à trois temps caractéristique dans une texture de chant accompagné (T1/a). Le mode mineur et le thème mélancolique rappellent les valses « tristes » du compositeur. En effet, les *Valses* op. 34 n°2 et 64 n°2, respectivement en *la* et *do* dièse mineur forment « cette variété du genre qui, comme la *valse triste* ou *valse lente*, deviendra populaire durant la deuxième moitié du siècle avec Tchaikovsky et Sibelius[186] ». Après plusieurs répétitions, une courte transition dans un style de « texture homophonique accompagnée », en mode majeur et

[184] La dimension « improvisée » de la *Fantaisie* op. 49 est différente car elle correspond à des passages précis et ne fait pas évoluer le matériel thématique.

[185] Nous expliciterons en détail ces aspects dans le chapitre 2 de la quatrième partie concernant les topiques. Pour le pastoral, nous nous sommes inspirés des caractéristiques mises en avant par Robert Hatten dans son ouvrage *Musical Meaning in Beethoven Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington, Indiana UP, 1994, p. 97-99.

[186] « *This Waltz has a quite unusual character, and it has even been called ‘melancholic’. Together with the Waltz in C sharp minor from opus 64, it represents that variety of the genre which, as the valse triste or valse lente, would become popular during the second half of the century with Tchaikovsky and Sibelius.* ».Mieczyslaw Tomaszewski, « Valse op. 34 n°2 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 21 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/walc_a-moll/id/229.

indiquée *pianissimo*, se fait entendre (T1/b, mesures 38-45) : des accords répétitifs (évoquant le style *parlando*) sont soutenus par les octaves *legato* de la main gauche selon une ligne mélodique, créant une atmosphère mystérieuse et irréelle.

Le thème de « valse » reviendra ensuite de manière complexifiée par l'ajout de voix d'alto et de ténor en doubles-croches continues, qui densifient le discours musical par le biais d'un style plus « savant » (à partir de la mesure 58), et combiné à une utilisation de nuances de plus en plus fortes. Tous ces éléments rendent l'ensemble plus grave et dramatique.

Par la suite, une transition sous forme de marche harmonique, dans un « style improvisé » (mesures 72-79), amène le deuxième thème principal (T2), plus vertical et homophonique dans la tonalité de *Si* bémol majeur, avec un rythme obstiné ♩ ♪. Il instaure un climat plus stable et méditatif, typique du style de choral ou d'hymne utilisé et confirmé par la stabilité tonale du passage. Après la cadence finale mesure 99, une nouvelle transition, selon les mêmes caractéristiques que la précédente (mais avec un autre dessin mélodique) aboutira au troisième et dernier thème (T3) dans un style plutôt « brillant » (sixtes parallèles, *leggerio*, trilles, ornementations, mesures 108-120). Après la cadence en *La* bémol majeur aux mesures 120-121, Chopin minorise directement le discours musical en *ré* bémol mineur, modifiant brusquement sa couleur, pour préparer le retour de l'introduction, en *La* majeur (retrouvé par enharmonie, mesure 129). Elle résonne comme la résolution attendue de la tension mise en place par la section qui précède. Avant le retour de T1, Chopin insère une courte *Cadenza* (après un point d'orgue) indiqué *pianissimo dolcissimo* en petites notes, mesure 134. Elle apparaît comme hors du temps (ce qui est déjà littéralement le cas par le biais de son écriture) et renoue avec ce climat immatériel et mystérieux.

Le thème (T1/a) revient lors de cette « réexposition », d'abord dans une nouvelle texture moins liée à la danse, sous forme de canon (mesures 135-145), avant de réapparaître comme à l'origine. Il sera ensuite varié dans un style de « nocturne » issu de la catégorie « onirique », qui utilise un mètre ternaire et se définit comme « fortement lié à la romance vocale », tout en faisant « appel au traitement mélodique du *bel canto* » et à un « accompagnement qui littéralement "tient compagnie" à une mélodie ornementée, laquelle s'écoule dans un *rubato*[187] ». Ces éléments sont tous clairement visibles dans cette section. Dans la continuité, le deuxième thème revient également de manière variée avec une texture homophonique qui se transforme en « texture homophonique accompagnée » : de longues gammes ascendantes conjointes et des arpèges brisés à la main gauche (remplaçant les accords de la première version) soutiennent les accords de la main droite similaires à T2. La clôture du thème, sur une cadence parfaite en *Ré* bémol majeur, marque le début de la dernière partie de cette *Ballade* : la coda s'amorce par une transition au style virtuose et agité : la nuance *forte* et les arpèges parallèles ascendants et descendants amènent au passage *stretto* qui présente un rythme harmonique très soutenu et une demi-cadence triple *forte* en *fa* mineur, d'une puissance inégalée dans la pièce

[187] Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 79-80.

jusqu'alors. Tout en contraste, huit mesures très suspensives, *pianissimo* et *sostenuto* stoppent le discours musical, en répétant la dominante précédente dans une texture homophonique. Le dessin mélodique est directement varié et augmenté à partir de T2. Ce thème subit une multitude de variations au cours de l'œuvre :

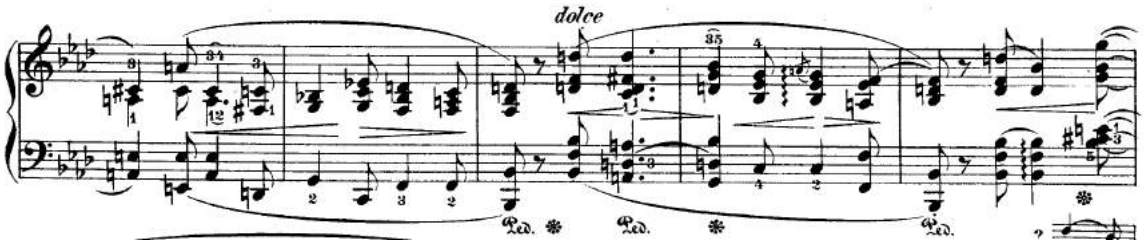


Figure 3–5 Ballade op 52, deuxième thème principal (T2), en Si bémol majeur, mesures 82-86

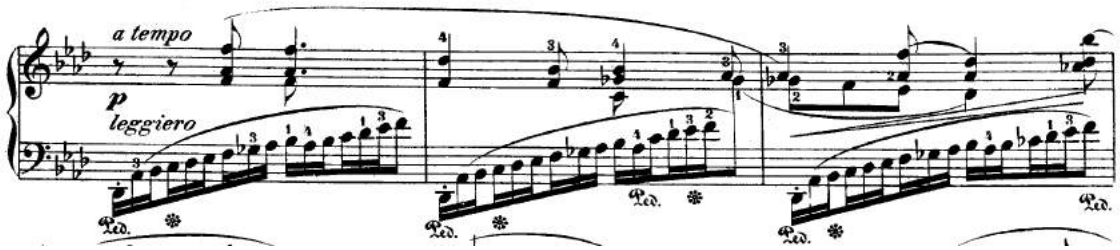



Figure 3–6 Ballade op. 52, deuxième thème principal, première variation, en Ré bémol majeur, mesures 169-171

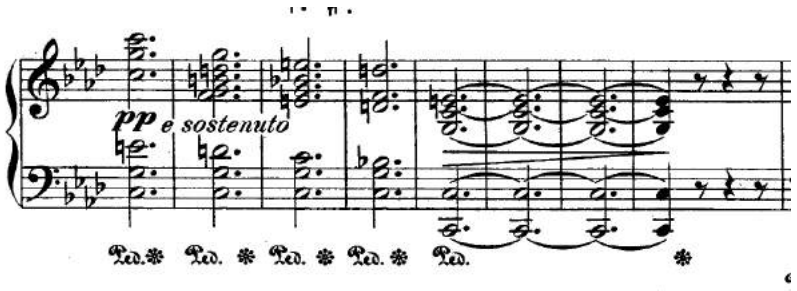


Figure 3–7 Ballade op. 52, deuxième thème principal, deuxième variation, en Fa majeur mesures 203-210

Si on superpose les trois mélodies, nous pouvons voir que le dessin mélodique est similaire, même si les deux premières occurrences, qui sont la réplique l'une de l'autre, débutent sur la tierce de l'accord de tonique, et que la deuxième version reste sur un accord de dominante. Ainsi, les intervalles : Tierce M – Tierce m – Seconde M se transforment en Quarte – Tierce m – Seconde M, mais le lien entre les deux est audible et reste présent. De plus, la texture homophonique est commune aux trois occurrences, ce qui renforce encore davantage leur relation.

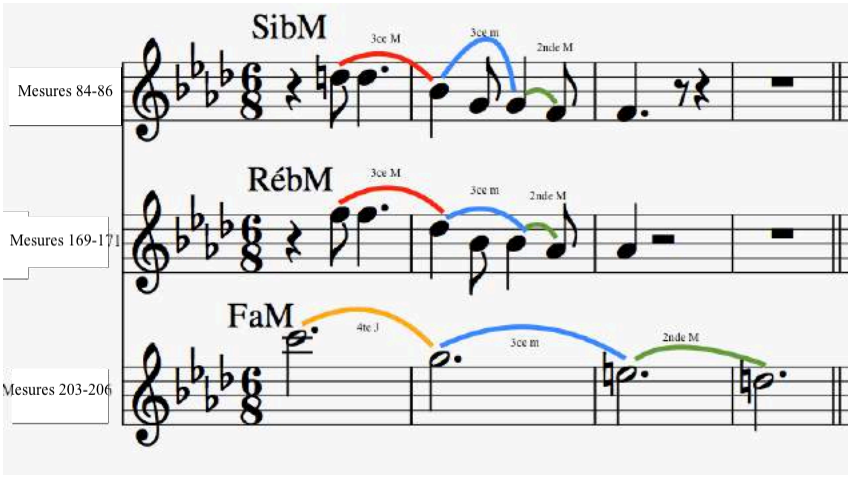


Figure 3–8 Comparaison des dessins mélodiques de T2 dans la Ballade op. 52

Pour terminer, Chopin lance la toute dernière section de la coda qui combine une multitude de motifs. La complication des moyens y est poussée à l'extrême : virtuosité, agitation, nuances *forte* et *fortissimo*, *marcato*, rythmes divers et variés (pointé, division binaire et ternaire de la croche, syncopes), passages entre arpèges brisés, gammes conjointes, lignes mélodiques, tierces parallèles, intervalles diminués, octaves parallèles, etc. Cet ensemble rassemble de nombreux éléments qui laissent entrevoir un style de *Cadenza* : virtuosité, caractère improvisé, richesse motivique liée à l'œuvre, disposition à la fin de pièce et enchaînement après une cadence suspensive. Sans réutiliser intégralement un thème en particulier, Chopin semble toutefois s'inspirer de T1 qui se laisse entrevoir de manière claire lors de certains passages (mesures 224-226 en lien avec les mesures 68-69 par exemple). Il conclut par une cadence parfaite autoritaire dans la tonalité principale de *fa* mineur.

Michael Klein a réalisé une analyse de cet op. 52 en la comparant avec la *Ballade* n°1 car elles ont de « saisissantes caractéristiques de forme et de contenu expressif[188] » en commun. La structure générale (exposition, développement, récapitulation) lui semble similaire et le premier thème principal est écrit dans un style de valse pour les deux pièces. Pour lui, « la logique expressive de la musique de Chopin tend vers l'apothéose[189] », par le fait de reprendre les deux thèmes principaux et de les varier avec une « richesse harmonique et une effervescence textuelle inattendues dans un thème présenté auparavant avec une harmonisation délibérément réduite et un accompagnement relativement insignifiant[190] ». La texture homophonique initiale de T2 (qui se réfère selon lui au style pastoral), reprise ensuite de manière accompagnée et complexifiée, est un exemple de cette apothéose musicale. Ce deuxième thème s'oppose d'ailleurs au premier par la dichotomie monde urbain/monde rural, dont la « valse » et le « pastoral » sont respectivement les représentants.

Dans un deuxième point, Klein indique que Chopin laisse entrevoir la présence d'un narrateur, ce qui peut paraître surprenant lorsqu'on sait à quel point cette diégèse peut être

[188] Michael Klein, « La Ballade n°4 de Chopin du point de vue du récit musical », à paraître dans Márta Grabócz (dir.), *Musique et narrativité,* Éditions l'Harmattan, Paris.
[189] Michael Klein, « La Ballade n°4 de Chopin du point de vue du récit musical », *op. cit.*
[190] *Ibid.*

considérée comme inappropriée, voire même impossible en musique. Dans la première *Ballade*, la cadence « phrygienne », pour lui, « évoque quelque chose d'ancien » et indique qu'il s'agirait d'une histoire passée, ce que Eero Tarasti appellera la « valse oubliée », et ce que Klein considère justement comme une narration : « Il était une fois… une valse ». Dans le cas de la *Ballade* en *fa* mineur, l'introduction en *Do* majeur, tonalité clairement établie au départ, donne l'impression de « retourner » vers sa sous-dominante *fa* mineur, alors qu'elle était elle-même sa dominante. « La *persona* musicale regarde vers le passé[191] », comme pour donner l'impression d'un temps présent et d'un temps passé dans la même pièce.

La littérature musicologique est bien entedue riche de multiples analyses[192] de cette œuvre mais quoi qu'il en soit, notre propre hypothèse quant à la construction narrative de cette *Ballade* sera mise en avant dans la cinquième partie de cette thèse.

2.4. Les genres « nouveaux »

2.4.1. *Berceuse* op. 57

Commencée durant l'été 1843, cette œuvre ne trouvera son titre définitif qu'en juillet 1845. Après que Chopin eut appris la mort de son père en mai 1844, il sombra dans la dépression : « la disparition du père avait ravivé les regrets d'une séparation qui pouvait devenir définitive[193] ». Cependant, la venue de sa sœur Louise Jędrzejewicz durant l'été 1844 permit au compositeur de vivre l'une des plus belles périodes de son existence, où il put concilier son couple et sa famille, pour vivre un « bonheur à [en] faire perdre la tête[194] ». Selon George Sand, c'est l'influence positive de Louise qui permit à Chopin de se remettre au travail pour la composition de la *Berceuse* op. 57 et de la *Sonate* en *si* mineur op. 58.

Au départ, il proposa le manuscrit à Schlesinger sous le titre de *Variantes* en décembre 1844, pour finalement le modifier l'été suivant[195]. Selon M. Tomaszewski, cette œuvre rend compte de la « fascination de Chopin pour la personnalité de la fille de

[191] Michael Klein, « La Ballade n°4 de Chopin du point de vue du récit musical », *op. cit.*

[192] Nous pouvons citer Nigel Nettheim, « The derivation of Chopin's fourth *Ballade* from Bach and Beethoven », in *The Music Review*, Vol. 54 No. 2, 1993, p. 95-111, où l'auteur démontre les liens entre l'écriture de la Ballade op. 52 et celle d'œuvres de Bach et Beethoven ; David Damschroder, « 9. Ballade in f minor op. 52, in reponse to Edward Laufer », *Harmony in Chopin*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2015, avec une analyse détaillée de type schenkerienne ; Jung-Eun Lee, *An analysis of Chopin's fourth Ballade in F minor, op. 52* », Éditions Ball State Univeristy Press, Muncie, 2003 ; John Rink, "Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective". *Music Analysis* Vol. 13, No. 1, 1994, p. 99–115 ou encore Jim Samson, *Chopin : The Four Ballades*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

[193] Marie-Paule Rambeau, *op. cit*., p. 700.

[194] Lettre de Chopin à M. de Rozières datée d'août 1844, in Edouard Sydow Bronislas (1981), *Correspondance de Frédéric Chopin, La gloire 1844-1849*, Éditions Richard Masse, Paris, p. 166.

[195] Voir Wojciech Nowik, « Fryderyc Chopin's op. 57 – from *Variantes* to *Berceuse* », in Jim Samson (dir.), *Chopin Studies*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 25-40.

Pauline Viardot, Louisette[196] », qui aurait replongé Chopin dans ses propres souvenirs d'enfance, comme un « écho nostalgique[197] ». En effet, il utilise, en référence lointaine, une chanson que sa mère lui fredonnait jadis, la *Romance de Laura et Philo*[198], déjà utilisée dans son œuvre de jeunesse datant de 1828, la *Grande fantaisie sur des airs polonais* op. 13.

Selon les esquisses, les deux premières mesures ne furent ajoutées que tardivement et l'ensemble était présenté sous forme de colonnes numérotées pour chacune des « variantes », ensuite agglomérées pour créer la pièce que nous connaissons aujourd'hui. Aucune double-barre ne vient les séparer et Chopin a préféré les enchaîner selon un flux continu[199]. Chacune des 14 variations[200] se compose d'une phrase de 4 mesures.

Notre analyse se présentera de manière différente par rapport aux précédentes, car l'ensemble de l'œuvre reste lié au genre de la berceuse, même si les différents styles de variations et ornementations peuvent venir compléter ce topique principal. La berceuse apparaît pour la première fois en Italie dans la première moitié du XVII^e^ siècle comme un « genre vocal de caractère pastoral, lié à la Nativité[201] », et se définit comme une « chanson ou rythme cadencé imitant le mouvement d'un berceau, aux sonorités douces et monotones que l'on fredonne pour endormir les enfants[202] ». Ce rythme cadencé se retrouve tout à fait à travers l'ostinato de la basse qui se répète inlassablement sur 68 mesures, sachant que la pièce en compte 70. La pédale joue également un rôle très important, créant cette sorte de « *sfumato* sonore[203] » dont parle Eigeldinger à propos de cette œuvre.

Notre analyse aboutit à :

[196] « *The manuscript of the work's first sketch was in the possession of Pauline Viardot, hence we may guess that this delicate and tender music was inspired by Chopin's fascination with the 'personality' of Mrs Viardot's daughter, Louisette.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Berceuse op. 57 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/121.

[197] Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 77.

[198] « *The Berceuse, composed at Nohant, appears to constitute a distant echo of a song that Chopin's mother sang to him : the romance of Laura and Philo* […]. ». M. Tomaszewski, « Berceuse op. 57 », *op. cit.*

[199] Voir à ce sujet l'article de Wojciech Nowik, « F. Chopin's op. 57. From "Variantes" to "Berceuse" », in Jim Samson (dir.), *Chopin Studies*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 25-40.

[200] Voir Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 705 : « Le thème de 4 mesures Dolce, tout en délicatesse, se dessine sur sa voluptueuse et narcissique oscillation du motif de la basse, il reçoit 14 variations, elles-mêmes constituées de 4 mesures. ». Ou Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayars, Paris, 1995, p. 687 : « La Berceuse est comme une Variation formée de 70 mesures jouées andante : après un thème de quatre mesures viennent directement quatorze variations, elles aussi de quatre mesures chacune […]. ».

[201] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *op. cit.*, p. 955.

[202] Voir définition de « berceuse », en ligne, site du CNRTL, consulté le 30 avril 2015, http://www.cnrtl.fr/lexicographie/berceuse.

[203] Jean-Jacques Eigeldinger*, L'univers musical de Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 2000, p. 35.

Variations	Topiques		Mesures	Tonalités
0	Berceuse (Chant accompagné)		1-6	Ré♭M
1		(style savant)	7-10	
2		(style savant)	11-14	
3			15-18	
4			19-22	
5			23-26	
6			27-30	
7			31-34	
8			35-38	
9		(style savant)	39-42	
10			43-46	
11			47-50	
12			51-54	
13			55-58	
14			59-62	
0’			63-70	

Tableau 3-23 Analyse de la Berceuse op. 57 en Ré bémol majeur

Ces différentes variations présentent de nombreuses ornementations imaginées par Chopin autour d’un même thème, qui reste en *Ré* bémol majeur durant toute la durée de la pièce. Elles utilisent particulièrement les paramètres du rythme et du timbre, la texture restant de type « mélodie accompagnée », même si certaines présentent deux voix à la main droite (1ère, 2e et 9e variation, voir tableau), insérant quelques aspects liés à un style plus « savant ». Chopin passe par un flux continu de croches, des appogiatures qui cachent le thème en petites notes, des quadruples-croches légères et volubiles, des tierces parallèles, un rythme de doubles-croches interrompues par des silences, des notes-pédales, des trilles, etc. Toute cette palette d’ornementations démontre « l’inventivité du compositeur dans le domaine de la variation ornementale, le plus extraordinaire dans ce morceau étant la parfaite symbiose de ces deux penchants typiquement chopéniens [l’accompagnement monotone et la variation continuelle des figures], qui parviennent ici à se compléter et à se mettre mutuellement en valeur[204] ». Rambeau souligne également que jamais Chopin « n’était allé aussi loin dans la recherche des couleurs et des timbres pour suggérer l’impalpable, le vaporeux[205]. ». Ainsi, cette pièce peut également évoquer et annoncer l’esthétique de l’impressionnisme musical que l’on pourra retrouver notamment chez Claude Debussy et d’autres, ce que Jean-Jacques Eigeldinger ne manquera pas de noter : l’op. 57 « appartient déjà à l’esthétique debussyste[206] ».

[204] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 687.
[205] Marie-Paule Rambeau, *op. cit*., p. 705.
[206] Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, *op. cit.*, p. 35.

2.4.2. *Barcarolle* op. 60

La barcarolle est un « genre instrumental ou vocal particulièrement prisé au XIX^e^ siècle […]. Son rythme modéré et ternaire (6/8 parfois 12/8) imite le balancement d'une barque bercée par de petites vagues et évoque la fluidité[207] ». Elle fait originairement référence aux *gondoliera,* chansons des gondoliers à Venise. Elle appartient principalement au répertoire pianistique avec voix, ou se trouve, souvent, intégrée dans des opéras (Carl Maria von Weber dans *Oberon*, Giuseppe Verdi dans *Otello*, ou encore Jacques Offenbach des *Contes d'Hoffman*). Mendelssohn est un des premiers à l'introduire dans un style purement instrumental au sein des *Romances sans paroles*, pièces que Chopin donnait à travailler à ses élèves. Gabriel Fauré composa également treize *Barcarolles* entre 1880 et 1921.

La *Barcarolle* op. 60 de Chopin fut composée entre 1845 et 1846. Fervent admirateur de l'opéra italien, il n'a certainement pas manqué d'entendre les barcarolles de *Guillaume Tell*, *La muette de Portici* ou *Fra Diavolo*[208]. Chopin n'est jamais allé à Venise, mais cette année-là, lui et George Sand avaient l'intention de se rendre en Italie. Le voyage fut finalement annulé[209] mais Chopin, par le biais de cette composition, tenta peut-être de s'y référer. Selon Arthur Hedley, il s'agit du « plus beau de tous les nocturnes[210] », qui s'inscrirait logiquement dans la catégorie « onirique » déjà rencontrée dans la *Ballade* op. 52, par cet usage typique des arpèges accompagnant une mélodie généralement ornementée et *rubato* au sein d'une mesure ternaire. La Barcarolle est d'ailleurs une des sources d'inspiration, avec la romance vocale et la berceuse, de ce type de nocturne[211].

Notre analyse aboutit au tableau suivant :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
Intro.	Intro.	Style de faux bourdon	1-3	Fa♯M
A	T1/a	Barcarolle A (chant accompagné)	4-16	Fa♯M, ré♯m, Do♯M
	T1/b		17-23	SiM, ré♯m
	T1/a'		24 -34	Fa♯M, SiM, Do♯M, sol♯m, Fa♯M
	Trans.	Mélodie soliste	35-38	fa♯m

[207] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *op. cit.,* p. 99.
[208] Mieczyslaw Tomaszewski, « Barcarolle op. 60 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/128.
[209] Norbert Müllemann, « Notes sur l'édition Henle de la partition de la *Barcarole* », en ligne, consulté le 10/12/13 URL http://www.henle.de/fr/detail/index.html?Titre=Barcarolle+Fis-dur+op.+60_993.
[210] Arthur Hadley, *Chopin*, Éditions S. Jamiolkowki et T.J. Evert, Lodz, 1949, p. 190, cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 80.
[211] Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », *op. cit.*, p. 79.

B	T2	Barcarolle B (style savant)	39-50	LaM, Sol♯M, Fa♯M
	T2’	Barcarolle B (chant accompagné et style savant)	51-60	LaM, Sol♯M, Fa♯M
	T3	Nocturne, romance (texture homophonique accompagnée)	62-70	LaM
	Trans.	Marche (texture homophonique)	71-77	LaM, modulant
	Trans.	Nocturne « onirique », *belcanto* (chant accompagné)	78-83	Do♯M
A’	T1/a’’	Barcarolle (style héroïque)	84-92	Fa♯M, SiM, Do♯M, sol♯m
	T3’	Nocturne, romance (style héroïque, texture homophonique accompagnée)	93-102	Fa♯M
	T2’	Barcarolle B (style savant) *Cadenza*	103-110 110	Do♯M, SiM, LaM, (modulant), do♯m, sim
	T1/b’’	Barcarolle (chant accompagné)	111-112	Fa♯M
	Coda (T3 varié)	Texture homophonique accompagnée et style « brillant » Cadence en style héroïque	113-115 116	Fa♯M

Tableau 3-24, Analyse de la Barcarolle op. 60 en Fa dièse majeur

Trois thèmes principaux sont présents dans l’ensemble de la pièce. Elle se construit selon une forme tripartite de type ABA’ qui présente la particularité d’intégrer des thèmes de la partie centrale dans la dernière section.

Après une introduction dans un style de faux-bourdon (accords de sixtes parallèles) déjà trouvé dans le *Prélude* op. 45, la basse fait entendre un rythme typique de barcarolle avant que le premier thème ne fasse son entrée (T1/a). Il se caractérise par une texture de chant accompagné indiqué *piano* avec des doublures (en tierces et en sixtes) et des trilles à la mélodie. Un court développement thématique va réutiliser ces mêmes éléments (T1/b) et amènera le retour du thème de départ dans la tonalité principale *forte* (T1/a’). Celui-ci sera notamment varié au niveau rythmique et présentera une ornementation plus dense. Le déroulement par rapport à la première exposition est modifié par l’ajout d’une

marche harmonique (mesures 28-29) et d'une demi-cadence marquée (mesure 32) qui retournera ensuite au thème principal initial (mesures 33-34).

La transition des mesures 35-38 permet d'entrer dans la deuxième partie de cette pièce, avec une mélodie sans accompagnement (« mélodie soliste ») indiquée *legatissimo* et *pianissimo*. Le deuxième thème principal (T2) correspond également à un thème de « barcarolle » dans un style de « chant accompagné ». Le balancement des « gondoles vénitiennes[212] » est constamment induit par le rythme de trochée en ostinato (♩♪). Il sera ensuite intégralement répété à l'octave dans la nuance *forte* (T2'), de façon beaucoup plus vigoureuse. Durant T2 et T2', le « style savant » s'illustre également par le travail polyphonique de Chopin : la basse et son rythme de trochée, la voix d'alto en croches qui va venir imiter ponctuellement le soprano, et la mélodie principale. À chaque fois, les tonalités s'enchaînent de la même manière : *La* majeur, *Sol* dièse majeur et *Fa* dièse majeur en suivant une marche descendante.

À partir de la mesure 62, T3 est indiqué *piano* et *poco piu mosso* avec une importante stabilité harmonique, en *La* majeur. Ce troisième thème s'apparente à un nocturne et plus particulièrement une romance vocale : la main gauche, dans un rôle de pur accompagnement, fonctionne désormais sous forme d'arpèges alors qu'une mélodie lyrique *piano* d'une grande simplicité se détache dans la partie supérieure, marquée par des doublures de tierces et d'octaves.

À partir de la mesure 71, un trille lance la section de transition qui se divise en deux parties. Elle débute par un style de « marche » dans une texture homophonique où l'on retrouve le rythme de trochée à l'ensemble des voix. D'abord construit sur une pédale de dominante (toujours en *La* majeur), Chopin modulera ensuite avec une écriture plus chromatique vers *Do* dièse majeur (mesure 77), tonalité retrouvée lors de la deuxième partie de cette transition qui débute mesure 78. La texture est encore une fois modifiée dans un style de nocturne, mais cette fois-ci « onirique » : il est reconnaissable grâce à la construction du discours sous forme de « mélodie accompagnée », au mètre ternaire, aux arpèges brisés de la main gauche à grand ambitus, au *rubato* (indiqué *dolce sfogato* qui signifie « doux et aéré ») et à la mélodie lyrique très ornementée de la main droite, issue de la tradition du *bel canto*.

Chopin modulera ensuite vers la tonalité principale pour retrouver T1/a'' mesure 84. Il réutilise à la fois des motifs de la première et de la deuxième exposition thématique avec une importante densification du discours, à la fois au niveau du nombre de voix (octaves doublées à la basse, doublure de tierce et de sixte à la main droite) et des nuances (*forte, sforzando*, *piu forte*). Tout cela rend l'atmosphère plus héroïque et s'éloigne du lyrisme initial. Ce climat sera maintenu après la demi-cadence (mesures 91-82) qui enchaînera directement avec le deuxième thème de la partie centrale (T3). Ce dernier apparaît *fortissimo* et *piu mosso,* en *Fa* dièse majeur, faisant également évoluer le lyrisme du thème de la romance vers un style plus héroïque : nuances beaucoup plus fortes, densification importante du nombre de voix, doublures, ambitus plus important, etc.

[212] Cet aspect nous a été confirmé par Mieczyslaw Tomaszewski lui-même dans nos échanges de courriels.

À partir de la mesure 103, T2 (deuxième thème de barcarolle), et plus spécifiquement sa formule de conclusion, (comme aux mesures 42 ou 46) est répété sous forme de marche, passant de *Do* dièse majeur à *Si* majeur puis *la* majeur, le tout sur une pédale de *fa* dièse persistante (mesures 103-105). Chopin relance ensuite la même marche dans les tonalités homonymes mineures (*do* dièse mineur, *si* mineur), toujours sur pédale (mesures 107-109). Le balancement du rythme de trochée est quelque peu effacé par le rythme de croches continu de la main gauche. La mesure 110, écrite comme une courte *Cadenza*, utilise un accord de sixte augmentée italienne construit sur *sol* bécarre (*sol*, *si* et *mi* dièse). Il sera orné par une longue ligne mélodique à la main droite, toujours sur cette basse de *fa* dièse, ce qui crée des frottements importants (*mi* dièse et *fa* dièse, *fa* dièse et *sol* bécarre). Il associe donc un accord de dominante en sixte augmentée et la fondamentale de sa résolution (*sol* bécarre vers *fa* dièse), ce qui est novateur et original pour cette période.

Après un ultime retour du motif en sixtes parallèles issu du thème principal (mesures 111-112), les dernières mesures de la pièce font entendre un chant homophonique rappelant la mélodie de la romance (main gauche, rythme de trochée), alors que la main droite s'élève *leggerio* et *pianissimo,* dans un style plus « virtuose » et brillant jusqu'à la cadence finale qui réutilise l'intervalle de quarte entre dominante et tonique rythmant tout le premier thème de la partie centrale (T2), et rappelant l'atmosphère vigoureuse du style héroïque combiné aux thèmes dans la deuxième partie. Ce passage n'est pas sans rappeler le style virtuose de l'*Impromptu* op. 36, dans la même tonalité de *Fa* dièse majeur (nous y reviendrons dans la cinquième partie de cette thèse).

Ainsi, Chopin choisit d'intégrer plusieurs éléments thématiques issus à la fois de T1, T2 et T3 tout au long de sa dernière partie A', ce qui se démarque de l'usage classique de la forme tripartite ABA.

Plusieurs interprétations sont présentes dans la littérature concernant cette *Barcarolle*. En 1988, John Rink réalise une analyse schenkérienne de la pièce[213]. Le pianiste Carl Tausig considère qu'elle « parle de deux personnes, une scène d'amour dans une gondole secrète[214] » ; Marceli Szulc qu'il s'agit « d'un nocturne, feutré comme une ballade, [qui] amène un duo entre deux amoureux – menacés pendant un temps par la mort[215] ». Jarosław Iwaszkiewicz y voit une représentation d'un paysage non pas de

[213] John Rink, « The Barcarolle: Auskomponierung and Apotheosis », in Jim Samson (dir.), *Chopin Studies 1*, Éditions Cambridge University Press, New York, 1988, p. 195-219.

[214] « *Tausig explained the piece, which, as an exception, he did not play by heart : - "This tells of two persons, of a love-scene in a secret gondola ; we might call this mise en scène symbolic of lover's meeting in general"* ». Carl Tausig cité dans Wilhelm Von Lenz, *The great Piano Virtuosos of our time*, Éditions Dogma, Bremen, 2013, p. 92.

[215] « *Marceli A. Szulc struck a similar tone: "This nocturne, hushed like a ballade, brings a duet between a couple of lovers – threatened for a moment by death".* ». Marceli Szulc cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, « Barcarolle op. 60 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/128.

manière descriptive, mais peint de manière impressionniste[216] ; Karl Stromenger, une combinaison entre « l'érotique et le « messianique[217] », évoquant le poème de Zygmunt Krasinski intitulé *Avant l'aube*[218]. Il est vrai que la réexposition des thèmes dans un style héroïque lors de la dernière partie trouverait une certaine résonance au sein du messianisme polonais. Cette hypothèse sera d'ailleurs discutée dans l'article de Maria Piotrowska, déjà cité[219], qui préfère mettre en avant le lien autobiographique existant selon elle entre les œuvres tardives et Chopin :

> Si l'opus 60 « musicalise » réellement *L'aube*, alors, d'un certain point de vue, la *Barcarolle* se révèle être clairement issue de la réaction psychique de l'artiste-Chopin à ses nombreux sentiments négatifs qui l'affectent depuis 1843. Cela confirmerait notre pré-compréhension des dernières œuvres que j'ai exposée au début de ce texte, à savoir que les œuvres tardives sont de nature autobiographique[220].

Nous proposerons notre propre interprétation de la stratégie narrative mise en place par Chopin au sein de la cinquième partie de cette thèse.

2.5. Sonates

Chopin composera quatre sonates au cours de sa vie : l'op. 4 est une œuvre de jeunesse (1827-1828) ; l'op. 35 fait partie de sa période de maturité (1839), la « période de synthèse » évoquée précédemment par Tomaszewski[221] alors que les deux suivantes font partie de notre corpus d'étude.

---

[216] « *Thus, Iwaszkiewicz, who even in his prose is a subtle landscape poet, writes that Chopin's Barcarolle is a work representing landscape not by describing it, but by "painting it impressionistically" ("this landscape is something undefined – its water and forest do not have clear contours" – as opposed to, for instance, the Ballade in F Minor).* ». Jarosław Iwaskiewicz, "*Barkarola* Chopina", in *Wiadomości Literackie*, Varsovie, No. 55, 1933 cité dans Maria Piotrowska, « "Late Chopin" Remarsk on the late works », in *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, été 2000, en ligne, consulté le 23 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/piotrowska.html.

[217] « *Karol Stromenger went further still. For him, the Barcarolle combined the erotic with the messianic, evoking Zygmunt Krasiński's Przedświt [Before the dawn], inspired by his feelings for Delfina Potocka.* ». Karol Stromenger cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, « Barcarolle op. 60 », *op. cit.*

[218] Poème polonais intitulé *Przedświt* publié anonymement à Paris en 1843. Il s'agit d'un poème messianique qui propose une vision de la Pologne ressuscitée. Dans ce cadre, le messianisme polonais décrit des mouvements de pensée qui « reconnaissent à la nation polonaise une position particulière parmi les autres nations, une mission, une détermination motivée religieusement comme étant un appel de Dieu ». Voir G. Pyszczek, « Mesjanizm polski » [Messianisme polonais], in T.G Adacz et B.M Ilerski (dir.), *Religia* (*Encyklopedia*), Éditions PWN, Varsovie, 2003, p. 498. Voir également Jérémy Lambert, « Pour une (re)définition du messianisme polonais. Le cas d'Andrzej Towianski », *Mosaïque,* No. 6, Janvier 2011, p. 157-179.

[219] Voir chapitre 1 de la troisième partie de cette thèse.

[220] « *If in Opus 60 Chopin really "musicalized" The Dawn, then, from such a perspective, the Barcarolle turns out to be in some captivatingly clear way the psychic reaction of Chopin-the-artist to various negative feelings afflicting him from 1843. This would confirm the "pre-understanding" of the late works which I set forth at the beginning of this text, namely that the late works have an autobiographical nature.* ». Maria Piotrowska, « "Late Chopin" Remarsk on the late works », *op. cit.*

[221] Elle correspond aux années 1835/36 à 1845/46. Voir Mieczyslaw Tomaszewski, « Chopin's path to plenitude. The turning points and metamorphoses of the thirties: 1829–1840 », En ligne, 2006, consulté le 23 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/=files/doc/269/tomaszewski_2006_en.pdf.

La tradition de la forme sonate est une des plus importantes depuis l'époque baroque jusqu'à la période classique. Chopin prendra quelques libertés avec le schéma canonique, comme nous pourrons le voir avec nos analyses des op. 58 et 65.

2.5.1. *Sonate* en *si* mineur op. 58

Cette pièce en *si* mineur est la plus importante de l'été 1844 (avec la *Berceuse* op. 57). Comme nous l'avons mentionné plus haut, elle est un très bon exemple, en comparaison avec son aînée l'op. 35, de l'évolution stylistique du compositeur. Rappelons qu'à cette période, Chopin vient d'apprendre la mort de son père, et sombre dans une importante dépression, qui sera heureusement estompée par la venue de sa sœur en France durant l'été. Il s'agit de la dernière sonate pour piano, la suivante étant une œuvre de musique de chambre pour violoncelle et piano. Elle fut moyennement reçue par la critique, et Tomaszewski nous indique que :

> La Sonate n'était pas universellement acclamée. Liszt ne l'aimait pas. Niecks trouvait qu'il y avait trop de motifs (dans le premier mouvement). Leichtentritt y perçut un manque de concentration. Un biographe anglais pensa que la passion du mouvement final dépassait les limites de la décence. Le commentaire le plus critique pour cette Sonate op. 58 était de Vincent d'Indy, qui reconnut l'inventivité importante au niveau mélodique, mais déplorait un manque de sensation dans sa conception. Even Zelenski considéra le premier mouvement de la sonate, « malgré quelques détails brillants », comme il l'écrit, comme « une œuvre totalement ratée »[222].

Elle connut cependant un succès important au cours du XX^e^ siècle. Elle se compose de quatre mouvements, pour lesquels nous proposons l'analyse suivante.

2.5.1.1. *Allegro*

Ce mouvement présente une forme sonate quelque peu modifiée. Lenz indiquera qu'il s'agit d'un mouvement proposant une réelle « épopée au piano […], un poème grandiose dans son invention et dans sa structure[223] ».

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
Expo.	T1/a	Style *maestoso* et héroïque (texture homophonique)	1-11 12-16	sim, fa♯m, mim Marche harmonique
	T1/b	(transition, style improvisé)	17-18 19-22	Si♭M, solm mi♭m
	Pont	Chant accompagné, style	23-28	rém

[222] « *The Sonata was not universally acclaimed. Liszt did not like it. Niecks felt it had too many motives (in the first movement). Leichtentritt perceived a lack of focus. One English biographer thought that the passion of the finale went beyond the bounds of decency. The most critical commentator of the Op. 58 Sonata was Vincent d'Indy, who acknowledged the lofty melodic inventiveness, but bemoaned a lack of feel for design. Even Żeleński considered the Sonata's first movement, 'despite its brilliant details', as he wrote, "an entirely unsuccessful work".* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate op. 58 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/122.

[223] Wilhelm Lenz, *Les grands virtuoses du piano,* Éditions Flammarion, Paris, 1995, p. 164, cité dans Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2005, p. 707.

	Tr. a	savant (transition, style improvisé)	29-30	Mi♭M (nap. de ré)
	Tr. b	Style *agitato*	31-40	rém, (FaM, LaM), rém
	T2/a	Nocturne (contemplatif, chant accompagné)	41-55	RéM, fa♯m
	T2/b	Chant accompagné A	56-60	RéM
	T2/c	Texture homophonique accompagnée	61-65	RéM
	T2/d	Marche *leggerio*, style savant (transition, chromatisme et homophonie)	66-71 72-75	Marche harmonique
	T2/e	Chant accompagné B	76-93	RéM
Dév.	T1/a'	Style savant et *agitato*	94-114	sim, modulant
	T2/b'	Chant accompagné A (transition, style savant et homophonie)	115-130 131-134	Ré♭M, Mi♭M modulant
	T1/a'	Style *maestoso* et héroïque (transition, style improvisé)	135-136 137-139	sol♯m, mim
	Tr. b	Style *agitato*	140-148	sim, RéM, Fa♯M, sim
Réexpo.	T2/a	Nocturne (contemplatif, chant accompagné)	149-164	SiM, ré♯m
	T2/b	Chant accompagné A	165-168	SiM
	T2/c	Texture homophonique accompagnée	169-173	SiM, marche
	T2/d	Marche *leggerio*, style savant (transition, chromatisme et homophonie)	174-179 180-183	SiM
	T2/e Coda T2/b'	Chant accompagné B Style brillant ?	184-195 196-202	SiM

Tableau 3-25 Analyse du premier mouvement de la Sonate op. 58 en si mineur

Cette forme sonate présente deux thèmes. Ces derniers comprennent de nombreux motifs, ce qui la différencie de son aînée (*Sonate* en *si* bémol mineur op. 35). Niecks « trouvait qu'il y avait trop de motifs (dans le premier mouvement[224]) » et Zielinski dira :

> Le premier mouvement (Allegro maestoso) présente un contenu diamétralement opposé à celui du mouvement qui ouvrait la *Sonate en si bémol mineur*. Rappelons que cette œuvre était surtout frappante par son économie de motifs, son parcours bref et lapidaire et sa forte pulsation

[224] « *Niecks felt it had too many motives (in the first movement).* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate op. 58 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/122.

> rythmique, à l'aspect enfiévré. Dans la nouvelle *Sonate*, au contraire, la musique se répand largement sur un rythme variable, en s'appuyant sur un matériau thématique particulièrement riche[225].

Le premier thème, dans la tonalité de *si* mineur et indiqué *maestoso,* s'impose dès les premières mesures, grâce à un motif *forte* qui utilise principalement une formule de quatre doubles-croches et des accords homophoniques, avec un rythme pointé qui injecte un certain « style héroïque » dans ce passage. Déjà modulant (passage en *fa* dièse et *mi* mineur), il sera développé sous forme de marche lors des mesures 12-16 avec une accélération du discours et une instabilité harmonique construite par une ascension chromatique. À partir de la mesure 17, la deuxième section de T1 se fait entendre, dans une carrure de 2+4 : une texture homophonique puis une formule plus libre dans un « style improvisé » réutilisent le rythme de doubles-croches de T1/a, pour lancer une longue descente chromatique sur dominante au cours des trois dernières mesures.

Comme autre manifestation de la richesse du matériel motivique dans cet *Allegro*, le pont modulant qui suit va se diviser en deux motifs distincts. La première section (Tr. a) fait entendre une importante montée chromatique à la basse, qui soutient une ligne mélodique lyrique se répondant de manière imitative entre soprano et alto, en *ré* mineur puis *Mi* bémol majeur. Cette tonalité est ensuite confirmée par les arpèges des mesures 29-30, dans un style plus « improvisé ». Le style *agitato* du deuxième motif (Tr. b) est détectable par son écriture beaucoup plus dense (à trois et quatre voix) en mode *mineur*, avec un rythme de doubles-croches répété, des syncopes qui passent entre les différentes voix, un *crescendo* progressif, une marche harmonique puis une pédale de dominante qui accentue la tension.

Le deuxième thème ou plutôt le deuxième bloc thématique, au relatif *Ré* majeur, débute à la mesure 41 dans une texture lyrique de « nocturne ». Les arpèges de la main gauche, « limités » à ce rôle harmonique caractéristique du répertoire, accompagnent le chant *sostenuto* de la main droite. Ce dernier s'exprime dans une mesure binaire à 4/4 là où la basse passe en 6/8, ce qui est, selon Tomaszewski, caractéristique des nocturnes dits « contemplatifs », car ils mélangent les deux origines principales du nocturne (chanson élégiaque et romance vocale) par le biais de cette superposition métrique[226]. Selon la thèse de Janida Dhuvabhark, le thème de transition (Tr. a) est une sorte de « préfiguration en canon[227] » de T2/a. À partir de la mesure 53, Chopin module vers *fa* dièse mineur, rapidement effacé par le deuxième motif T2/b qui retourne en *Ré* majeur. Le même type de texture (chant accompagné) est retrouvé, mais l'accompagnement est modifié pour un mouvement descendant et binaire qui soutient un nouveau chant lyrique, avec une sorte de pédale de dominante interne sur la troisième double-croche. Le troisième motif (T2/c), toujours en *Ré* majeur, fait entendre une troisième mélodie doublée (à l'octave et parfois à la tierce, quarte ou sixte), accompagnée par la basse qui rappelle le style de « texture

[225] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 692.
[226] Voir Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber (dir.), *La note bleue : mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 73-88.
[227] « *There is a canonic foreshadowing of the second theme in measures 23-24.* ». Janida Dhuvabhark, *A study of Chopin's piano sonata No. 3 in B minor, Op. 58, with suggestions for performance*, Thèse de Doctorat, The Ohio State University, 1992, p. 39.

homophonique accompagnée » déjà rencontré dans la *Ballade* op. 52 ou la *Barcarolle* op. 60. Après deux mesures, elle sera variée rythmiquement (mesures 61-62 puis 63-65), pour aboutir au prochain motif. Celui-ci (T2/d), *leggiero*, est marqué par un rythme à 4/4 détaché à la basse qui se rapproche du style de la « marche » (mesures 66-71). Ce passage présente également une voix d'alto en contrechant continu, intégrant un style « savant » avec trois voix indépendantes. Après une transition chromatique et des accords homophoniques (mesures 72-75), Chopin aboutit enfin au dernier motif de ce deuxième bloc thématique. Il est composé dans une texture particulière, où les doubles-croches d'accompagnement sont réparties entre les deux mains et soutiennent, encore une fois, une nouvelle mélodie, toujours dans ce style de « chant accompagné » (T2/e). D'ailleurs, ce passage n'est pas sans rappeler les mesures 66-91 de la *Polonaise Fantaisie* op. 61, qui utilisait ce même type d'accompagnement, mais avec le rythme caractéristique de la polonaise. Petit à petit, le motif de doubles-croches se transforme pour amener au développement et devient : ♪♪♪ ♪♪♪♪ (à partir de la mesure 84, notamment), où il sera particulièrement présent. La texture lyrique de chant accompagné est quasi omniprésente tout au long du deuxième bloc thématique.

Après cette multitude d'éléments thématiques, Chopin arrive au développement qui débute mesure 94. Jusqu'à la mesure 114, il utilise essentiellement les motifs du premier thème avec le retour des accords homophoniques (mesure 99, 109, 112 et 114) et des doubles-croches descendantes. L'ensemble est complexifié par un style polyphonique qui fait évoluer les motifs entre les différentes voix (dont le motif ♪♪♪ ♪♪♪♪ préparé auparavant). De plus, l'instabilité tonale et l'utilisation de chromatismes donnent un côté très agité à ce passage. Le style héroïque et *maestoso,* présent au début de l'œuvre par le biais de ce même thème, est mis en retrait pour un style beaucoup plus « *agitato* et savant ». À partir de la mesure 115, c'est au tour de T2/b d'être développé, en *Ré* bémol majeur, avec certaines parties du thème qui vont également se retrouver à la basse (mesures 121-122). L'ensemble de cette phrase sera ensuite retrouvé en *Mi* bémol majeur (mesures 123-130). Les mesures 131-134 marquent une transition dans un style imitatif puis homophonique développée à partir des motifs de T2/b. À partir de la mesure 135, une partie du premier thème de la sonate va réapparaître aux mesures 135-139 (comme mesures 17-21), transposée une tierce en dessous. Par la suite, le thème de transition « Tr. a » est omis pour retourner directement vers « Tr. b » (style *agitato*), en *si* mineur (mesures 140-148) qui aboutira enfin à la réexposition en *Si* majeur, marquée par la double-barre et le changement d'armure.

Au cours de celle-ci, Chopin crée une ellipse volontaire par l'abandon du premier thème (T1/a et T1/b) pour passer directement au thème de « nocturne » (T2/a). Ce thème est répété sans changement dans la nouvelle tonalité (homonyme de la principale). Après un passage en *ré* dièse mineur, l'ensemble des éléments du bloc thématique est répété : T2/b (mesures 164-167), T2/c (mesures 168-182) et enfin T2/d (mesures 183-192), le tout en *Si* majeur.

Pour conclure au sein de la courte coda, il utilise une dernière fois T2/b de manière variée, en inversant le geste musical de l'accompagnement (ascendant et non plus descendant), sur pédale de tonique (et non plus de dominante), indiqué *crescendo.* Il

s'agit d'une sorte de résolution, avec ce retour au premier degré. Ce dernier trait virtuose n'est pas sans rappeller un « style brillant », suivi lors des trois dernières mesures par une cadence parfaite dans des nuances *forte* et *fortissimo*, toujours en *Si* majeur.

Comparons cette progression avec la forme sonate canonique.

	Exposition Thème I	**Exposition Transition**	**Exposition Thème II**	**Développement**	**Réexposition Thème I**	**Réexposition Thème II**	**Conclusion**
Mesures	1-22	23-40	41-93	94-148	/	149-195	196-202
Forme de l'op. 58	sim	modulant	RéM	modulant	/	SiM	SiM
Forme classique	*sim*	*modulant*	*RéM*	*modulant*	*Sim(M)*	*Sim(M)*	*Sim(M)*

Tableau 3-26 Tableau comparatif de la forme sonate entre l'op. 58 et la forme classique

Au niveau tonal, Chopin est respectueux de la forme canonique, mais va modifier la réexposition par cette ellipse du premier thème, afin de « préserver la marche harmonieuse du discours[228] ». Par ailleurs, il complexifie le discours et le cheminement global de la pièce par la multitude des motifs déployés au sein de l'exposition, l'usage de nombreuses transitions, de passages polyphoniques, d'un langage plus chromatique, plus diversifié et plus savant. Continuons notre analyse de cette pièce avec le deuxième mouvement.

2.5.1.2. *Scherzo*

Le *scherzo* possède une forme tripartite de type ABA', en *Mi* bémol majeur. Seuls deux topiques sont présents, et chacun d'entre eux caractérise chaque partie de manière bien distincte. Voici notre tableau analytique :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
A	T1/a	Style virtuose et brillant	1-16	Mi♭M,
	T1/b		17-32	solm, fam
	T1/a'	(codetta)	33-48 49-60	Mi♭M
B	T2/a	Style *antico*	61-92	SiM
	T2/b		93-123	fa♯m, modulant, MiM
	T2/a		124-155	SiM
A'	T1/a	Style virtuose et brillant	156-171	Mi♭M
	T1/b		172-187	solm, fam
	T1/a'	(codetta)	188-201 202-215	Mi♭M

Tableau 3-27, Analyse du deuxième mouvement Scherzo de la Sonate op. 58 en si mineur

[228] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 707.

Ce *scherzo*, dans un tempo très rapide indiqué *molto vivace* (entre 2 et 3 minutes de musique pour 215 mesures), présente une certaine simplicité dans sa forme ainsi que dans l'utilisation des tonalités et des modulations.

Le premier thème principal présente un « style virtuose et brillant ». La ligne mélodique de la main droite propose une succession de phases ascendantes et descendantes en croches continues (une phase ascendante et descendante par phrase de huit mesures environ). Elles sont localement ponctuées par la main gauche, dans la tonalité de *Mi* bémol majeur. Une deuxième section modulante (T1/b, en *sol* mineur et *fa* mineur) débute sur le même principe mesure 17, pour finalement retrouver T1/a'. Ce dernier reprend T1/a avec l'ajout d'une formule de conclusion à partir de la mesure 49, jusqu'à l'arrivée sur la tonique mesures 57-60. Cette formule (mesures 54-57) fait d'ailleurs ressortir une ligne chromatique descendante grâce aux accents disposés sur la partition à la main gauche. À moindre échelle, cette première partie possède également une forme tripartite.

La section centrale modifie clairement la texture pour une écriture beaucoup plus horizontale (style « savant »), en *Si* majeur (relation de tierce enharmonique), qui nous transporte dans une « sphère irréelle[229] », une « rêverie sérieuse[230] » où « l'écriture contrapuntique est particulièrement soignée[231] ». Par ailleurs, Tomaszewski estime qu'il s'agit d'un « écho nostalgique issu d'un monde passé[232] » et nous considérons que les caractéristiques musicales de ce passage peuvent mettre en évidence un style *antico*, qui se définit comme suit :

> *Stile antico* indique généralement une présence de caractéristiques « démodées » associées avec une polyphonie de la Renaissance, comme un mètre *alla breve* (et un évitement concomitant des rythmes de danse), une texture imitative, une approche traditionnelle de la dissonance, notée pour un chœur […] et un style mélodique équilibré rappelant Palestrina[233].

Dans notre cas, la mesure à ¾ est clairement pensée à la mesure (et donc *alla breve*), le passage est écrit de manière polyphonique, visible par la présence des différentes lignes mélodiques. La texture imitative est apparente entre ténor et basse (par exemple aux mesures 66-69). Les dissonances sont traitées de manière traditionnelle : mesures 61-63, la dissonance est d'abord préparée mesure 61, puis résolue sous forme de retard mesure 63 (le même principe est retrouvé à l'alto mesures 63-65). Le *la* bécarre des mesures 77-82 donne l'impression archaïsante d'un mode de *sol* (effacement de la sensible). Tous ces

---

[229] « *The trio of the Scherzo (in B major) transports us into an even more unreal sphere.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate op. 58 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/122.

[230] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 708.

[231] *Ibid.*, p. 708.

[232] « *The trio of the Scherzo (in B major) transports us into an even more unreal sphere. The sonorities here – built on low harmonics – sound like a nostalgic echo from a world that has passed, a world remembered with a degree of anxiety.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate op. 58 », *op. cit*.

[233] « *Stile antico generally indicates the presence of 'old-fashioned' features associated with Renaissance polyphony, such as alla breve metre (and a concomitant avoidance of dance rhythms), imitative textures, a traditional approach to dissonance, scoring for full choir (as opposed to solo voices and/or reduced forces) and a balanced melodic style reminiscent of Palestrina.* ». Stephen R. Miller, « stile antico », *Grove Music Online*, *Oxford Music Online,* Éditions Oxford University Press, Oxford, en ligne, consulté le 3 septembre 2015, http://www.oxfordmusiconline.com.scd-rproxy.ustrasbg.fr/subscriber/article/grove/music/26771.

aspects ne peuvent que conforter notre impression concernant ce trio central : Chopin utilise un style *antico* au sein du trio de ce deuxième mouvement de la *Sonate* op. 58.

Ce passage présente également une forme tripartite. T2/a, en *Si* majeur, fait dialoguer les différentes voix du discours musical et possède un aspect méditatif induit par la lenteur du rythme harmonique, les pédales et les tenues nombreuses. La section centrale (T2/b) module vers *fa* dièse mineur puis *Mi* majeur, avec une longue pédale de tonique (mesures 108-123) alors que la main droite reprend le motif des mesures 77-88 en *Mi* majeur. T2/a revient ensuite, sans aucun changement (hormis les quatre derniers temps) jusqu'au retour du scherzo.

Ce dernier replonge directement l'auditeur dans le thème virtuose repris textuellement (mesures 156-215) depuis la première partie, jusqu'aux octaves de tonique « martelées » des dernières mesures.

D'une manière générale, ce deuxième mouvement présente une alternance claire entre deux thèmes radicalement opposés : la virtuosité et le style brillant du premier thème, sous forme de mélodie accompagnée, et le calme et la méditation de la partie centrale avec une simple mélodie dans un style *antico* au sein d'une texture polyphonique archaïsante.

2.5.1.3. *Largo*

Le troisième mouvement est en *Si* majeur. Voici le tableau de notre analyse :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
	Intro	Marche	1-4	Vers SiM
A	T1/a	Nocturne (élégiaque, Chant accompagné) (transition)	5-12	SiM
	T1/b		13-16	do♯m, sol♯m
	T1/a		17-18	SiM
			19-28	vers SiM, puis MiM
B	T2/a	Berceuse	29-60	MiM, sol♯m, MiM, sol♯m
	T2/b		61-78	sol♯m, fa♯m, MiM, Sol♯M, fam, Sol♯M
	T2/a		79-88	MiM
	Trans T1		89-97	vers MiM, Do♯M, modulant
A'	T1/a'	Nocturne (contemplatif, chant accompagné) (transition)	98-103	SiM
			104-111	Vers SiM, Sol♯M, modulant
Coda	T2 varié, thème de T1/a'	Nocturne (contemplatif) (basse issu du thème de la berceuse)	112-119	SiM

Tableau 3-28 Analyse du troisième mouvement largo de la Sonate op. 58 en si mineur

Ce mouvement lent de la *Sonate* op. 58 présente également une forme ternaire de type ABA'. Une courte introduction de quatre mesures fait entendre un style de « marche » d'abord dramatique (tessiture grave, mode mineur, doublures en octaves, rythme doublement pointé, *fortissimo*) puis plus calme (retour nuance *piano* et mode majeur), qui annonce le thème principal. Indiqué *cantabile*, ce thème est construit dans un style de « nocturne », avec la disposition typique de l'accompagnement à la main gauche soutenant une mélodie lyrique ; ce qui est également remarqué par Rambeau : « son tempo lent et grave l'apparente à un Nocturne[234] » et Tomaszewski : « Il [le *largo*] a la forme et le caractère d'un Nocturne, un chant – en réalité un aria – de la nuit[235] ». La basse présente un rythme obstiné en levée 𝄾 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮, rappelant le rythme pointé de l'introduction et son style de marche. Il s'agirait plutôt d'un nocturne « élégiaque » : bien qu'en mode majeur au départ, il fait entendre une mesure binaire de marche lente, une mélodie calme et sans ornementations avec une concentration de l'ostinato de la basse limité à cette courte figure rythmique, et sans motif arpégé[236] (les *Nocturnes* op. 62 font également partie de cette catégorie avec un mode majeur). Le thème est d'abord exposé en *Si* majeur puis varié sous forme de marche harmonique dans une courte deuxième section T1/b, (*do* dièse mineur et *sol* dièse mineur, mesures 13-16). Il revient ensuite pendant deux mesures avant de bifurquer vers la partie centrale à partir de la mesure 19. Cette *codetta* fait alterner des arrêts mélodiques sur la note *si,* et des passages plus harmoniques qui aboutiront après plusieurs trilles sur une cadence parfaite en *Si* majeur (mesures 26-28), anticipant déjà le motif de T2 par le biais de la basse qui présente un motif arpégé dans un rythme ternaire de 6/8.

T2 fait son entrée à la mesure 29 en *Mi* majeur dans un style de « berceuse », indiqué *sostenuto*, comme Rambeau l'avait également relevé[237]. En effet, ce passage présente un rythme en 6/8 répété inlassablement sous forme d'arpèges qui correspondent au motif principal sans jouer le rôle d'accompagnement, plutôt tenu par la basse et ses valeurs longues. Ils colorent ce passage par différentes harmonies qui dessinent une certaine ligne mélodique grâce à l'appui sur la première note de chaque groupe (en blanche dans la partition).

Avec ses multiples notes de passage, Chopin met en place une atmosphère méditative, presque « impressionniste[238] », la logique tonale étant moins polarisée. Zielinski parlera de « réflexion contemplative » et d'« une certaine sagesse philosophique proche de la transcendance[239] ». Après deux répétitions, les mesures 61-78 jouent le rôle d'une section centrale (T2/b) qui se démarque par ses modulations (dont un passage en *fa*

[234] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 708.
[235] « *It has the shape and character of a nocturne, a song – actually an aria – of the night.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate op. 58 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/122.
[236] Voir encore une fois Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006.
[237] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 709 : « On ne sort pas impunément d'une telle plongée dans les profondeurs de l'inconscient, véritable catabase, sournoisement déguisée en berceuse. ».
[238] Voir chapitre 3 de la troisième partie de cette thèse « Vers la musique impressionniste ? ».
[239] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 697.

mineur qui s'entend en réalité comme *mi* dièse, relatif de *Sol* dièse majeur) et où la basse suit une ligne conjointe descendante. À partir de la mesure 79, c'est le retour de T2/a qui reste cette fois-ci en *Mi* majeur. Pour retrouver T1, Chopin réutilise le même type de transition qu'entre T1 et T2, vers *Mi* puis *Do* dièse majeur, à laquelle sera ajoutée trois mesures complexes, chromatiques et très modulantes (mesures 94-96) qui permettront d'aboutir à une dominante de *si* (mesure 97), tonalité principale retrouvée à la mesure 98.

T1/a est répété intégralement, avec une formule d'accompagnement en triolets superposés au rythme binaire de la mélodie : le nocturne « élégiaque » de la première partie (avec le rythme de marche) devient par cette transformation un nocturne de type plutôt « contemplatif », qui mélange les deux origines principales du genre (la romance vocale et la chanson élégiaque, avec cette présence du mètre binaire et ternaire), déjà rencontré dans le premier mouvement de cette *Sonate* op. 58. La transition revient également en *Si* majeur puis *Sol* dièse majeur avant un passage à nouveau plus modulant (mesures 103-111). Pour conclure, une variation du motif mélodique de la « berceuse » est retrouvée à la basse alors que le motif en valeurs longues se retrouve à la main droite, comme une inversion des voix du discours musical par rapport à la section centrale. À partir de la mesure 114, la mélodie se développe quelque peu et réutilise une partie du motif rythmique de T1 (binaire) dans une dernière ligne ascendante, jusqu'à la cadence plagale finale. Il s'agit là du thème de la « berceuse » qui se transforme en nocturne « contemplatif », comme pour synthétiser T1 (le « nocturne ») et T2 (la « berceuse ») au sein des dernières mesures (avec la mélodie issue de T1 et les arpèges de la mélodie de T2).

Cette pièce montre la nécessité de différencier les catégories de Nocturnes qui sont illustrées dans cette pièce, avec des passages entre nocturne « élégiaque » et « contemplatif ». Evidemment, le plus important est surtout de remarquer que les deux thèmes sont liés au topique du nocturne, qui caractérise de manière générale l'ensemble du mouvement, comme le signale de son côté Tomaszewski :

> Les premiers et derniers mouvements sont marqués par le caractère de la ballade, le deuxième est un scherzo, et le troisième un nocturne[240].

2.5.1.4. *Finale*

La forme rondo, généralement présente dans le dernier mouvement d'une sonate, va être retrouvée dans cet op. 58. Cependant, Tomaszewski considère que cette pièce possède un caractère de « ballade » tout aussi déterminant :

> Extérieurement, le Finale a l'apparence d'un rondo, mais il fonctionne selon une mesure de ballade, et possède le ton et l'esprit d'une ballade[241].

---

[240] « *The first and last movements are marked by the character of a ballade, the second is a scherzo, and the third is a nocturne.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate op. 58 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 Juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/122.

[241] « *Outwardly, the Finale has the appearance of a rondo, but it proceeds in a balladic metre, 6/8, and has the tone and spirit of a ballade.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate op. 58 », *op. cit.*

Deux thèmes sont présents, mais ils vont être répétés de manière variée : le refrain est modifié à chaque retour (alors que normalement il reste stable), tandis que les strophes se basent toutes sur le même matériel thématique. Voici le tableau de notre analyse :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Tonalités**
Intro	Intro	Style héroïque	1-8	Modulant, vers sim
A	T1	Style *agitato*	9-51	sim
B	T2/a	Style virtuose et brillant	52-75	SiM, ré♯m, Ré♯M, ré♯m, Fa♯M
	T2/b	(transition A)	76-89	Fa♯M, SiM
			90-99	Modulant, vers mim
A	T1’	Style *agitato*	100-142	Mim
B’	T2/a’	Style virtuose et brillant	143-166	Mi♭M, solm, SolM, dom, Mi♭M
	T2/b’	(transition B) (transition A’)	167-182	Mi♭M, La♭M
			183-194	ré♭m, RéM, sim
			195-206	Modulant, sim
A	T1’	Style *agitato*	207-253	sim
Coda	T2’	Style virtuose et brillant (*stretto* mesure 271-273)	254-286	SiM

Tableau 3-29 Analyse du quatrième mouvement Finale de la Sonate op. 58 en si mineur

Ce dernier mouvement, en 6/8 et en *si* mineur, débute par une introduction de 8 mesures qui enchaîne des octaves et des accords homorythmiques. Dans des nuances *forte* et *crescendo,* ces accords sont soutenus par une montée chromatique de la basse jusqu’à l’arrivée sur la dominante, dans une atmosphère héroïque et dramatique annonçant le thème principal. Ce dernier se présente dans un style *agitato*, au tempo *presto non tanto* débuté *piano*, et dans une tessiture grave, avec un rythme de trochée omniprésent. Ce thème n’est pas sans rappeler le thème en style *agitato* de la *Fantaisie* op. 49. Rambeau nous rappelle que Belotti [242] « l’interprète comme la glorification d’une Pologne victorieuse, et Cortot évoque Mazeppa [243] », sentiment partagé par Marceli Antoni Szulc[244]. À partir de la mesure 26, le thème sera repris *forte* et à l’octave. Une descente chromatique du chant amène la cadence parfaite en *si*, mais majeur, comme une sorte de tierce picarde, *fortissimo* (à la mesure 52).

C’est alors l’entrée de T2, qui se décline en deux sections dans un style « virtuose et brillant ». T2/a comprend deux motifs : le premier est plutôt harmonique et homorythmique, et se trouve suivi par un trait virtuose en doubles-croches. Ce passage fonctionne sous forme de marche harmonique (SiM, ré♯m (Ré♯M, ré#m), Fa♯M) avec la tonalité de *ré* dièse qui alterne entre les deux modes. La dernière modulation en *fa* dièse

[242] Voir Gastone Belotti, *Chopin, l’uomo*, Éditions Sapere, Rome/Milan, 1974.
[243] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 709.
[244] 1818-1898, polonais. Auteur de la première monographie polonaise sur Chopin. Cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate op. 58 », *op. cit.,* « *For Marceli Antoni Szulc, it brought to mind an image of the Cossack Hetman Mazepa on a wild steed chased by the wind*. ».

(par la marche de quinte aux mesures 65-67) amènera au thème *leggiero* (T2/b). Celui-ci comprend de longues lignes mélodiques conjointes en doubles-croches dans la tonalité de *Fa* dièse majeur, soutenues par la ponctuation de la main gauche à la noire pointée, qui crée une sorte de contrechant. Ce passage n'est pas sans rappeler le style « virtuose » de l'*Impromptu* op. 36, dans la même tonalité (mesures 82-100), tout comme la conclusion de la *Barcarolle* op. 60 (également en *Fa* dièse majeur). Après huit mesures, Chopin répète le même matériel thématique en *Si* majeur (sous-dominante). Avec un passage de transition plus modulant (mesures 90-99, « Transition A ») où T2/b est utilisé, Chopin aboutira au retour du refrain en *mi* mineur.

Celui-ci n'est pas répété à la lettre : l'accompagnement de la main gauche passe de trois à quatre croches par mesure selon un rythme binaire (au sein de la mesure à 6/8 qui n'est pas modifiée). Encore une fois, le thème sera d'abord exposé dans une tessiture grave puis repris à l'octave (mesure 119). Les nuances sont également modifiées : il est directement indiqué *forte* et non plus *piano* (ce qui était également le cas dans la *Fantaisie* op. 49, où le retour du thème s'effectuait avec le même type de changements de nuance).

À partir de la mesure 143, les tonalités de *mi* mineur et de *Mi* bémol majeur sont enchaînées par un accord de *si* de septième de dominante. Cet accord se trouve être en relation de dominante avec *mi,* et de sixte augmentée avec *mi* bémol. Cependant, Chopin devrait normalement arriver sur une dominante (*si* bémol en quarte et sixte ensuite résolue sur un accord de septième), et non pas sur une tonique comme c'est le cas ici[245] (accord de sixte et quarte comme tonique).

T2/a est répété dans cette nouvelle tonalité de *Mi* bémol majeur avec les deux mêmes motifs, puis module vers *sol*, mineur puis majeur. La marche de quinte (mesures 155-159) est plus développée qu'auparavant, et aboutit cette fois-ci à la sous-dominante *do* mineur (et non à un retour à la tonique comme auparavant), revenant ensuite au relatif *Mi* bémol majeur pour T2/b. Le matériel thématique de ce dernier thème est repris à la sous-dominante *la* bémol majeur, sans autre changement. À partir de la mesure 183, Chopin insère une section de transition plus développée qui utilise à la fois T2/a et T2/b. Auparavant (mesures 90-99), Chopin avait uniquement utilisé le motif de T2/b mais il fait varier désormais les deux éléments thématiques : T2/a, entre les mesures 183 et 194 dans les tonalités de *ré* bémol mineur, *Ré* majeur et *si* mineur (Transition B) ; puis il développe et varie T2/b dans une deuxième section de transition (Transition A', mesures 195-206), jusqu'au dernier retour du refrain T1, dans la tonalité principale.

Encore une fois, T1 est complexifié : l'accompagnement passe de quatre à six doubles-croches par mesure. Il est indiqué *forte* et *crescendo* à partir de la reprise à l'octave de la mesure 226.

[245] Cette caractéristique sera d'ailleurs retrouvée à plusieurs reprises dans notre corpus et traité dans le chapitre 1 de cette quatrième partie (Section 1.1.4.2). En effet, la sixte augmentée classique est résolue sur un accord de sixte et quarte de dominante puis de septième, pour arriver ensuite sur la tonique. Cependant, nous avons rencontré plusieurs exemples où Chopin aboutissait bien sur cette sixte et quarte, mais elle n'était jamais résolue et jouait directement le rôle de la tonique. Parfois, il aboutit même directement sur la tonique dans son état fondamental.

La coda débute mesure 254 avec une nouvelle tierce picarde (*si* mineur vers *Si* majeur comme aux mesures 51-52), et elle va mélanger l'ensemble des éléments de T2 avec des traits virtuoses et des passages plus harmoniques, notamment aux mesures 270-273, sous forme strettée avec un rythme harmonique très rapide. La dernière descente débute mesure 274, *fortissimo*, et « dégringole » quatre octaves jusqu'à la cadence finale, toujours en *Si* majeur.

Ce dernier mouvement de la Sonate op. 58 propose une forme rondo qui fait évoluer ces motifs de manière progressive jusqu'au dénouement de la pièce, à la fois dans le refrain (avec une basse de plus en plus dense) mais aussi au sein du matériel thématique des strophes et le travail des transitions. Il est également inhabituel de conclure par des éléments thématiques issus des strophes et non du refrain. Ce n'est pourtant pas la première fois que Chopin étonne par ses conclusions dans les œuvres de notre corpus (voir sections « conclusions inattendues » dans le chapitre suivant). L'atmosphère dramatique et vigoureuse de ce mouvement, toujours présente, se rapproche de l'esprit des ballades du compositeur, comme Tomaszewski l'avait souligné.

Cette *Sonate* op. 58 est une œuvre très intéressante pour notre étude du dernier style. Tout au long des quatre mouvements qui la composent, différents éléments nous ont paru particulièrement intéressants : l'évolution des formes (avec la réexposition directe du deuxième thème et la multiplication des motifs dans le premier mouvement, ainsi que la forme rondo « évolutive » du *Finale*) ; l'utilisation d'un style plus savant (pont modulant et développement du premier mouvement, section centrale du deuxième mouvement) ; la complexification du discours (chromatismes, modulations lointaines, densification progressive) ou encore son ouverture vers un style plus « impressionniste » (section centrale du troisième mouvement). Cette œuvre sera donc déterminante au sein de notre définition du dernier style de Chopin, grâce à toutes ces caractéristiques nouvelles chez lui.

2.5.2. *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65

La *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 est la dernière œuvre publiée du vivant du musicien. Sa composition nécessita trois années de gestation et « les nombreuses esquisses qu'on en a conservées, particulièrement pour le 1er et le 4e mouvement[246] » attestent les nombreuses difficultés que Chopin a rencontrées durant cette période. Dans sa correspondance de décembre 1845, il écrit à ses parents qu'il souhaite « à présent terminer[247] » cette œuvre, mais ce n'est qu'au cours du mois d'octobre 1847 qu'elle a été publiée, après plusieurs auditions pour « tester » la réception de sa sonate auprès du public. Les doutes rencontrés et les années nécessaires pour aboutir à ces 109 pages de musique (dans l'autographe) illustrent pertinemment les difficultés de la dernière période. Comme nous l'avons déjà mentionné, Chopin a définitivement quitté Nohant le 11 novembre 1846 et ses relations avec George sont de plus en plus tendues, les querelles

[246] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 778.
[247] Lettre de Frédéric Chopin à sa famille du 12 décembre 1845, citée dans Édouard Sydow Bronislas, *Correspondance de Frédéric Chopin, la Gloire 1840-1849*, Éditions Richard Masse, Paris, 1981, p. 223.

familiales ayant finalement eu raison de leur liaison.

Maria Piotrowska relève l'intérêt que Chopin portait au violoncelle, instrument qu'il aurait découvert dans sa jeunesse lors de plusieurs auditions :

> L'origine de l'affection que Chopin portait au violoncelle, le seul instrument en plus du piano pour lequel il écrivit des œuvres importantes, peut être attribuée aux concerts de chambre auxquels il avait l'habitude d'assister à Varsovie, tout comme à la charmante expérience que représenta pour lui sa visite au compositeur amateur le Prince Antoine Radziwiłł en 1829[248].

Ce dernier sera d'ailleurs le dédicataire de son *Trio* op. 8, une œuvre de jeunesse mentionnée comme source d'inspiration pour cet op. 65[249], toujours selon Piotrowska.

Concernant la réception de cette pièce, le premier mouvement fut particulièrement incompris, et les nouveautés harmoniques et formelles « passèrent pour des faiblesses[250] ». Frederick Niecks décrit l'op. 65 comme un « effort douloureux », et considère que « les premier et quatrième mouvements sont d'immenses déserts où il y a ici et là une petite fleur[251] ». Chopin lui-même décida de ne pas jouer ce mouvement au cours de son dernier concert, car il n'avait pas réussi à convaincre ses amis au préalable lors d'une écoute privée[252]. Ce n'est que tardivement que les critiques se feront plus positives, notamment avec Zdislas Jachimecki en 1926, qui considère, vu les nouveautés de la pièce, que seul le public du XX^e^ siècle est capable de les comprendre[253]. Dans la même lignée, Jim Samson étudiera conjointement les trois sonates de Chopin (op. 35, 58 et 65) et considérera cet op. 65 comme « la meilleure réponse aux réalisations de la tradition classique germanique[254] ». Plus récemment, Janet Schmalfeldt a tenté « d'apporter un nouvel éclairage sur la manière dont la Sonate pour violoncelle répond à cette tradition germanique de la sonate dans un langage qui est propre à Chopin[255]. » Chopin dédiera cette pièce à son ami violoncelliste Auguste Franchomme.

---

[248] « *The origin of Chopin's affection for the cello, the only instrument besides the piano for which he wrote important works, can be traced to the chamber concerts which he used to attend in Warsaw as well as to Chopin's charming experience while visiting the amateur composer Prince Antoni Radziwiłł in 1829.* ». Maria Piotrowska, « "Late Chopin", Remarks on the late works », *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, été 2000. En ligne, consulté le 23 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/piotrowska.html.

[249] Voir Chapitre 1, paragraphe 2 « Les œuvres du dernier style » de la partie 3 de cette thèse.

[250] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 781.

[251] Frederick Niecks, *Frederick Chopin as a Man ad Musician*, Éditions Novello, Londres, 1890, p. 229 cité dans Janet Schamlfeldt, « Chopin's dialogue : The Cello Sonata op. 65 » in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 265.

[252] « *Strange but true: Chopin decided to omit this movement when he presented the sonata at his final concert; it had failed to please Chopin's 'superior' friends at a private hearing.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 326.

[253] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 781.

[254] « *The sonatas are Chopin's most direct response to the achievements of the German Classical tradition*. ». Jim Samson, *The Music of Chopin*, Éditions Routledge, New York, 1985, p. 128.

[255] « *I strive to shed new light on how the Cello Sonata responds to the German sonata tradition in a language that is uniquely Chopin's.* ». Janet Schamlfeldt, « Chopin's dialogue : The Cello Sonata op. 65 » in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 266.

2.5.2.1. *Allegro*

Notre analyse aboutit à :

Sections	Thèmes	Topiques		Mesures	Tonalités
Expo	T1/a	Style savant	Style *Maestoso* (texture homophonique)	1-4	Solm
			Style improvisé	5-8	Solm
			Chant accompagné A (transition)	9-19 20-23	Solm (La♭M)
	T1/b		Chant accompagné B	24-41	Solm, dom
	Pont		Chant accompagné C	42-60	RéM, Mi♭M, La♭M, solm
	Intro T2		Texture homophonique	61-68	Si♭M
	T2/a		Chant accompagné D	69-91	Si♭M, dom, rém (x2) mim, FaM
	T2/b		Style savant A (imitations)	92-99	rém, fam
			Style *agitato*	100-115	Marche, rém
Dév.	T1/a’		Style *maestoso* (texture homophonique)	116-120	SolM, Si♭M, FaM
			Style improvisé	121-123	FaM
			Mélodie soliste	124-127	FaM
			Style improvisé	128-131	lam
			Style savant B (imitations)	132-150	Sol♭M, SolM, MiM FaM, rém, Si♭M, solm
	T1/b’		Chant accompagné B’	151-166	rém, mim
	T1/a’		*Stretto*	167-172	lam
			Style improvisé	173-176	lam
Réexpo.	Intro T2		Texture homophonique	177-184	SolM
	T2/a		Chant accompagné D	185-207	SolM, lam, sim (x2) Si♭M
	T2/b		Style savant A	208-215	solm, si♭m
			Style *agitato*	216-229	Marche, solm
Coda			Chant accompagné B (acc. du violoncelle) Texture homophonique A’ (piano, en strette).	230-237	solm

Tableau 3-30 Analyse du premier mouvement Allegro de la Sonate op. 65 en sol mineur

Cet *Allegro* est composé en *sol* mineur, et nombreux sont les musicologues à mettre en avant sa grande complexité, « tant par sa forme que par son expression[256] ». Il est

[256] Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 733.

également « plus long que les trois autres [mouvements] réunis[257] ». Comme dans une forme sonate normale, la pièce présente deux thèmes principaux. Cependant, chacun d'eux propose deux motifs distincts (d'où la déclinaison A et B pour T1 et T2) formant des blocs thématiques.

La pièce débute avec le premier thème au piano, dans un style *maestoso* à la texture homophonique, déjà présent dans l'op. 58 (avec un rythme pointé et un tempo modéré où chaque temps est marqué). La mélodie sera ensuite reprise et développée à partir de la mesure 9 par le violoncelle, toujours dans la tonalité principale, et soutenue par l'accompagnement du piano. L'ensemble fonctionne donc dans un style de « chant accompagné ». Entre les deux, les arpèges du piano correspondent à un style plus libre, comme improvisé, sur l'accord de dominante. Ce premier ensemble forme T1/a. Les mesures 20-23 créent une courte transition en *La* bémol majeur (napolitaine de la tonalité principale) pour aboutir à T1/b, la deuxième section du premier thème. Toujours en *sol* mineur, la mélodie principale est d'abord disposée au violoncelle avec un rôle plus important donné à l'accompagnement du piano, qui vient compléter le discours par des contrechants. Le thème sera ensuite repris en *do* mineur et au piano (mesure 36), alors que le violoncelle jouera cette fois-ci le rôle de l'accompagnement (arpèges). Ainsi, le style de « chant accompagné » est toujours présent à travers la disposition des instruments qui échangent entre eux les rôles de mélodie et d'accompagnement. Zofia Helman elle aussi remarquera le caractère lyrique de ce premier bloc thématique :

> Avant tout, Chopin abandonne le principe des contrastes fortement délimités en créant une forme d'allegro de sonate qui inclut de nombreux thèmes, mais qui sont plus homogènes dans leurs aspects expressifs. Le thème principal consiste en deux idées dans la même tonalité de sol mineur, tous deux lyriques et *cantabile* (mesures 1-20 et 24-41) […][258].

Par la suite, le pont modulant débute dans la tradition de la forme sonate. Plusieurs motifs différents y sont enchaînés, ce qui montre encore une fois la quantité importante de matériel musical utilisée par Chopin. Le premier motif, dans la continuité de l'esprit lyrique de départ, est répété sous forme de marche. À sa troisième apparition (en *La* bémol majeur), il sera varié et développé avec une répétition d'intervalles de 7ème et de 9ème descendantes au violoncelle, jusqu'à un arrêt sur la dominante, en *sol* mineur. Durant l'ensemble de cette transition, le piano joue le rôle d'accompagnement, avec des motifs plus instrumentaux. Cependant, un court dialogue imitatif se met en place lors des mesures 48-50. Nous retrouvons également le rythme pointé ♪.𝅘𝅥𝅯 qui joue le rôle d'une sorte de *motto* sous-jacent, présent dans toutes les sections rencontrées jusqu'alors (T1/a, T1/b au piano, transition).

L'introduction du deuxième bloc thématique débute après une respiration de la part des deux instruments. Chopin laisse d'abord s'exprimer le piano, rejoint ensuite par le

---

[257] Marie-Paule Rambeau, *op. cit*., p. 779.

[258] « *First of all, Chopin abandons the principle of contrasts by creating a sonata-allegro form that still includes many themes, yet is more homogeneous in its expressive aspects. The main theme consists of two ideas in the same key of G Minor, both lyrical and cantabile (mm. 1-20 and 24-41)* […]. ». Zofia Helman, « Norms and individuation in Chopin's Sonatas », Polish Music Journal, Vol. 3, No. 1, été 2000, en ligne, consulté le 21 août 2014, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/helman.html.

violoncelle dans une texture homophonique plus calme (valeurs plus longues, silences). Huit mesures plus loin (mesure 69), Chopin débute véritablement son thème (T2/a) avec un dessin mélodique plus chromatique au piano, alternant avec la « réponse » du violoncelle, toujours sous forme de « chant accompagné ». Cette texture lyrique est présente depuis le début de la pièce. Ce que Zofia Helman affirmait pour les deux éléments thématiques du premier groupe concerne également la première partie de T2 : les contrastes sont effacés et, pour le moment, l'ensemble de la pièce se caractérise par un discours musical lyrique où la mélodie, qui passe entre les deux instruments, va être accompagnée par son partenaire. En effet, piano et violoncelle jouent un rôle équivalent et se complètent tout au long du discours musical.

T2/a est tonalement plus instable et fonctionne sous forme de marche harmonique ascendante (*si* bémol, *do* mineur et *ré* mineur) reprise deux fois, d'abord au piano puis au violoncelle. Il répètera ensuite un motif cadentiel en *Fa* majeur qui enchaînera une cadence rompue (V VI) avec une cadence évitée (V V/V/VI, autrement dit la dominante de la dominante du relatif), pour moduler vers *ré* mineur, tonalité qui marquera le début de la deuxième section de T2.

Pour la première fois, la texture lyrique se voit complétée par un style plus imitatif en dialogue, d'abord entre les deux mains du pianiste qui s'imitent à intervalle de mesure (où le violoncelliste possède un contrechant), puis entre les deux instruments. D'abord lancé au soprano, le chant sera repris par la voix de basse qui prendra le relais jusqu'à l'entrée du violoncelle (mesure 98). Le développement de ce motif, plus animé, amènera à la dernière section de l'exposition dans un style *agitato*, seul passage où le lyrisme se fait moins ressentir car c'est l'aspect rythmique qui prendra le dessus. En effet, les doubles-croches s'accentuent et le discours musical se fait plus dense, surtout à partir de la mesure 104 avec la reprise du piano, soutenu par la pédale de tonique du violoncelle, qui lancera une ascension conjointe fulgurante de 3 octaves et demie (mesures 108-109) pour aboutir à la première véritable cadence à la fin de l'exposition.

D'une manière générale, l'exposition se caractérise par une texture de chant accompagné (généralement en mode mineur), où la mélodie passe entre les deux instruments pendant que l'autre la soutient et la complète avec divers motifs. Ces derniers peuvent être purement instrumentaux, mais le plus souvent il s'agit de contrechants plus mélodiques, ce qui illustre la pensée plus horizontale et polyphonique du compositeur. Chaque instrument possède sa propre voix : cela donne l'impression d'un « style savant » sous-jacent dans la pièce (voir tableau de notre analyse).

Il n'y a pas de véritable contraste entre les deux blocs thématiques et, malgré une abondance thématique qui les rapproche, nous sommes loin de la *Sonate* op. 58, où l'*Allegro* présentait une différence nette entre le thème « Maestoso » à la texture homophonique et celui du « nocturne » sous forme de chant accompagné. Même au sein de T2/b dans l'op. 65, le style imitatif ne parvient pas à modifier l'atmosphère générale, et le style *agitato*, relativement court, joue plutôt le rôle d'une conclusion animée au sein de l'exposition.

Le passage vers le développement se fait par une descente conjointe de la basse jusqu'à la nouvelle tonique, en *Sol* majeur (mesures 115-116). Dans cette section, c'est le

motif T1/a qui est varié et développé, à la fois dans la section de la « marche » sous forme de texture homophonique (mesures 116-120), et dans celle du style improvisé (mesures 121-123 et 128-131). Chopin reste d'abord proche du texte original, puis le développe de façon plus libre à partir de la mesure 132. En effet, un style plus imitatif vient en jeu en variant des motifs issus de T1/a. Les deux instruments se répondent au fur et à mesure et échangent entre eux le matériel mélodique de façon modulante (mesures 132-150), jusqu'à aboutir au retour de T1/b, mesure 151. D'abord en *ré* mineur, ce matériel sera répété en *mi* mineur (les deux fois au piano) et développé (mesures 163-166) jusqu'à la section *stretto* et *fortissimo*. Ce passage, construit essentiellement sur la dominante de la tonalité *la* mineur, réutilise encore une fois T1/a, avec son rythme pointé caractéristique et son dessin mélodique, puis le style improvisé au sein de mesures 173-176, pour arriver à la réexposition.

Cette dernière partie débute avec le retour de T2/a, non plus en *Si* bémol majeur mais en *Sol* majeur, ce qui correspond à l'usage typique des tonalités dans la forme sonate classique. Comme dans la *Sonate* op. 58, la réexposition crée une ellipse du premier thème en débutant directement par le deuxième, alors que le développement use presqu'exclusivement d'éléments issus de T1. Ces éléments sont présents pour la première fois dans la *Sonate* op. 35, correspondant selon Helman au point de départ du second groupe des sonates composées par Chopin :

> Dans la *Sonate en si♭ mineur* [op. 35], Chopin consacre l'essentiel du développement au premier thème, qui perd finalement son potentiel énergétique et n'est même plus réexposé, la réexposition consacrant de ce fait la victoire du second thème, celui d'essence plus lyrique[259].
>
> L'organisation formelle interne des sonates permet de distinguer deux groupes principaux dans les œuvres de Chopin : le premier groupe inclut des sonates composées avant 1830 et le deuxième consiste en trois formes sonate de la période tardive[260].

Sans changement notable, T2/a et T2/b sont réexposés au sein de cet op. 65. T2/a est repris dans la tonalité homonyme de *Sol* majeur (tierce inférieure à la première occurrence) alors que T2/b est repris en *sol* mineur (quinte inférieure).

Chopin arrive ensuite à la (courte) coda de la pièce (mesure 230), indiquée *fortissimo.* Elle reprend la texture homophonique au piano (style de « marche » réutilisant le motif en *strette* comme lors des mesures 167-170), qui soutient la pédale de tonique et les arpèges du violoncelle présents lors de T1/b. Chopin termine avec une cadence parfaite en *sol* mineur qui clôt ce premier mouvement.

Ainsi, bien que les thèmes se différencient par leur dessin mélodique, leur texture, qui reste ancrée dans un style de « chant accompagné », reste similaire. En effet, Chopin fait passer les éléments de la mélodie et de l'accompagnement entre les deux instruments,

---

[259] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale*, Éditions Fayard, Paris, 2010, p. 155.

[260] « *The internal organization of the form in the sonatas provides a basis for distinguishing two main groups of Chopin's works: the first group including sonata cycles composed before 1830 and the second consisting of three sonatas from the late period.* ». Zofia Helman, « Norms and individuation in Chopin's Sonatas », *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, été 2000, en ligne, consulté le 21 août 2014, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/helman.html.

ce qui les met sur un véritable un pied d'égalité. Ces échanges, tout comme le développement de contre-chants et de dialogues imitatifs, illustrent ce style « savant » sous-jacent, qui régit l'œuvre dans sa globalité. Par ailleurs, il n'y a pas de contraste entre les deux « protagonistes » du discours musical, et le conflit thématique normalement retrouvé dans la forme sonate, et particulièrement à l'époque romantique, est effacé :

> Le conflit thématique, notion importante bien que peu présente lors de la naissance de la forme, est au cœur de l'une de ses évolutions. Les compositeurs romantiques abordent les deux thèmes, de plus en plus marquants et mémorisables, comme l'émanation de deux principes opposés, le développement étant le lieu idéal pour exacerber leurs oppositions[261].

Ce qu'Helman avait mis en avant concernant les deux sections du premier thème s'applique finalement à l'ensemble de l'exposition, avec l'effacement du contraste thématique caractéristique d'une forme sonate classique.

À un niveau plus macroscopique, la forme de cet *Allegro* de la *Sonate* op. 65 peut être comparée avec la forme sonate canonique. L'enchaînement des sections et des tonalités est respecté (hormis au début de la réexposition).

Introduction	**Exposition Thème I**	**Exposition Transition**	**Exposition Thème II**	**Développement**	**Réexposition Thème I**	**Réexposition Thème II**	**Conclusion**
1-23	24-41	42-60	61-115	116-176	/	177-229	230-237
Sol m	Sol m (do m)	modulant	Si♭M	modulant	/	Sol M Sol m	Sol m
F. CLASSIQUE : *Solm*	*Sol m*	*modulant*	*Si♭M*	*modulant*	*Sol m (M)*	*Sol m (M)*	*Sol m (M)*

Tableau 3-31 Tableau comparatif de la forme sonate entre l'op. 65 et la forme classique

Cette caractéristique, déjà rencontrée dans la *Sonate* op. 58 préalablement analysée, montre que les mutations de la forme sonate restent relativement rares. Malgré le changement au sein de la réexposition, Chopin reste structurellement très proche de la forme canonique. C'est plutôt au niveau du langage musical des éléments thématiques qu'il fera évoluer ce répertoire. En effet :

> À partir des générations romantiques, il semble acquis que lorsqu'une œuvre instrumentale manifeste une haute ambition, elle doit s'inscrire dans la tradition de la forme sonate devenue synonyme d'architecture aux vastes proportions et de "véhicule du sublime". Les œuvres ambitieuses suivent donc globalement le modèle que nous venons de dégager, autant pour Chopin que pour Prokofiev, et même paradoxalement pour Boulez dans sa 2e *Sonate* ! […] Périodiquement, elle s'adapte au langage propre d'une époque ou d'un compositeur […][262].

2.5.2.2. *Scherzo*

Pour ce deuxième mouvement en *ré* mineur, nous avons abouti au tableau suivant :

[261] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *op. cit.*, p. 155.
[262] *Ibid.*, p. 154.

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Tonalités
A	T1/a	*Divertimento*	1-32	rém
	T1/b		33-88	solm, la♭m, SiM, mim, SolM, FaM, Ré♭M, vers rém
	T1/a'		89-152	rém, vers RéM (marche)
B	T2/a	Nocturne (romance) (chant accompagné)	153-164	(RéM), LaM, SolM, RéM, LaM, SiM, LaM, RéM
	T2/b		165-180	fa♯m, MiM, LaM, RéM
	T2/a'		181-212	LaM, SolM, RéM, pédale V
A'	T1/a	*Divertimento*	213-244	rém
Coda	T1/a'		245-259	Pédale V (vers sol m)

Tableau 3-32 Analyse du deuxième mouvement Scherzo de la Sonate op. 65 en sol mineur

Cette pièce présente une forme tripartite de type ABA', où chacun des deux thèmes principaux caractérise une partie distincte. Une même symétrie est retrouvée dans chacune d'entre elles, avec un thème principal divisé en deux sections (A et B pour T1 et T2). Dans la première partie, le thème principal évoque une pièce de *divertimento* (« œuvre instrumentale de caractère léger, plaisant et agréable[263] »). La section T1/b développe les motifs principaux au sein des mesures 33-88 de façon modulante. À partir de la mesure 57, le discours musical s'intensifie pour aboutir au point culminant mesure 69, indiqué *fortissimo*. Après le retour de T1/a mesure 89, une transition amène au deuxième thème par le biais d'une mélodie chromatique ascendante sur pédale de dominante, qui fait croître la tension. Elle aboutira à une cadence avec tierce picarde pour arriver en *Ré* majeur.

La partie centrale est composée dans un style de « nocturne », avec une texture caractéristique de chant accompagné où le violoncelle possède le thème et se trouve soutenu par des arpèges au piano, dans un rôle de pur accompagnement qui rappelle la romance vocale. Ce passage est construit de manière similaire au thème de « nocturne » de la *Polonaise Fantaisie*, avec la même mesure à 3/4, le même type d'accompagnement et l'absence d'ornementations de la mélodie. Ces éléments détachent ce thème de la catégorie « onirique » (ornementations, mesure ternaire, *rubato*) pour le rapprocher de la romance, son genre originel, présente par exemple dans le mouvement lent du premier *Concerto* op. 11 en *mi* mineur de Chopin (il ne peut pas non plus s'agir de la catégorie « contemplative », qui possède une superposition métrique ternaire/binaire, ni de la catégorie « élégiaque » qui comprend un rythme de marche lente à 4/4).

Encore une fois, deux sections sont présentes et s'enchaînent selon une forme ABA dans cette partie centrale. Elles sont toutes deux tonalement instables et présentent de nombreuses modulations réalisées sous forme de marche harmonique. T2/a passe par de multiples tonalités majeures jusqu'à la mesure 165, où Chopin passera en *fa* dièse mineur,

[263] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *op. cit.*, p. 322.

marquant le début de T2/b. Cette section se caractérise par des anticipations et une courbe mélodique plutôt ascendante, répétée sous forme de marche (mesures 165-180). Après le retour de T2/a, Chopin modifie la répétition à partir de la mesure 189, pour une montée chromatique construite sur pédale de dominante qui prépare le retour en *ré* mineur.

Le premier thème de « divertimento » revient à la mesure 213 dans la tonalité initiale. Aucun changement n'apparaît jusqu'à l'arrivée de la coda mesure 245. Cette fois-ci, Chopin aboutit à une pédale de *ré* transformée en dominante, car la cadence finale est en réalité une demi-cadence en *sol* mineur, tonalité relative du 3e mouvement, le *largo*.

Au niveau formel, la forme tripartite de type ABA' est présente à deux niveaux : elle régit la construction globale scherzo-trio-scherzo, mais également chacune de ces parties, avec un deuxième élément thématique dérivé du principal, correspondant à la partie centrale, bien que celle-ci ne soit pas contrastante. Par contre, le trio, beaucoup plus lyrique avec ce style de « nocturne », contraste fortement avec le thème rythmique, sautillant et léger, indiqué *con brio,* de la partie principale.

2.5.2.3. *Largo*

Ce troisième mouvement en *Si* bémol majeur est beaucoup plus court, avec 27 mesures. Voici le tableau de notre analyse :

Thèmes	**Topiques**		**Mesures**	**Tonalités**
T1/a	Style savant	Nocturne (romance) (chant accompagné)	1-7	Si♭M, dom
T1/b			8-11	Si♭M, Mi♭M, Si♭M
Trans.			12-13	solm
T1/a			14-17	Si♭M, La♭M
T1/b'			18-21	fam, solm, Si♭M
Coda			22-27	Si♭M

Tableau 3-33 Analyse du troisième mouvement largo de la Sonate op. 65 en sol mineur

Selon Tomaszewski, le « monde » où nous emmène Chopin dans ce troisième mouvement est d'ores et déjà annoncé par la partie centrale du scherzo précédent :

> Le scherzo possède une forme symétrique. La section centrale comprend un trio (dans la tonalité parallèle de Ré majeur). Il amène une surprise, en déployant un *cantabile* chanté par le violoncelle et un accompagnement de harpe au piano. Un tel *cantabile* aurait pu être écrit par Dvorak ou Tchaïkovski. Si l'interprète évite de tomber dans une sonorité sentimentale, l'auditeur est emmené dans un monde méditatif de souvenirs purs et inviolés. Mais il s'agit juste d'un avant-goût. C'est avec le largo que nous sommes complètement transportés dans un monde lointain (mouvement III)[264].

[264] « *The Scherzo has a symmetrical design. Its middle section is filled by a trio (in the parallel key of D major). It brings a surprise, as it unfurls a cantabile sung by the cello to the piano's harp-like accompaniment. Such a cantabile might have been written by Dvořák or Tchaikovsky. If the performers manage to avoid slipping into a sentimental tone, then the listener is lifted into a thoughtful world of pure, inviolate remembrance. But this was just a foretaste. We are fully transported to a faraway world by the Largo (movement III).* ». Mieczysław Tomaszewski, « Sonate op. 65 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 20 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/65/id/133.

Ainsi, le topique du « nocturne » est retrouvé tout au long de la pièce, avec cette texture de mélodie lyrique accompagnée sous forme d'arpèges, à nouveau liée à la romance, comme ce fut le cas dans le *Scherzo* de la *Sonate* op. 65 et dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61.

Ce mouvement, de forme binaire, présente un seul thème décliné en deux motifs principaux. Différentes tonalités viennent colorer le discours musical avec des modulations dans les tons voisins comme celui de la dominante ou du relatif mineur. Cette pièce a la particularité de faire passer l'ensemble de ces motifs entre les deux instruments, que ce soit la mélodie ou la ligne de basse. Cela confère à la pièce un « style savant » sous-jacent qui régit l'ensemble de la composition, déjà rencontré dans le premier mouvement *Allegro* de cette *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65. Cet important dialogue est d'ailleurs relevé par Janet Schmalfeldt dans son récent article « Chopin's dialogue : The Cello Sonata op. 65 » : « Le largo émerge comme le noyau expressif du cycle – le moment durant lequel Chopin en tant que pianiste et Franchomme en tant que violoncelliste entrent dans leurs échanges les plus intimes[265] ». L'auteur met également en avant les aspects baroques de ce mouvement lent : mesure à 3/2 particulière, hémioles (mètre 2/2 et 3/2 mélangés) et utilisation d'une seule idée musicale.

Ce dialogue est visible durant l'ensemble du mouvement. Trois voix se partagent le discours musical : la ligne mélodique, la ligne de basse (qui s'échangent entre les deux instruments) et la texture des arpèges d'accompagnement qui sépare les deux au piano. Lors des mesures 1-2 par exemple, le thème, au violoncelle, passera lors des deux mesures suivantes au piano, alors que le violoncelle reprendra intégralement la ligne de basse. Le même type d'échange a lieu entre les mesures 6/7, 8/9, 14-15/16-17, 22-23/24-25/26-27. Cela atteste de la pensée musicale de plus en plus horizontale de Chopin, déjà remarquée dans d'autres pièces et en lien avec la redécouverte du *Traité de contrepoint* de Cherubini à cette période tardive. Tout au long des passages thématiques, le piano garde sa texture d'accompagnement, que celle-ci soit partagée entre les deux mains, ou entièrement disposée à la main gauche lorsque la voix supérieure s'occupe de la mélodie.

2.5.2.4. *Finale*

Le dernier mouvement, en *sol* mineur, présente une forme rondo quelque peu modifiée. Voici notre tableau récapitulatif :

[265] « *The Largo emerges as the expressive core of the cycle – the moment in which Chopin as pianist and Franchomme as cellist enter into their most intimate exchange.* ». Janet Schamlfeldt, « Chopin's dialogue: The Cello Sonate op. 65 », in *Chopin's Musical Worlds: The 1840's*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 286.

Sections	Thèmes	Topiques		Mesures	Tonalités
A	T1/a	Style savant	Style *agitato* Marche A	1-5 6-18	solm, solm, lam, solm
	T1/b		Chant accompagné A (transition, style improvisé)	19-30 31-34	La♭M, si♭m, dom
B	T2		Marche B Chant accompagné B (transition)	35-44 45-52 53-56	dom, rém, MiM
C	T3		Tarentelle (Transition)	57-70 71-72	SolM, Fa♯M
A'	T1/a'		Style *agitato* et style savant (canon)	73-97	solm, ré♭m, rém, lam, DoM, mim, sim, lam
	T1/b		Chant accompagné A (transition)	98-109 110-113	Si♭M, dom, rém
B	T2		Marche B Chant accompagné B (transition)	114-123 124-131 132-135	rém mim, Fa♯M
C	T3		Tarentelle (transition)	136-145 146-147	LaM, DoM
A''	T1/a''		Style *agitato* et style savant (canon) (transition)	148-159 160-164	solm (7ème diminuée)
Coda	T3'et T1/a'		Tarentelle et style *agitato* *Cadenza*	165-190 191-199	SolM, DoM, rém SolM

Tableau 3-34 Analyse du quatrième mouvement Finale de la Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur op. 65

Comme attendu dans un dernier mouvement de sonate, la pièce présente une forme rondo. Indiqué *alla breve* (2/2), elle utilise également de nombreux rythmes ternaires combinés ou superposés aux rythmes binaires.

Ce mouvement présente trois thèmes notés T1, T2 et T3. Ces trois protagonistes vont se suivre dans une forme rondo classique de type ABCABCA, où les deux instruments auront tous deux voix au chapitre de manière équilibrée. Comme lors du premier et du troisième mouvement, les échanges, imitations, dialogues et contrechants manifestent un « style savant » sous-jacent qui régit le discours musical. Par rapport au rondo classique, le refrain de ce dernier mouvement présente quelques particularités. En effet, Chopin choisit de faire évoluer ce dernier tout au long la pièce, ce qui avait déjà été mentionné dans une certaine mesure dans l'op. 58[266], alors qu'un refrain possède normalement une certaine stabilité. Cela a d'ailleurs été remarqué par Tomaszewski et Zielinski :

[266] Dans le *Finale* de l'op. 58, le refrain était également varié, mais uniquement au niveau des rythmes de son accompagnement, en passant de triolets à quatre doubles-croches, puis à des sextolets. Il ne s'agit donc pas d'un changement de caractère ou de style.

> Le thème d'ouverture, qui est également le sujet principal, apparaît sous différentes formes, même s'il s'agit d'un rondo. Ce rondo final possède un caractère graduel. Tout au long du déroulement du récit, la tension augmente, et le thème d'ouverture subit des modifications successives[267].
>
> On voit ainsi que le Finale est de forme rondeau, quoique différent des modèles classiques, puisque son thème ne revient à aucun moment sous sa forme initiale[268].

Cela se remarque également dans notre tableau, avec T1 (et surtout T1/a) qui revient toujours de manière variée malgré l'utilisation uniforme de la tonalité de *sol* mineur. D'abord présenté au piano dans un style *agitato* (mesures 1-5), le thème sera repris et développé par les deux instruments (mesures 6-18), avec la mélodie au violoncelle, accompagnée par un style de « marche » au piano (appui sur les temps, *staccato*, mesure binaire). Les mesures 13 et 15 fonctionnent sous forme d'un dialogue, répondant au lyrisme du violoncelle. À partir de la mesure 18, la deuxième section du refrain débute dans un style lyrique de « chant accompagné » : les mélodies du piano et du violoncelle se complètent et sont soutenues par la formule arpégée de la main gauche. Lors du deuxième refrain, Chopin intègre au style *agitato* un « style savant » caractérisé par l'utilisation de canons superposés qui complexifient le discours musical, et confortent cette impression d'agitation (mesures 73-97). Avant la coda, le refrain reviendra une dernière fois (T1/a uniquement), à nouveau dans un style *agitato* et savant (avec les canons imitatifs qui portent sur d'autres passages thématiques que précédemment) lors des mesures 148-159.

Le deuxième thème possède également deux textures qui suivent un cheminement similaire à T1 : un style se rapprochant de la « marche » (mesures 35-44, contretemps marqués en noires) puis dans un style lyrique de « chant accompagné » (mesures 45-52, triolets arpégés). Dans ce passage, un motif caractéristique de tierce est répété avant d'être repris en doubles-cordes au violoncelle. Après une transition sous forme de marche harmonique (mesures 57-60), le troisième thème de « tarentelle » entre en jeu. Ce genre se définit comme une danse italienne « populaire de caractère vif, à 3/8 et 6/8 […] originaire du sud de l'Italie. […][269] ». Tomaszewski constate, lui aussi, ce caractère :

> La musique du *finale* se balance tout au long du tempo vif et du rythme de la tarentelle. Un des thèmes dispose également des caractéristiques mélodiques issues de la tarentelle[270].

Le rythme de type longue-brève (trochée) est caractéristique de cette danse et se trouve dans la ligne mélodique du piano, puis au violoncelle, sous forme de ♪. 𝅘𝅥𝅯. Il est également retrouvé sous forme de ♩ ♪ dans des pièces comme la *Tarentelle* op. 43 de

---

[267] « *The opening theme, which is also the principal subject, appears in various guises, even though this is a rondo. This rondo finale has a gradational character. As the narrative unfolds, the tension mounts, and the opening theme undergoes successive modifications.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Sonate op. 65 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 20 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/65/id/133.

[268] Tadeusz Zielinski, *op. cit.*, p. 740.

[269] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *op. cit.*, p. 1186.

[270] « *The music of the finale swings along in the lively tempo and rhythm of a tarantella. One of the themes also displays tarantella-like melodic features.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate in G minor op. 65 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 18 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/65/id/133.

Chopin, ou le deuxième mouvement du 14e Quatuor de Beethoven (donné en exemple pour ce style[271]).

T2 et T3, qui jouent le rôle des « strophes », restent exposés de manière similaire, hormis le rôle des instruments parfois inversé. Au départ, le motif mélodique de tierce de T2 était présenté au violoncelle durant les deux sections A et B, mais il se retrouvera au piano lors de la répétition de T2/b, le violoncelle reprenant les triolets pour soutenir la mélodie au piano (texture de « chant accompagné »). T3 est raccourci lors de sa répétition : lors de sa première apparition, un phénomène d'accélération était mis en place par les multiples échanges entre les instruments. Chacun exposait le thème de « tarentelle » durant quatre mesures (mesure 57-64). Par la suite, ils échangent le matériel thématique entre eux toutes les deux mesures (mesures 65-68) et finissent par le faire à chaque mesure (mesures 69-70), jusqu'à la transition. Lors de la répétition, les échanges ont lieu directement toutes les deux mesures puis à la mesure.

Après le dernier retour du refrain (mesure 148 sans la section T1/b), une phrase de transition débute par une cadence évitée. Elle aboutit sur un accord de septième diminuée sur do♯ (mesures 160-164), surprenant par ses nuances *sforzando* et *fortissimo* soudaines. La double-barre marque le début de la coda avec le thème de la « tarentelle » mesure 165, auquel Chopin va substituer d'autres motifs issus du thème principal T1, pour la première fois dans une tonalité majeure (mesures 169-170 ou 173-174). Dans certains passages, ils sont même superposés : mesures 169-170, la mélodie du violoncelle est issue de T1 alors que l'accompagnement du piano provient de T3 (idem mesure 176 ou 180). Par ailleurs, les montées conjointes aux mesures 175-176 et 179-180 ne sont pas sans rappeler *l'Allegro* de cette *Sonate* op. 65 (mesures 108-109 ou 224-225 dans le premier mouvement), car elles ne font pas partie du matériel thématique de ce quatrième mouvement. À partir de la mesure 183, c'est T3 qui aura finalement le « dernier mot » avec un retour du thème sur pédale de tonique (sur rythme binaire) puis de dominante (sous forme de trilles), soutenues par des doubles-cordes au violoncelle. Un dernier élan est donné par la mesure 191 notée *a tempo* après le *rallentando* : une succession de cadences (plagales et parfaites) en *Sol* majeur use (encore) du motif de T3 dans un style de *Cadenza* virtuose (gammes et accords cadentiels au piano, notes répétées en doubles-cordes au violoncelle) qui conclut cet op. 65.

Ainsi, cette *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 est une œuvre très intéressante, qui présente de nombreuses nouveautés déterminantes pour notre définition du dernier style. Chopin considère son discours musical de manière beaucoup plus horizontale, comme l'atteste l'utilisation d'un style polyphonique de manière sous-jacente dans trois mouvements de l'œuvre. Ce style se manifeste par des échanges, des imitations, des reprises de thèmes, des dialogues, des contrechants etc. qui ont lieu entre les deux instruments, ayant chacun une importance égale. Par ailleurs, certains passages précis utilisent des canons, ce que nous avions déjà rencontré dans les *Mazurkas* op. 59 n°3 et

[271] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *op. cit.*, p. 1188.

63 n°3 et dans la *Ballade* op. 52. Ces éléments ont également été mis en avant par Jim Samson qui note la « considérable variété de textures contrapuntiques[272] » de cette pièce.

La forme sonate du premier mouvement présente des irrégularités répétées chez Chopin (comme la réexposition qui omet le premier thème), mais également des éléments inédits comme le non-contraste entre les deux thèmes principaux de la forme sonate, alors que ce contraste était encore présent dans la *Sonate* op. 58. Le troisième mouvement est également une démonstration du style savant du compositeur, avec l'échange constant de l'ensemble du matériel thématique entre les deux instruments (basse et mélodie, soutenues par les arpèges incessants du piano), dans un style de romance lyrique, déjà annoncé par la section centrale du *scherzo*. Enfin, le dernier mouvement, plus « dansé » et également assez chromatique, propose une forme rondo classique avec un refrain progressif et évolutif varié jusqu'à la coda finale, qui se réfère à la fois au thème principal et au thème de « tarentelle », et qui ose même une « référence » au premier mouvement.

Maintenant que les analyses de l'ensemble des œuvres de notre corpus ont été réalisées, nous allons pouvoir investir les différentes caractéristiques récurrentes rencontrées, afin d'aboutir à une définition du dernier style (partie 4, chapitre 1). Par la suite (partie 4, chapitre 2), nous reviendrons sur les différents topiques mis en jeu, et enfin sur l'étude de leur concaténation, afin de procéder à l'investigation des stratégies narratives mises en places (partie 5).

[272] Jim Samson, *The Music of Chopin*, Éditions Routledge, New York, 1985, cité dans Janet Schamlfeldt, « Chopin's dialogue : The Cello Sonata op. 65 » in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 266.

QUATRIEME PARTIE

Caractéristiques et topiques du dernier style de Chopin

1. Eléments du style de la dernière période

L'analyse des 22 œuvres de notre corpus a révélé la récurrence de différents éléments stylistiques, que nous allons tenter de présenter dans le présent chapitre. Afin de parvenir à une définition du « dernier style », nous allons présenter, à travers une série d'exemples, différentes caractéristiques pertinentes relevées grâce à nos analyses.

1.1. Une complexification harmonique

Au fil de nos analyses, nous avons pu remarquer que l'écriture devenait plus complexe sur le plan harmonique, et ce à différents niveaux, que nous nous proposons maintenant d'expliciter.

1.1.1. Des modulations fréquentes

Les tableaux du chapitre 2 de la troisième partie rendent compte des différentes modulations présentes pour chaque œuvre. En nous appuyant sur ces données, nous remarquons que certaines pièces, comme l'*Impromptu* op. 36, ne présentent que trois modulations à partir de la tonalité principale. Il s'agit certes de la pièce la plus ancienne, mais d'autres plus tardives présentent également cette « simplicité » harmonique : la *Berceuse* op. 57 (une seule tonalité dans toute la pièce, qui nous le rappelons, possède une forme à variation), la *Mazurka* op. 59 n°3 (trois tonalités en plus de la principale), la *Mazurka* op. 63 n°3 (trois tonalités en plus de la principale), ou encore la *Valse* op. 64 n°2 (deux tonalités en plus). Mais dans le reste des œuvres de cette période, Chopin fait évoluer son discours musical à travers de nombreuses tonalités différentes qui complexifient le matériel thématique. Parmi ces pièces, le *Prélude* op. 45 (91 mesures) présente dix-neuf modulations avec 15 tonalités différentes utilisées (même si certaines sont éphémères), comme l'atteste la figure 4-1. Celles-ci ont la particularité d'utiliser seulement deux types de relations : la dominante et la tierce. Sur la figure 4-1, la lettre « D » représente le passage par la dominante (le plus souvent un IV^{e} degré modifié) alors que la lettre « T » symbolise la relation de tierce utilisée. La flèche symbolise le passage direct de la tonique d'origine qui devient dominante de la tonalité suivante.

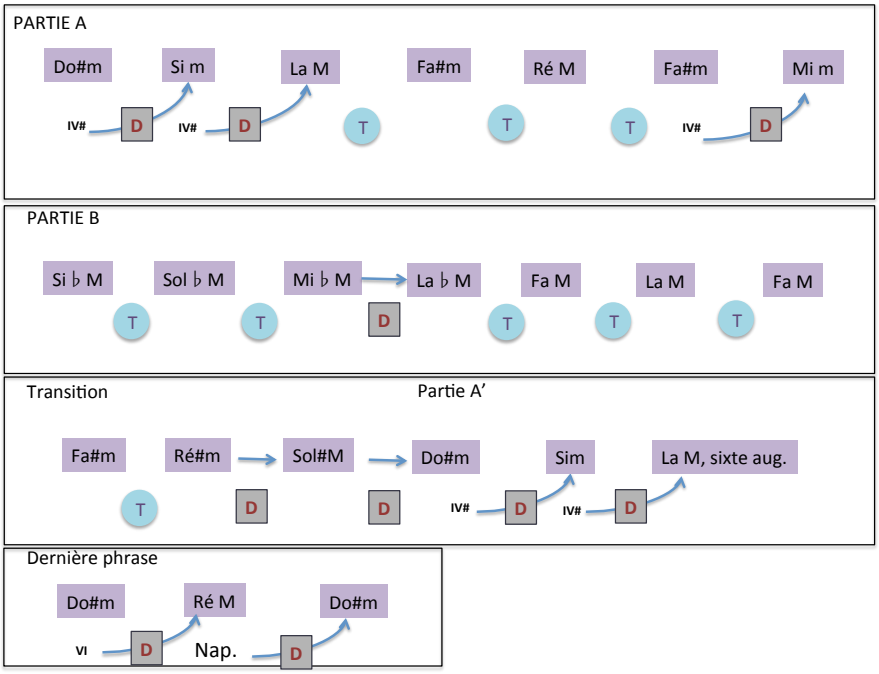


Figure 4–1 Enchaînement des tonalités dans le Prélude op. 45 en do# mineur

Ce *Prélude* op. 45 présente un discours musical tonalement très instable, pouvant rappeler selon Eigeldinger « un éventuel arrière-fond de prélude modulant[1] ». Grâce au schéma, nous pouvons nous apercevoir que Chopin distingue deux « mondes » tonals opposés, avec une partie centrale concentrée sur des tonalités bémolisées (hormis le *La* majeur), exclusivement dans un mode majeur, à l'inverse des parties A et A' où c'est le mode mineur qui prime dans les parties principales, avec des tonalités diésées.

La *Ballade* op. 52 présente également de nombreuses modulations. Elle est composée en *fa* mineur, tonalité qui n'est présente que dans 25% de cette pièce. Les anciennes ballades sont moins modulantes : Michael Klein[2] dénombre 13 modulations principales dans l'op. 52, mais seulement 6 dans l'op. 23. Selon notre tableau analytique, nous aboutissons également à 13 tonalités en plus de la principale. Beaucoup de pièces de notre corpus possèdent cette caractéristique, et au sein d'un même répertoire, l'évolution est notable au fil du temps :

[1] Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 2000, p. 185.
[2] Michael Klein, « Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative » in *Music Theory Spectrum*, 2004, Vol. 26, No. 1, p. 23-56.

Œuvre	Tonalités	Œuvre	Tonalités
Polonaise op. 44	9	Valse op. 64 n°2	3
Polonaise op. 53	13	Valse op. 64 n°3	9
Polonaise op. 61	21		
		Mazurka op. 56 n°1	6
Nocturne op. 55 n°2	6	Mazurka op. 56 n°3	10
Nocturne op. 62 n°1	12	Mazurka op. 59 n°1	11
Nocturne op. 62 n°2	12	Mazurka op. 59 n°3	4
		Mazurka op. 63 n°3	4
		Mazurka op. 68 n°4	9
Sonate op. 58, I	15	Sonate op. 65, I	13
Sonate op. 58, II	6	Sonate op. 65, II	12
Sonate op. 58, III	8	Sonate op. 65, III	6
Sonate op. 58, IV	13	Sonate op. 65, IV	15

Tableau 4-1 Répertoire des Polonaises, Valses et Mazurkas et leurs tonalités

Pour les *Polonaises, Nocturnes* et *Valses,* plus Chopin s'approche de la fin de sa vie, plus les tonalités sont nombreuses dans chaque pièce. Mais dans le cas des *Mazurkas*, la progression est quelque peu différente. L'op. 59 n°3 et l'op. 63 n°3 semblent retourner à un discours plus stable harmoniquement. Ce procédé peut être mis en relation avec la « nouvelle simplicité » dont parle Tomaszewski :

> La Mazurka en do dièse mineur fut écrite, comme sa prédécesseur, dans un style de nouvelle simplicité et dans une atmosphère mélancolique[3].

La *Mazurka* op 68 n°4 est une œuvre incomplète, mais dans cette première partie, le nombre de modulations est d'ores et déjà très élevé (9 tonalités différentes pour 23 mesures). Concernant les sonates, les modulations sont nombreuses et globalement équivalentes entre l'op. 58 et 65, avec une légère augmentation dans l'op. 65 (42 dans l'ensemble de l'op. 58, 46 dans l'op. 65).

D'ailleurs, le premier thème de l'*Allegro* de la *Sonate* op. 58 a pour particularité d'être très modulant, et même plus que la transition elle-même. Sans introduction, il débute en *si* mineur (mesures 1-5), puis module vers *fa* dièse mineur (6-7) et *mi* mineur (mesures 8-11) avant de se lancer dans une marche au rythme harmonique de plus en plus rapide (mesures 12-16). Celle-ci aboutit à un passage *forte* en *Si* bémol majeur (mesure 17), *sol* mineur (mesure 18), et *mi* bémol mineur (mesure 19) pour aboutir sur une dernière mesure modulante (mesure 22). Mesure 23, Chopin aboutit enfin à une certaine stabilité tonale en *ré* mineur, mais qui se trouve être au sein de la transition !

[3] « *The C sharp minor Mazurka was written, like its predecessor, in the style of 'new simplicity' and in expression of a melancholy tone.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Mazurka op. 63 n°3 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 23 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/63_3/id/258.

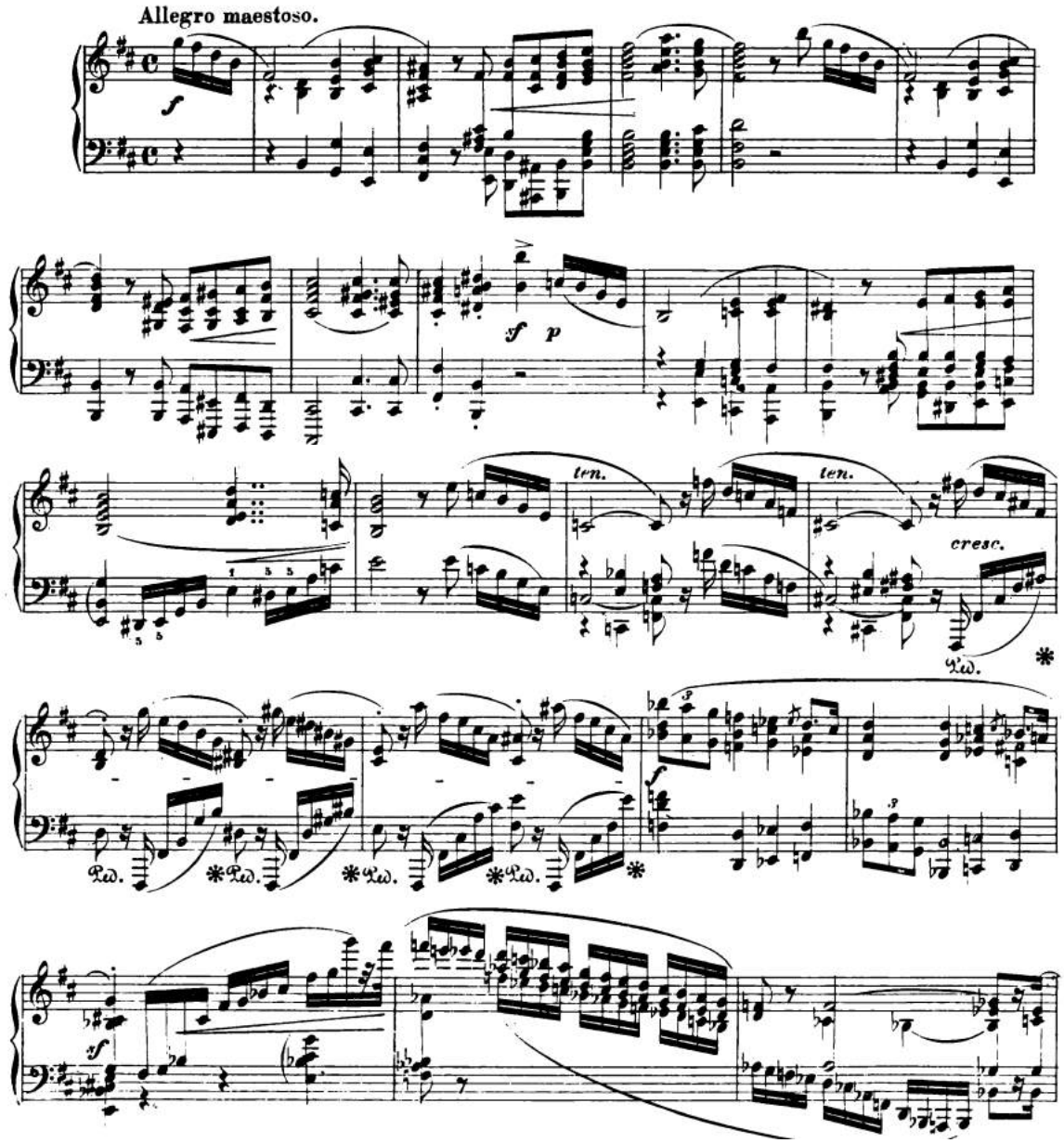



Figure 4–2 Sonate op. 58, premier mouvement Allegro, mesures 1-21

D'autres exemples pourraient être relevés, mais une vision globale de l'utilisation des différentes tonalités dans notre corpus sera peut-être plus parlante. Voici l'évolution du nombre de tonalités, relevées dans chaque œuvre de notre corpus :

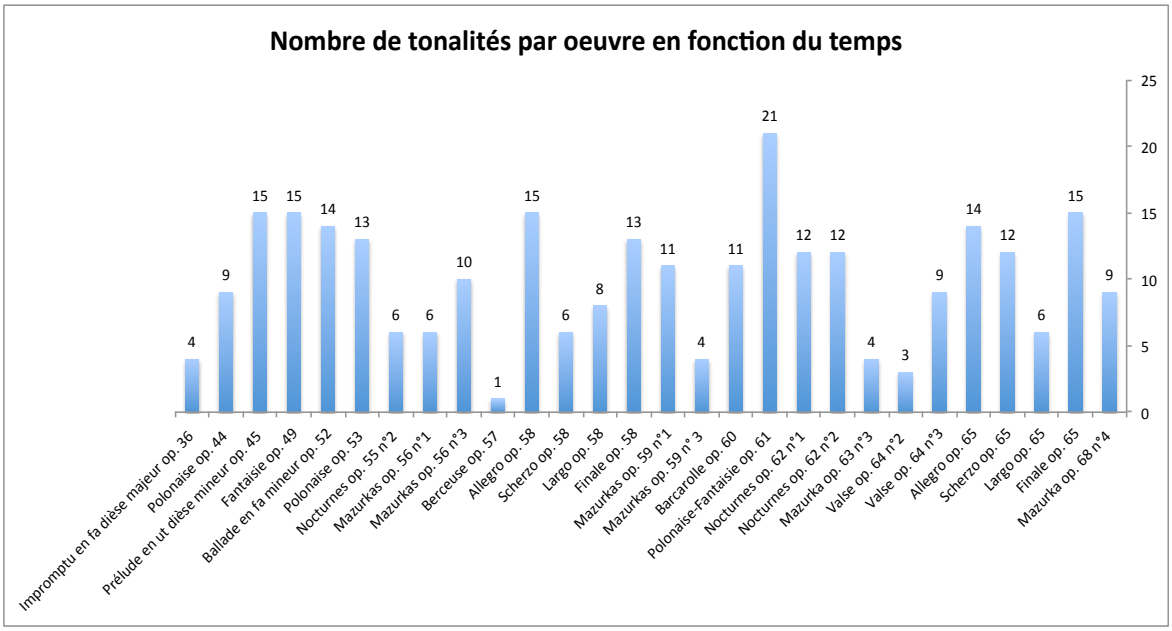


Figure 4–3 Evolution du nombre de tonalités dans les œuvres du dernier style de Chopin

Cette progression linéaire n'est cependant pas très instructive, tant les répertoires divergent entre eux. Par conséquent, un autre élément doit être pris en compte pour étudier la progression de la complexification harmonique. En comparant le nombre de mesures de chaque pièce avec le nombre de tonalités, le ratio obtenu est un indicateur fiable pour cette caractéristique : plus celui-ci est faible, plus la « densité » tonale est importante (en moyenne, un changement tonal toutes les *n* mesures).

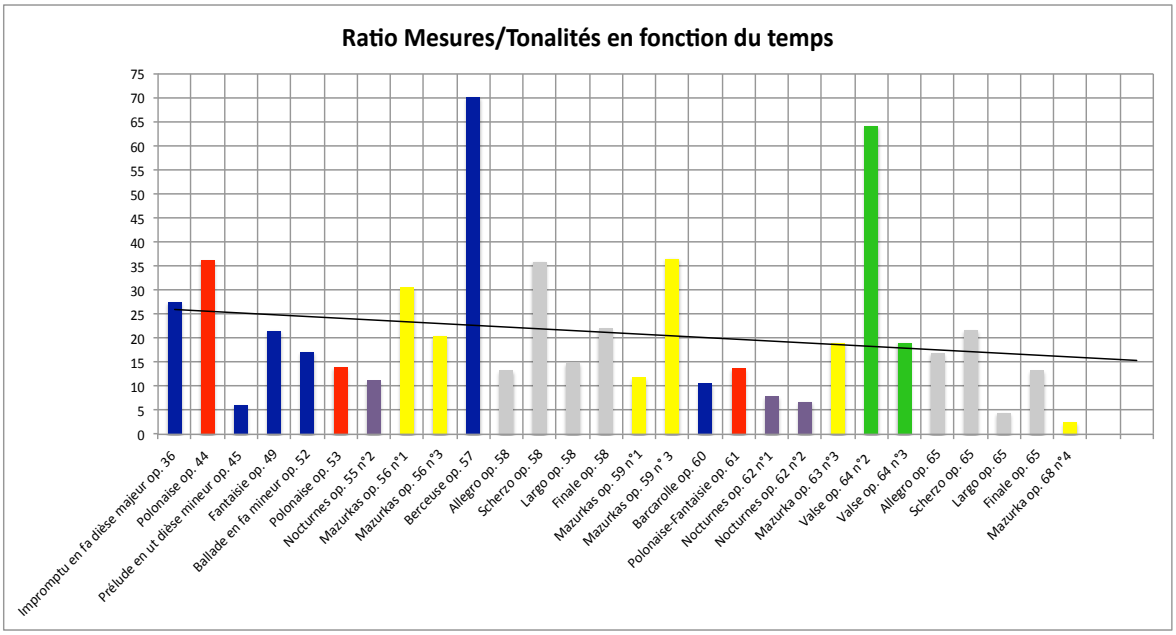


Figure 4–4 Evolution du ratio mesures/tonalités dans les œuvres du dernier style

Par le biais de la figure 4-4 (les couleurs rassemblent les répertoires, les barres bleues représentent les œuvres isolées dans notre corpus) nous nous rendons compte que l'évolution globale tend vers la complexification harmonique au fil du temps, ce que confirme la courbe de tendance (ligne noire), et ce qui n'était pas visible dans la figure

précédente. Malgré quelques exceptions, comme la *Valse* op. 64 n°2, la *Berceuse* op. 57 et la *Mazurka* op. 59 n°3, déjà signalées pour leur simplicité harmonique, le ratio tend à diminuer au fil des années, ce qui démontre un usage plus dense des différentes tonalités. La *Mazurka* op. 63 n°3 (avec quatre modulations mais seulement 76 mesures), qui complétait ce groupe, voit son statut modifié par la prise en compte de cette variable non négligeable (environ le même ratio que la *Ballade* op. 52 par exemple). Ce graphique permet également de mettre en avant d'autres pièces comme la *Polonaise* op. 44 ou encore le *Scherzo* de la *Sonate* op. 58, œuvres plutôt peu modulantes. À l'inverse, l'œuvre la plus complexe est la dernière composée dans sa vie : la *Mazurka* op. 68 n°4. D'autres sont à noter en plus du *Prélude* op. 45 et de la *Ballade* op. 52 déjà relevés : le répertoire des *nocturnes*, le *largo* de l'op. 65 ou encore la *Barcarolle* op. 60, font partie des œuvres les plus denses « tonalement » parlant. Voici une troisième figure qui présente, par ordre croissant, les œuvres de la plus complexe à la plus simple, toujours au niveau des modulations. Pour la première moitié des pièces (les plus modulantes donc, jusqu'à l'*Allegro* op. 65), l'année de composition est en moyenne 1845, alors que pour la deuxième partie, il s'agit de 1843. Le *Prélude* op. 45 est, dans ce cadre, un précurseur de cette complexification, étant à la fois l'une des œuvres les plus anciennes et les plus complexes.

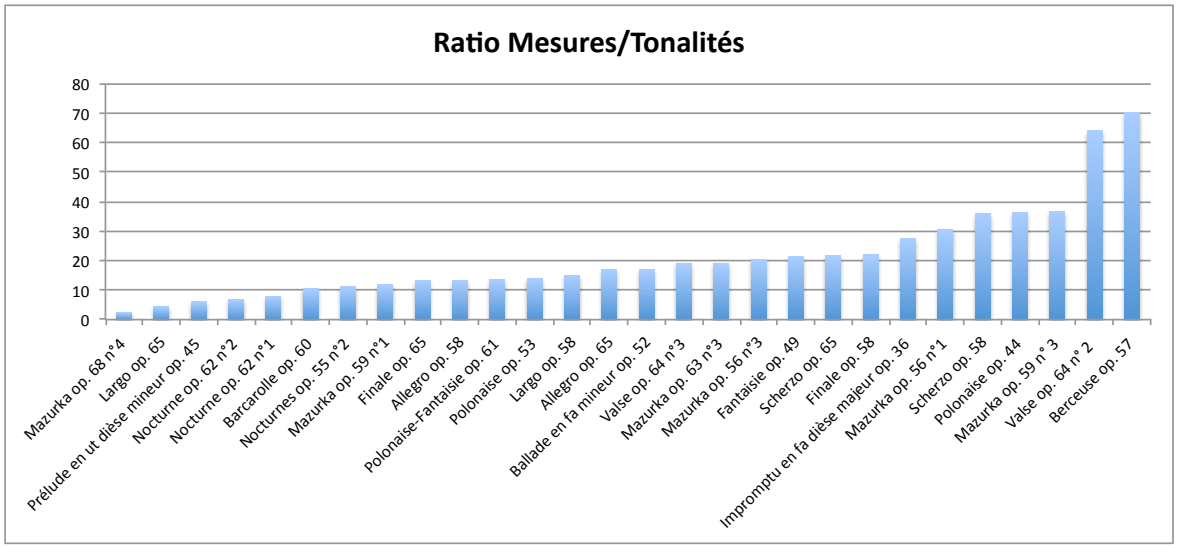


Figure 4–5 Ratios mesures/tonalités dans le corpus des dernières œuvres classées de manière croissante

Pour conclure sur ce point, nous pouvons affirmer que le dernier style se caractérise par un usage de plus en plus concentré des différentes tonalités, ce qui complexifie le discours musical.

1.1.2. Colorations entre mode majeur et mineur

Chopin prend également l'habitude de « colorer » des éléments thématiques semblables, à la fois en mode majeur et en mode mineur. Dans le *Prélude* op. 45, ces colorations sont quasi omniprésentes et très rapprochées : entre les mesures 6 et 19 par exemple, Chopin passe de *do* dièse mineur à *Si* majeur, puis *si* mineur, *La* majeur, *fa* dièse mineur et *Ré* majeur (voir figure 4-6). Ces changements succincts entre les deux modes

sont également visibles dans la *Fantaisie* op. 49, où ce sont les arpèges du « style improvisé » qui manifestent cette alternance, comme nous pouvons le voir à la figure 4-7 : chaque nouvel arpège modifie le mode, pour aller de la tonique mineure à son relatif majeur sous forme de marche (accords de *fa* mineur, *La* bémol majeur, *do* mineur, *Mi* bémol majeur, *sol* mineur et *Si* bémol majeur).

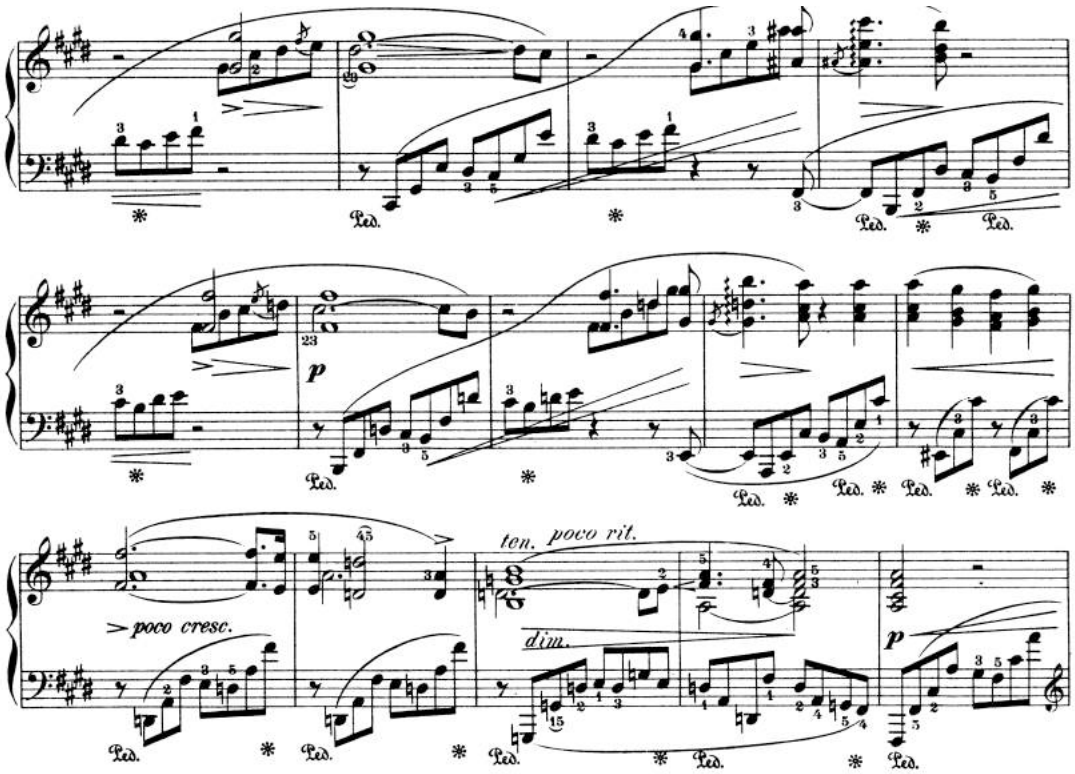



Figure 4–6 Prélude op. 45, mesures 6-19

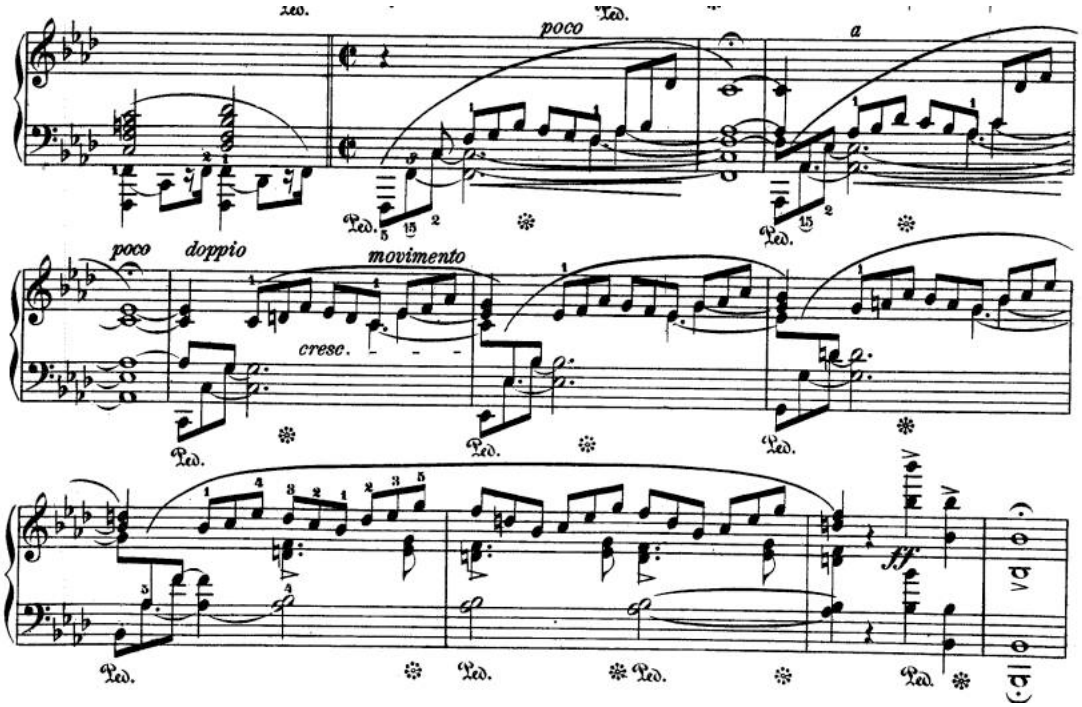



Figure 4–7 Fantaisie op. 49, mesures 42-53

À plus grande échelle, nous pouvons citer d'autres exemples comme la *Mazurka* op. 59 n°1, où c'est le thème principal qui subit ce type de transformation. Dans la figure ci-dessous, nous remarquons que le même thème passe de *la* mineur (mesures 1-4) à *Do* majeur (mesures 5-7) et *Mi* majeur (mesures 8-10), puis à nouveau *la* mineur (mesures 11-12).

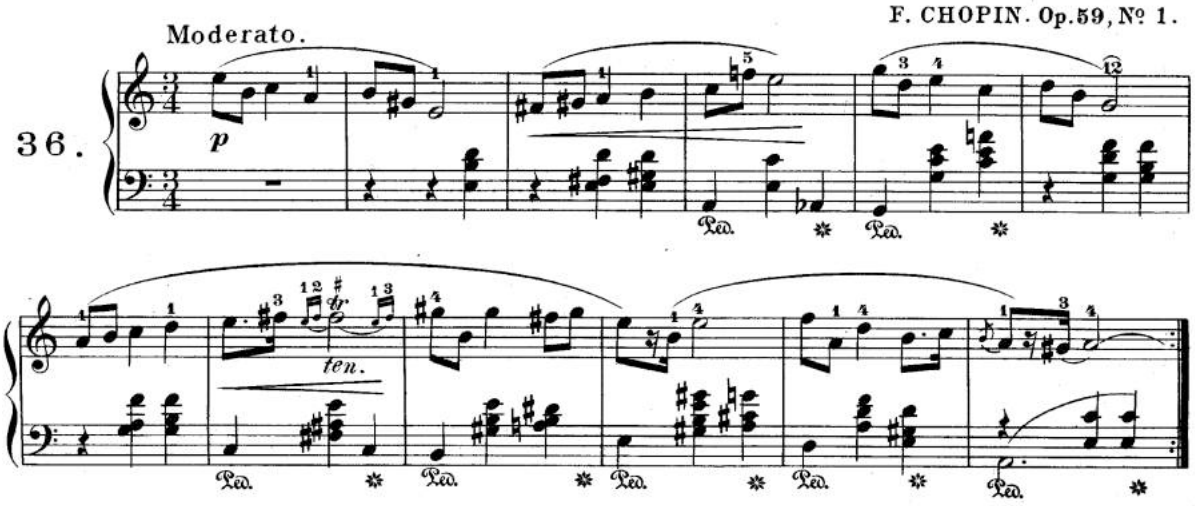



Figure 4–8 Thème principal de la Mazurka op .59 n°1, mesures 1-12

Le thème principal de la *Polonaise Fantaisie* op. 61 est dans le même cas : d'abord dans la tonalité principale de *La* bémol majeur (mesures 24-27), il est ensuite repris en *si* bémol mineur (mesures 28-31). Il est intéressant de remarquer que ceci se retrouve également, avec les mêmes tonalités, au sein du thème principal de la *Polonaise* op. 53 (*La* bémol majeur (mesures 17-20) puis *si* bémol mineur (mesures 21-22), voir figure ci-dessous).

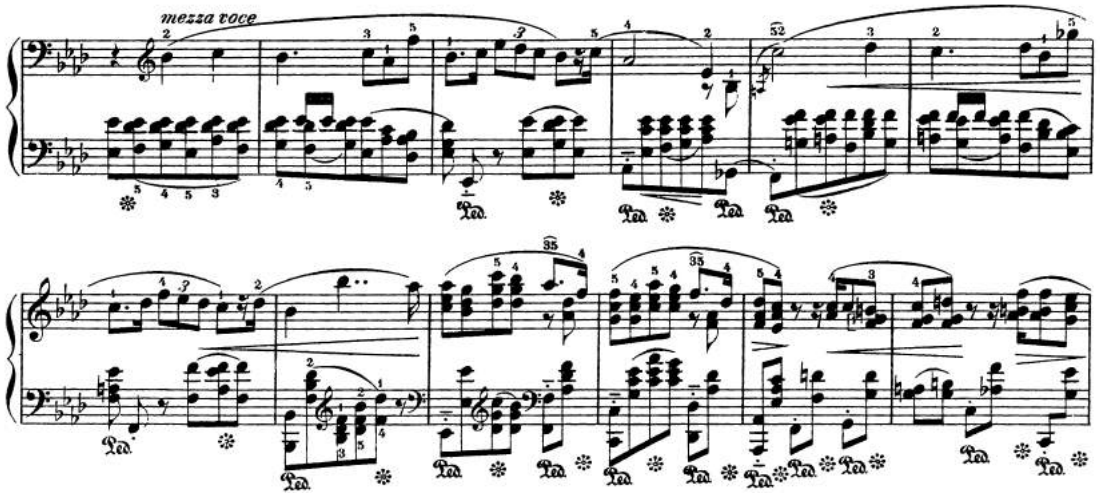



Figure 4–9 Premier thème principal de la Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 24-35

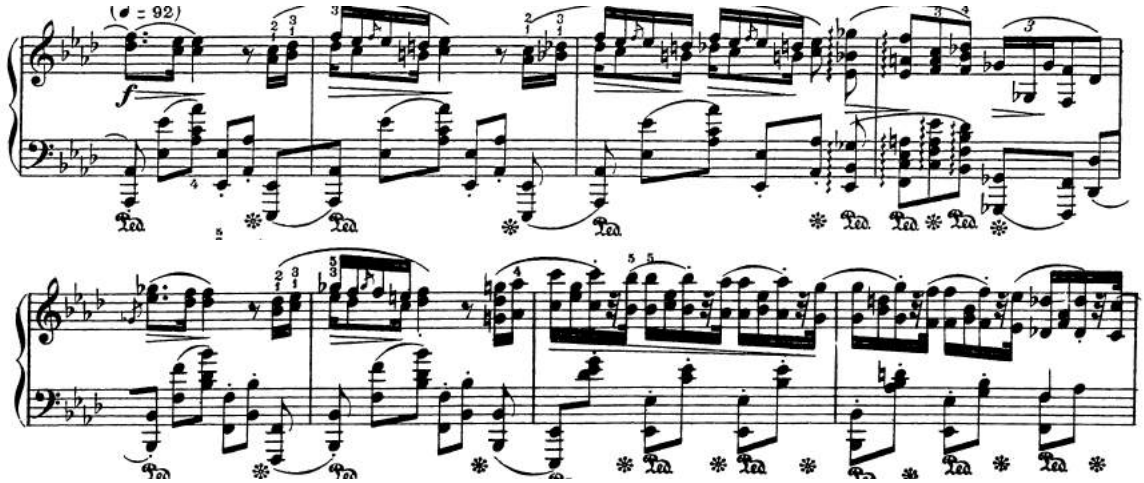



Figure 4–10 Thème principal de la Polonaise op. 53, mesures 17-24

Plus tard dans l'op. 61, le thème sera également repris dans un style *agitato* en *la* bémol mineur (à partir de la mesure 108). Toujours dans la *Polonaise Fantaisie*, le thème de « Mazurka » apparaît également en *Si* bémol majeur (à partir de la mesure 116) puis en *sol* dièse mineur lors de sa répétition (à partir de la mesure 182).

Dans la *Valse* op. 64 n°3, une seule formule motivique est développée tout au long de la partie A. Or, celle-ci est sans cesse modulée et passe successivement entre des tonalités majeures et mineures. Ainsi, dans l'exemple ci-dessous, le thème est d'abord exposé en *La* bémol majeur (mesures 1-8), puis repris en *fa* mineur à partir de la mesure 9. Plus tard, ce sera également le cas avec des passages vers *si* bémol mineur (mesures 33-40) puis *Sol* bémol majeur (mesures 41-48).

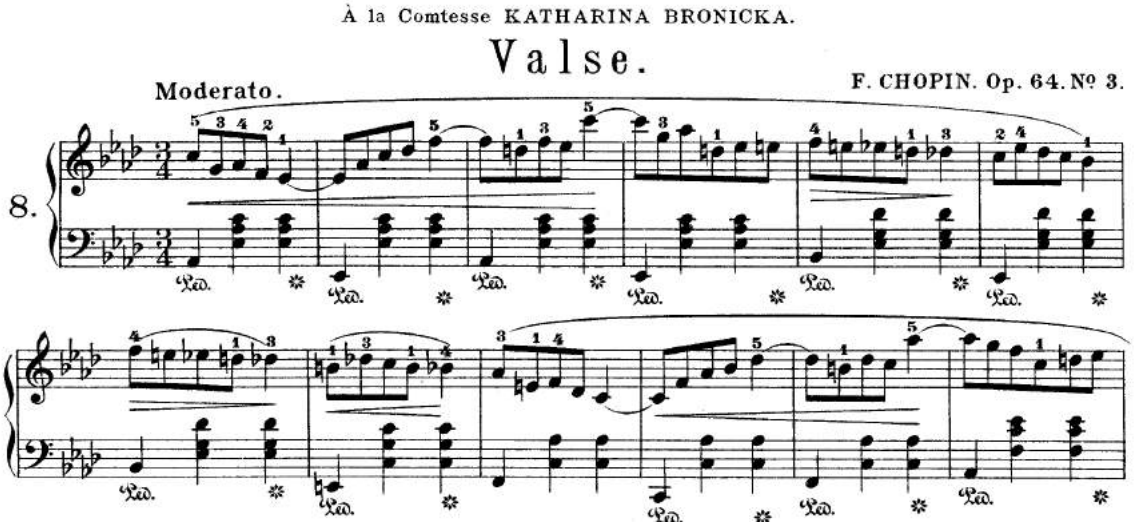



Figure 4–11 Thème principal de la Valse op. 64 n°3, mesures 1-12

Avec le thème de la partie centrale, Chopin réitère cette alternance. D'abord exposé en *Do* majeur (mesures 78-85), ce thème sera ensuite directement repris en *ré* mineur (mesures 86-92, voir figure 4-12).

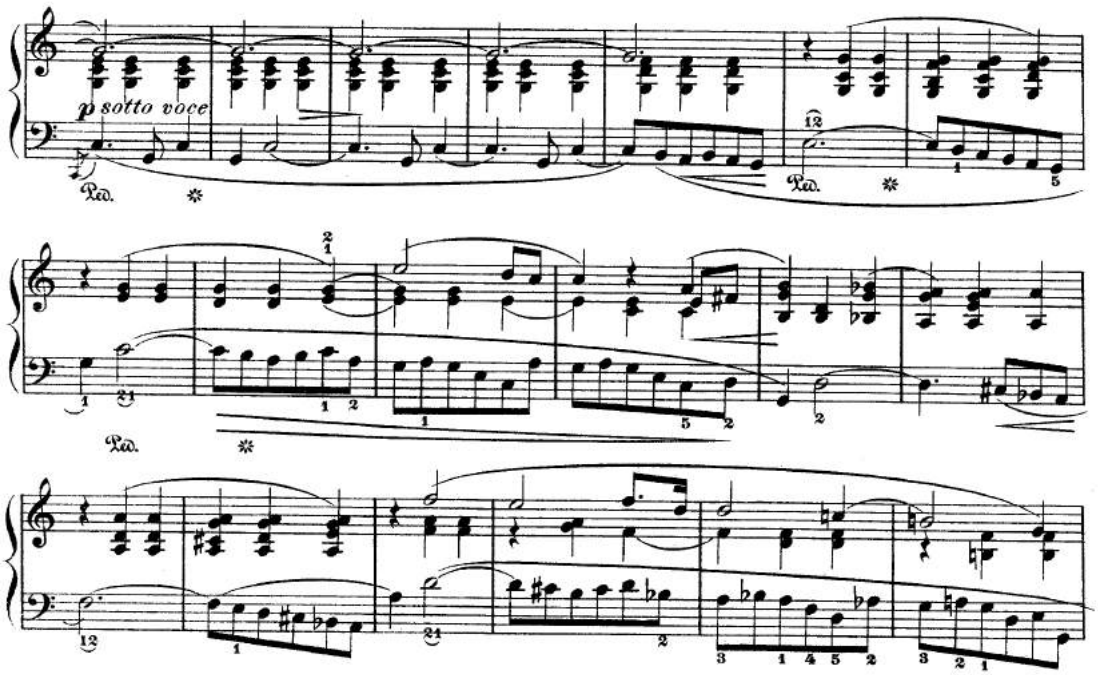



Figure 4–12 Thème de la partie centrale de la Valse op. 64 n°3, mesures 73-91

Pour conforter notre argumentation, citons de manière brève le thème principal du *largo* de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 où, après avoir exposé le thème en *Si* bémol majeur (mesures 1-4), Chopin le répète directement en *do* mineur (mesures 5-6, figure 3-14).

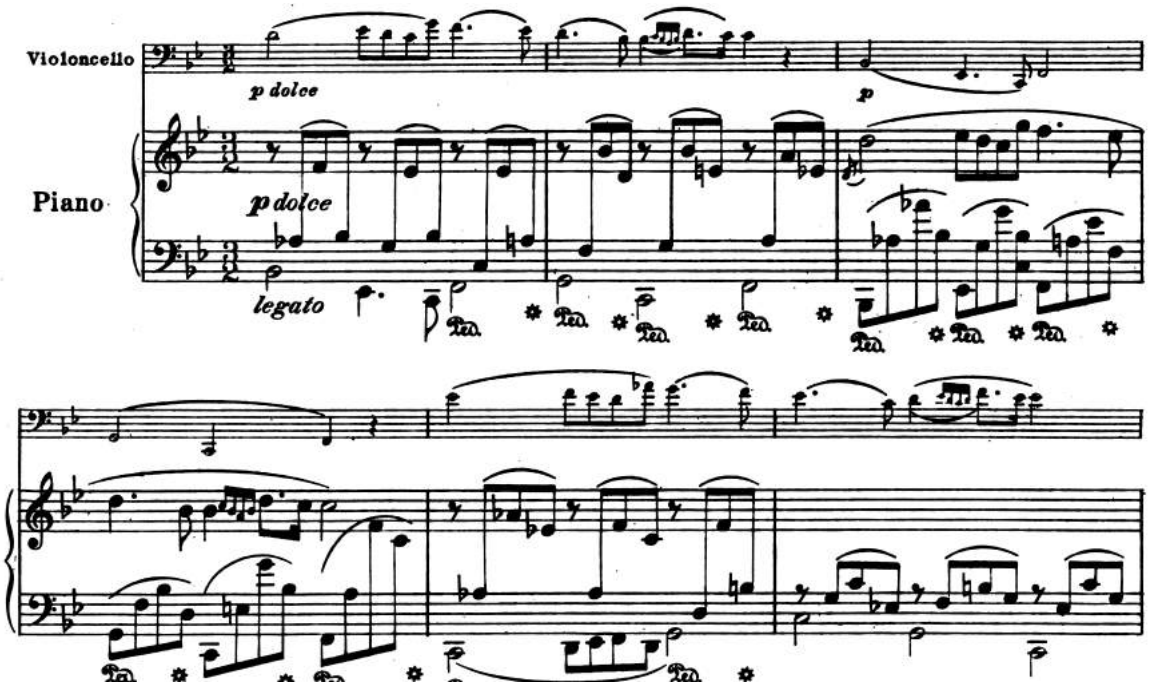


Figure 4–13 Thème principal du largo de la Sonate pour violoncelle et piano, mesures 1-6

Enfin, dans la dernière pièce composée par Chopin, la *Mazurka* op. 68 n°4, le thème central (la « valse ») est exposé et enchaîné à la fois en majeur et en mineur : *La* majeur (mesures 14-18) puis *fa* mineur (mesures 19-23).

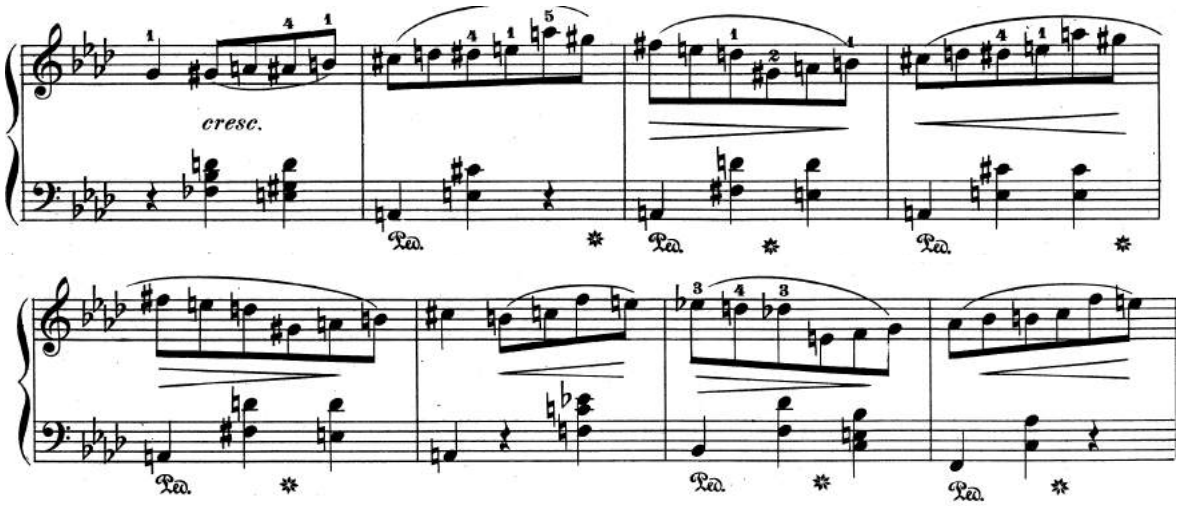



Figure 4–14 Thème central de la Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-21

Tous ces exemples permettent de mettre en avant le fait que Chopin instaure, par le biais de cette alternance modale, une certaine instabilité tonale (particulièrement dans le *Prélude* op. 45), et modifie l' « *ethos* » du thème de la pièce par la présence simultanée des deux modes.

1.1.3. Modulations brutales et/ou dans des tonalités éloignées

Dans l'*Impromptu* op. 36, Chopin juxtapose différents thèmes inscrits dans différentes tonalités, sans forcément réaliser une transition harmonique. Par exemple, entre le style « pastoral (texture homophonique) » et la « marche » de la partie centrale, il passe de *Fa* dièse majeur à *Ré* majeur, en insérant simplement une cadence rompue, où il majorise l'accord d'arrivée (figure 4-15).

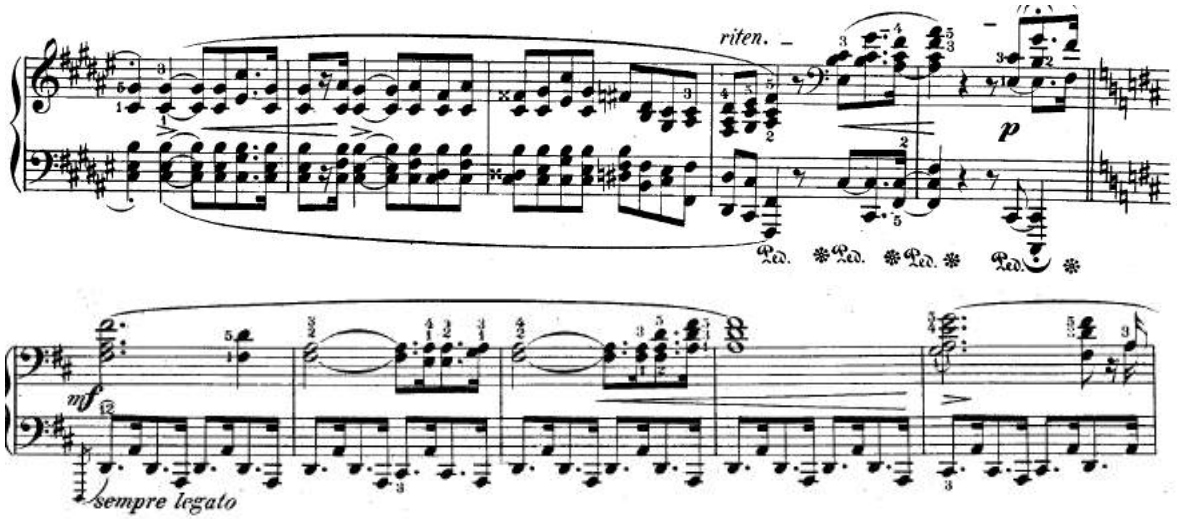


Figure 4–15 Impromptu op. 36, mesures 34-43

Dans la *Fantaisie* op. 49, le thème *agitato* est en *do* mineur à partir de la mesure 155. Or, Chopin bifurquera vers *mi* bémol mineur dès la mesure 157, en jouant sur les différentes résolutions possibles d'un accord de septième diminuée. Utilisé dans un

premier temps comme +6~~5~~, le passage du *si* bécarre à *do* bémol le transforme en ~~7~~ pour amener *mi* bémol mineur. Malgré ce lien, aucune transition ne vient lisser le passage entre les deux tonalités, qui sont simplement juxtaposées.

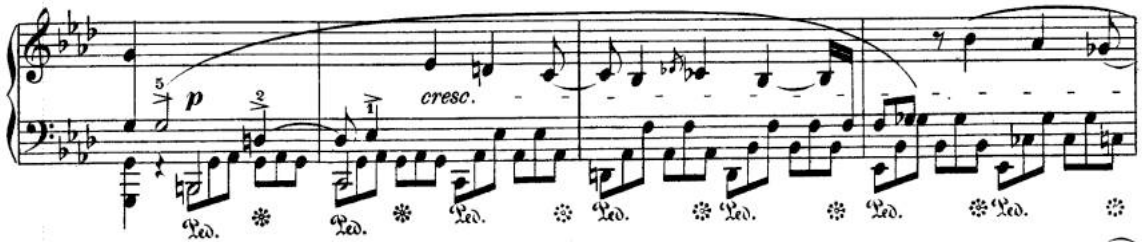



Figure 4–16 Fantaisie op. 49, mesures 155-158

De même, dans le passage qui mène vers la partie centrale, Chopin aboutit à une cadence en *Sol* bémol majeur avec le motif des arpèges. Sans aucune transition, il passe directement vers *Si* majeur, comme l'atteste également le changement d'armure (de 4 bémols à 5 dièses). Ceci est rendu possible par l'enharmonie qui fait de *Sol* bémol majeur la dominante de la future tonalité.

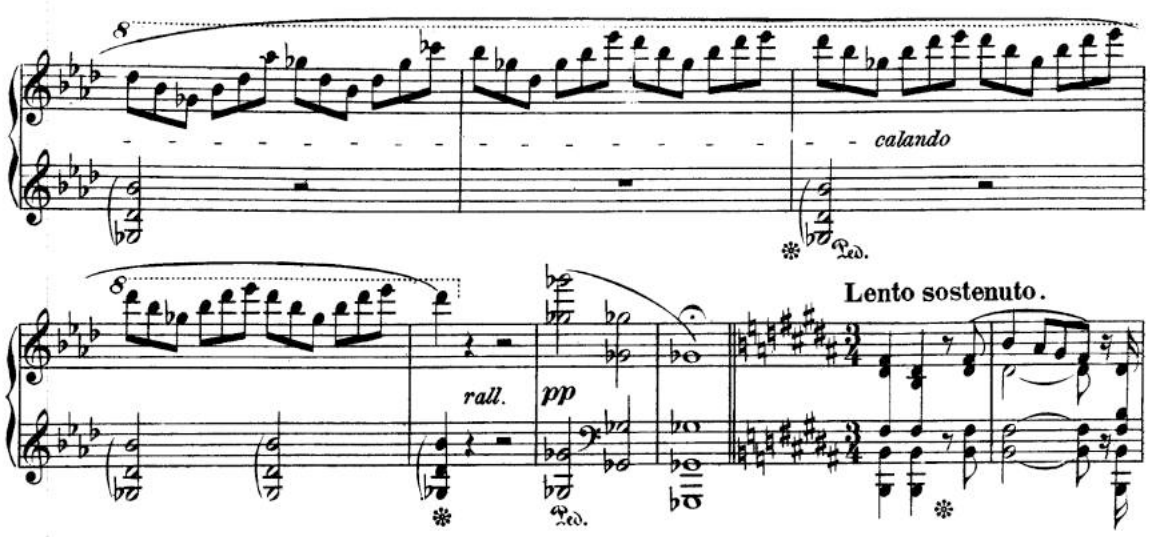


Figure 4–17 Fantaisie op. 49, mesures 182-200

Dans la *Ballade* op. 52, le style « brillant » amène à une cadence parfaite en *La* bémol majeur. Cependant, dès que Chopin arrive sur l'accord de tonique à la mesure 121, cet accord est directement « dominantisé » pour moduler vers la tonalité de *ré* bémol mineur, qui se trouve juxtaposée à la précédente.

Figure 4–18 Ballade op. 52, mesures 119-121

Dans la *Polonaise* op. 53, plusieurs passages présentent ce même phénomène. Entre la fin du thème principal « Polonaise (style héroïque) » et la « marche », on passe de *La* bémol majeur à *do* mineur sans aucune transition entre les mesures 48 et 49.

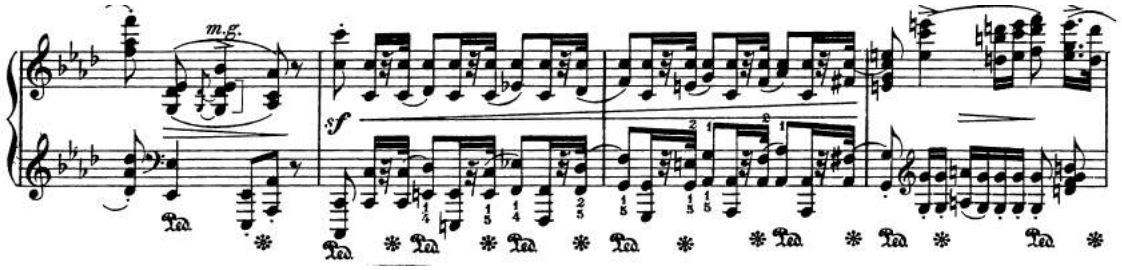


Figure 4–19 Polonaise op. 53, mesures 48-51

C'est également le cas lors de l'arrivée à la partie centrale (trio). Après la cadence parfaite en *La* bémol majeur, le compositeur passe directement en *mi* majeur, sans aucune transition (mesures 80-81, figure ci-dessous).

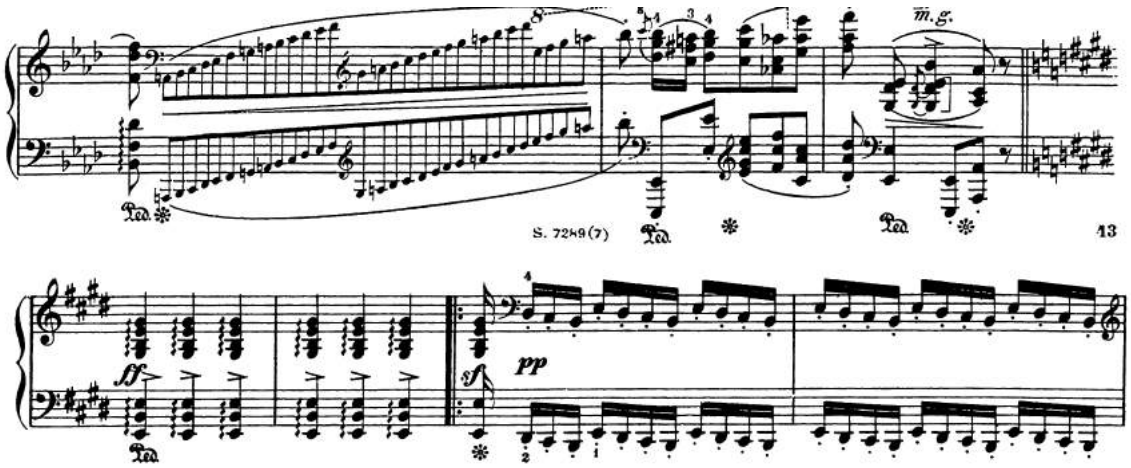


Figure 4–20 Polonaise op. 53, mesures 78-84

Un autre exemple peut être donné au sein du thème de la partie centrale (« marche militaire ») qui glisse simplement de *Mi* majeur à *Mi* bémol majeur (ou *Ré* dièse majeur selon les éditions) entre les mesures 114 et 115 (figure 3-22).

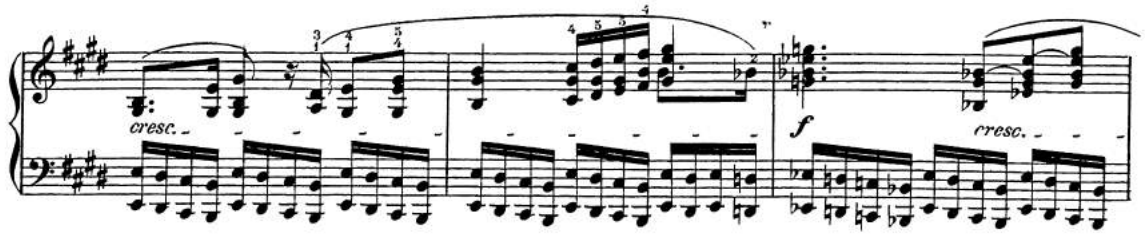



Figure 4–21 Polonaise op. 53, mesures 113-115

Le thème principal de la *Mazurka* op. 56 n°1 présente également des changements de tonalité rapides et abrupts entre *si, la* et *Sol* majeur, dès les premières mesures de la pièce (par minorisation successive de la tonique qui devient deuxième degré).

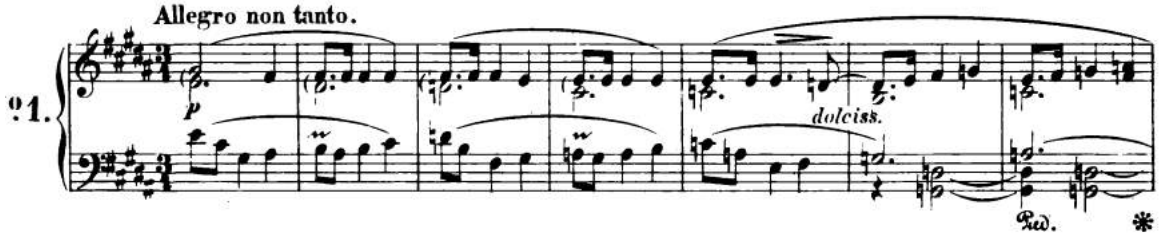



Figure 4–22 Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-7

Dans la dernière *Mazurka* de ce cahier op. 56, ce type de modulation est peut-être encore plus remarquable. En effet, à plusieurs reprises Chopin passe directement vers d'autres tonalités sans travail de transition, et ce à plusieurs reprises.

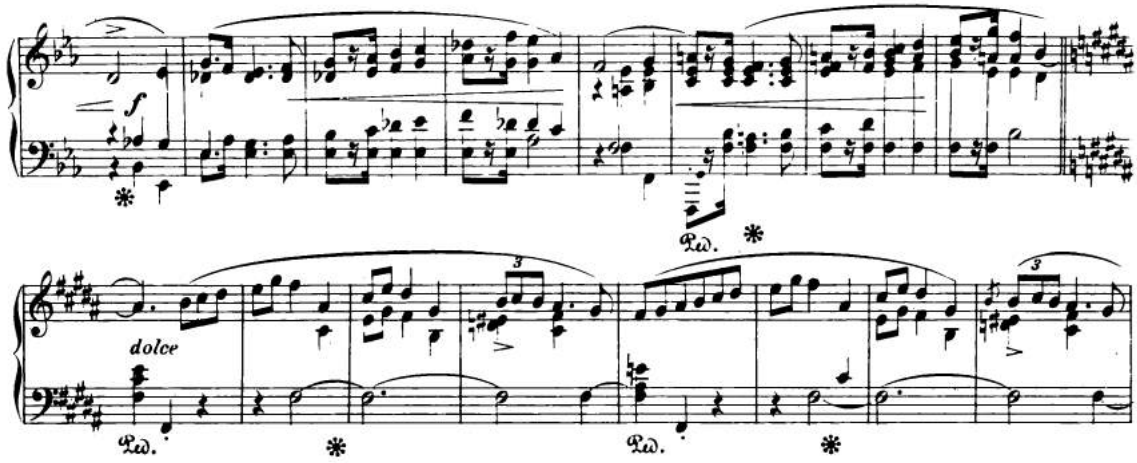



Figure 4–23 Mazurka op. 56 n°3, mesures 48-63

La figure ci-dessus nous montre le passage direct de *Mi* bémol majeur à *Si* majeur (mesures 56-57), en enchaînant un accord de *Si* bémol majeur à un accord de *Fa* dièse majeur (les deux dominantes), qui présentent, enharmoniquement, un intervalle de tierce. Un peu plus loin, il répète un même motif en *Si* majeur puis *Si* bémol majeur, par simple juxtaposition (mesures 64-67, figure ci-dessous).

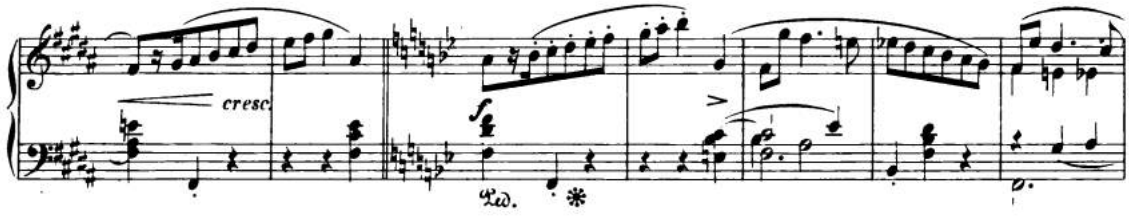



Figure 4–24 Mazurka op. 56 n°3, mesures 64-70

Au sein du deuxième mouvement de la *Sonate* op. 58, il n'y a pas de transition harmonique amenant la partie centrale. Alors que le début est composé en *Mi* bémol majeur, Chopin passe directement à la tonalité de *Si* majeur, en utilisant encore une fois l'enharmonie du *mi* bémol comme nouvelle tierce de l'accord (comme dans la *Mazurka* op. 56 n°3).

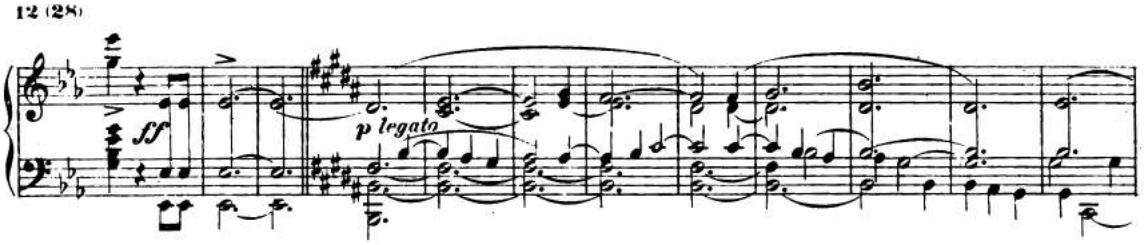



Figure 4–25 Sonate op. 58, deuxième mouvement, mesures 58-69

Par ailleurs, durant les huit premières mesures de la *Polonaise-Fantaisie* op. 61, Chopin transpose la formule principale de son introduction, dans cinq tonalités juxtaposées : *Do* bémol majeur (mesure 1), *Si* double bémol majeur (mesure 2), *la* bémol mineur (mesures 3-6, motif développé), *Sol* bémol majeur (mesure 7) et *Fa* bémol majeur (mesure 8).

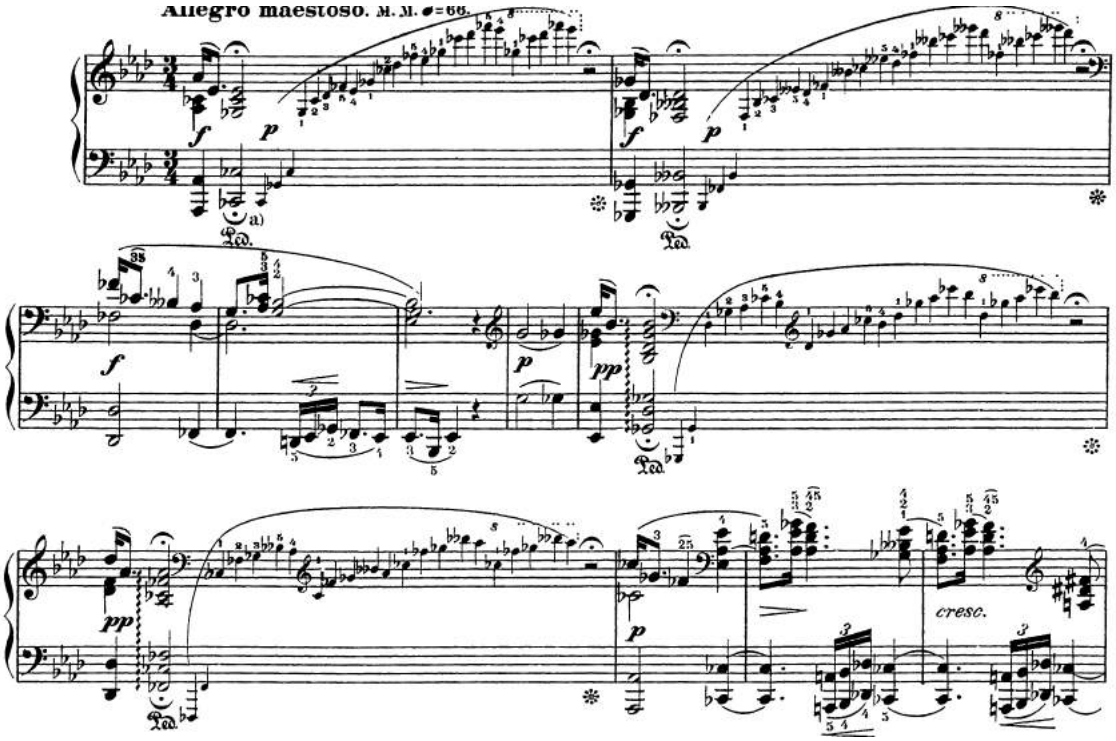



Figure 4–26 Polonaise Fantaisie, Introduction, mesures 1-11

1.1.4. Quelques singularités harmoniques

Les œuvres étudiées au sein de notre corpus présentent également quelques singularités harmoniques qui contribuent à la complexité du discours musical. Certains passages se montrent beaucoup plus complexes, avec des enchaînements harmoniques inattendus et originaux, ainsi qu'une utilisation des sixtes augmentées qui s'éloigne du langage classique.

1.1.4.1. Enchaînements complexes et originaux

Dans l'*Impromptu* op. 36, les mesures 59-60 tentent de créer la transition entre la

« marche », en *Ré* majeur, et le retour du thème principal en *Fa* majeur (« Pastoral, (barcarolle) »). Ces deux mesures peuvent être interprétées de différentes manières, mais selon notre analyse, elles se caractérisent par un accord de septième diminuée (*sol*♯, *si, ré, fa*) avec appogiature de la septième (*sol* bécarre). Au début de la mesure 60, le sol♯ devient *la*♭ par enharmonie et le *ré* est brodé par le *mi*♭, mais l'harmonie reste similaire. Lors de la résolution sur *ré* bémol (et non plus *ré* bécarre), Chopin modifie l'harmonie pour une sixte augmentée italienne de la tonalité voulue (*fa* majeur), dans le dernier renversement (pour garder le *si* à la basse). L'accord, dans son état fondamental, serait écrit *ré*♭, *fa* et *si*. Tomaszewski remarque également la singularité de ces deux mesures : « Une autre période arrive à l'aide de deux mesures à la modulation particulière, qui hésite quant à la voie à suivre (mesures 59-61)[4] ».

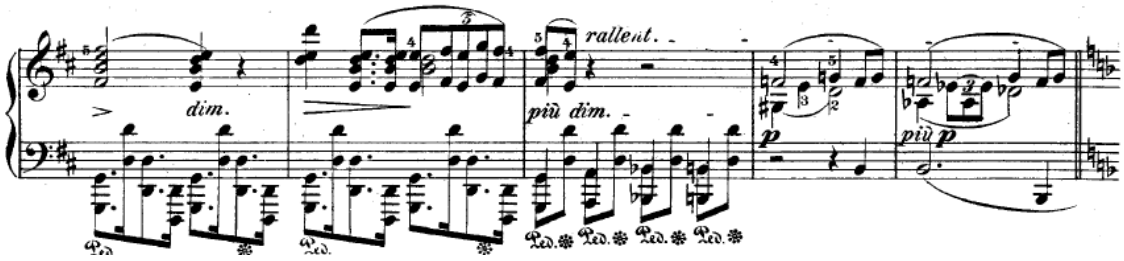
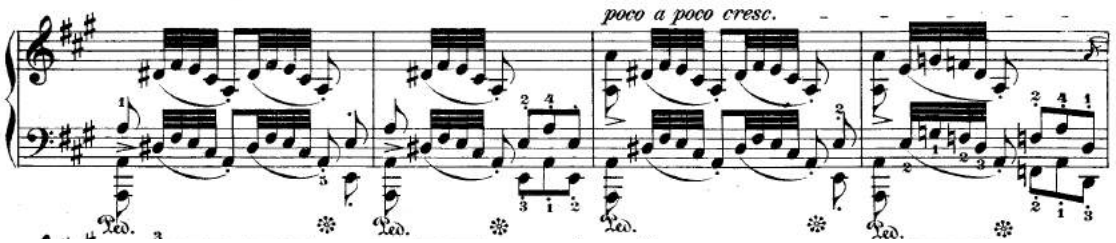



Figure 4–27 Impromptu op. 36, mesures 56-60

Dans la *Polonaise* op. 44, la section « Militaire » possède également quelques caractéristiques inédites. Le motif en triples-croches est particulier, car le piano y joue le rôle d'un véritable instrument de percussion, que l'on peut deviner comme étant un tambour militaire :

> Chopin insère un motif unique qui sonne plusieurs dizaines de fois, avec une passion et une vigueur maximales. Peut-être s'agit-il des sons – venant de l'autre coté de la porte du salon de Chopin – qui évoquèrent à George des coups délivrés au piano[5] ?



[4] « *Further moments are arrived at via two bars of a peculiar modulation that hesitates over the path to be followed (bars 59–61).* ». Mieczysław Tomaszewski, « Impromptu op. 36 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 9 février 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/impromptu/id/93.

[5] « *Chopin has a single motif sound several dozen times, with the utmost passion and force. Perhaps these are the sounds – coming from the other side of the door to Chopin's drawing-room – that put George Sand in mind of those blows delivered to the piano?* ». Mieczysław Tomaszewski, « Polonaise op. 44 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 13 février 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/44/id/107.

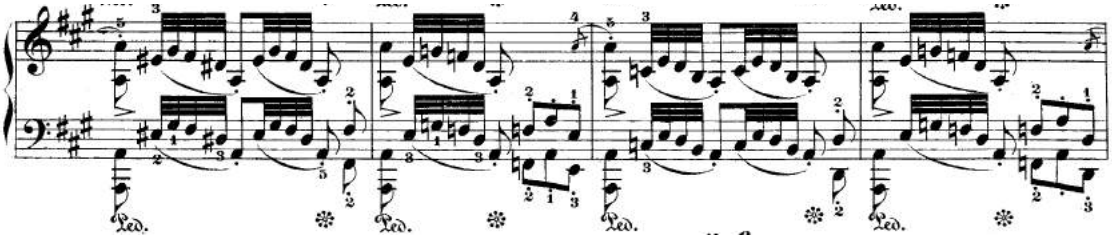



Figure 4–28 Polonaise op. 44, « Militaire (roulements de tambour) », mesures 85-92

Même si une certaine atmosphère tonale peut être ressentie (*La* majeur, *la* mineur, *Fa* majeur puis retour vers *la* mineur), celle-ci est surtout transmise par la basse, qui donne une assise sur les temps forts en début de mesure, ainsi que par les mouvements cadentiels ponctuels (toutes les deux mesures). Les hauteurs du motif n'ont pas de véritable logique harmonique. Construits sur un tétracorde, deux intervalles de tierce s'enchaînent (ascendante puis descendante). Dans la figure qui suit, l'exemple *a*, en *La* majeur, utilise un *ré* dièse, l'exemple *b,* en *la* mineur, des *mi* dièse et des *ré* dièse, avant de « bécarriser » l'ensemble. Les données rythmiques prennent donc le pas sur les données harmoniques, repoussées au deuxième plan, tant Chopin cherche à dynamiser son discours.

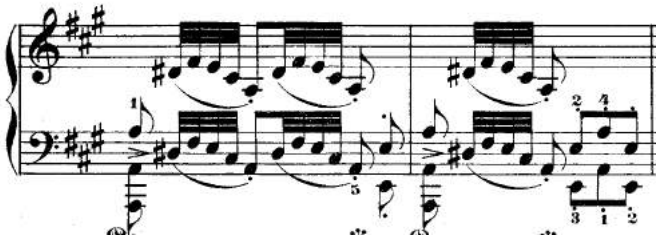



Figure 4–29a, Polonaise op. 44, mesures 85-86

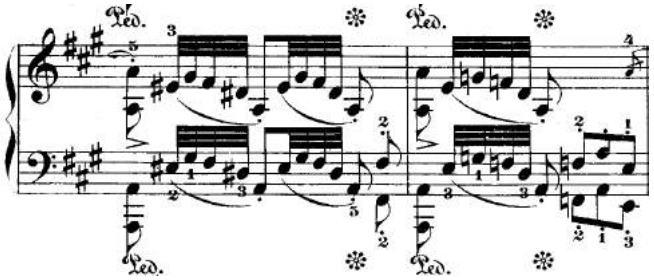


Figure 4–29b, Polonaise op. 44 mesures 89-90

Dans la *Mazurka* op. 56 n°3, certains passages illustrent également cette complexification du discours musical, comme les mesures 177-188. La mesure 177 relance le discours sur un accord de dominante, en *do* mineur, mais la cadence évitée aboutit à un accord de septième diminuée (construit sur *la* bécarre) en ♮4♭3 (deuxième renversement). Mesure 178, l'accord se transforme en septième d'espèce dans le dernier puis le troisième renversement (fondamentale *fa*, premier et troisième temps de la mesure 179). Par la suite, Chopin passe par le même accord de septième de *fa* mineur avec la quinte diminuée (premier temps mesure 180), puis une sixte augmentée allemande (dernier temps de la mesure 180). Construit sur *si* bécarre (*do* bémol), l'accord va logiquement aboutir sur une sixte et quarte de *mi* bémol (mesure 181), puis un accord de septième de dominante

(mesure 182). Cependant, ce dernier accord ne se résoudra pas et Chopin relance une nouvelle fois le discours mesure 183 avec une nouvelle cadence évitée, en transposant un demi-ton plus bas les mesures 181-182 dans les mesures 183-184. Jusqu'à la fin de la phrase à la mesure 188, la basse suit une descente conjointe chromatique qui complexifie le langage avec des tonalités extrêmement changeantes et instables. L'utilisation de retards et d'appogiatures, qui dénaturent l'utilisation de ces accords plutôt « communs » (septième et septième diminuée), contribue également à cette complexification.

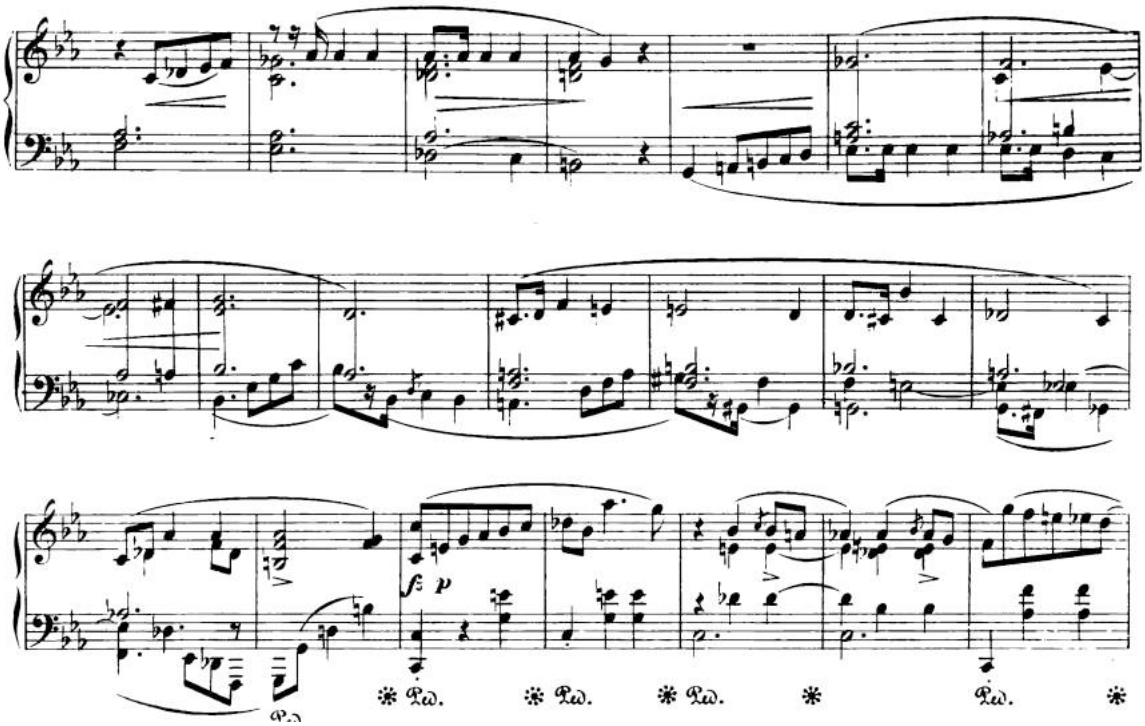



Figure 4–30 Mazurka op. 56 n°3, mesures 173-193

Dans le troisième mouvement de la *Sonate* op. 58, le retour du thème principal (au sein de la forme tripartite), s'effectue par le biais d'un enchaînement harmonique original. À partir de la mesure 85, Chopin insère un accord de *do* dièse mineur en sixte, modifié par la suite par le *do* bécarre, qui crée une harmonie de septième diminuée. Cet accord est gardé jusqu'à la mesure 87, puis le compositeur ajoute la onzième *sol* dièse jusqu'à la mesure 89 (figure ci-dessous).

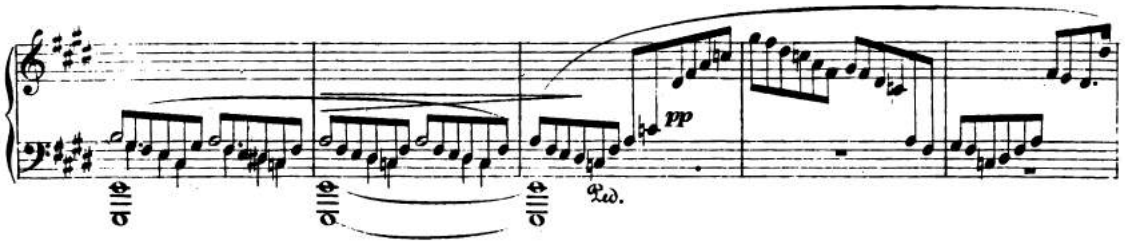



Figure 4–31 Largo de la Sonate en si mineur op. 58, mesures 85-89

Entre les mesures 90 et 96, Chopin insère un passage harmoniquement complexe. De nombreux accords à trois et quatre sons (accords de septième mineure, septième diminuée, et sixte augmentée) s'enchaînent de manière dense. Une explication rédigée étant trop complexe, nous préférons synthétiser ces éléments de manière schématique (voir figure ci-dessous).

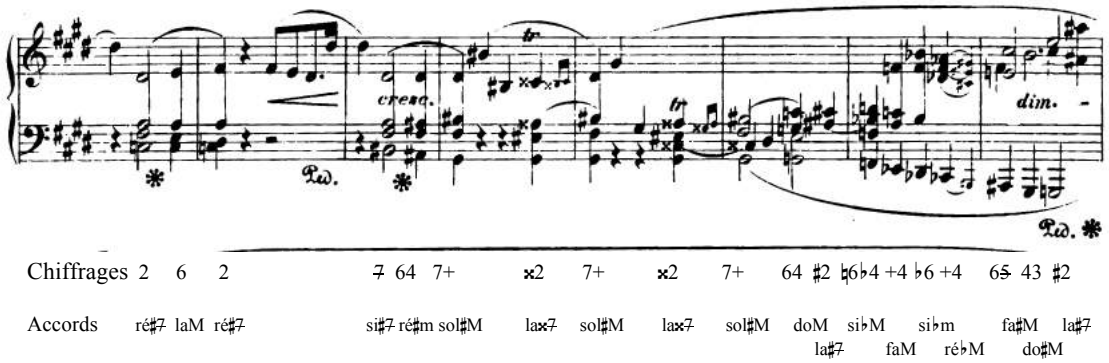



Figure 4–32 Largo de la Sonate op. 58 en si mineur, mesures 90-96

Certains passages présentent des balancements avec des « accords broderies », comme l'enchaînement entre *ré* dièse et *La* majeur (mesures 90-91), puis entre l'accord de septième diminuée de *la* double-dièse et de *Sol* dièse majeur (mesure 92-93). L'accord de *Sol* dièse majeur aboutit mesure 95 sur la sixte et quarte de *do*, comme un accord de sixte augmentée vers la dominante. Il sera directement transformé en septième diminuée et les derniers accords, qui suivent une descente chromatique à la basse, sont encore beaucoup plus complexes et imprévisibles. Chaque temps propose une autre harmonie, non reliée fonctionnellement et qui ne s'inscrit pas dans une logique tonale.

La *Mazurka* op. 68 n°4 frappe par l'originalité de son chromatisme omniprésent (nous y reviendrons) et de très nombreuses modulations. Lors des mesures 13-14, nous pouvons remarquer que cette pièce comporte un accord qui deviendra, dix ans plus tard, l'un des plus fameux de l'histoire de la musique : « l'accord de Tristan ». Il s'agit en réalité d'un accord de septième et quinte diminuée, mais la manière dont Wagner a disposé chaque son (enharmonie, intervalles, etc.) a marqué l'histoire de la musique. En effet, les notes forment un intervalle de quarte augmentée, ou triton (entre le *fa* et le *si*), puis une sixte augmentée (*fa* et *ré* dièse) et une neuvième augmentée (*fa* et *sol* dièse). On peut aussi considérer l'accord comme la superposition d'un triton et d'une quarte juste à intervalle de tierce majeure. Voici l'accord de *Tristan und Isolde* et sa résolution tels qu'ils apparaissent au début de l'œuvre de Wagner.

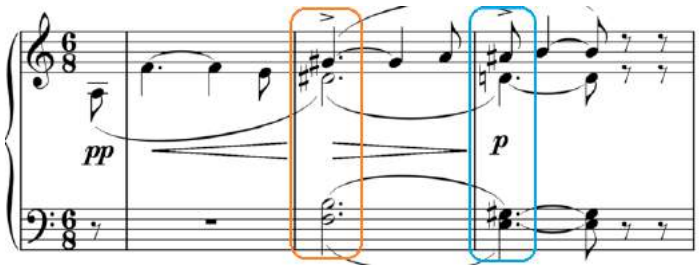


Figure 4–33 Accord de Tristan et sa résolution, Richard Wagner, *Tristan et Isolde*, mesures 1-3

Voici comment ces mêmes accords se retrouvent dans la *Mazurka* de Frédéric Chopin :

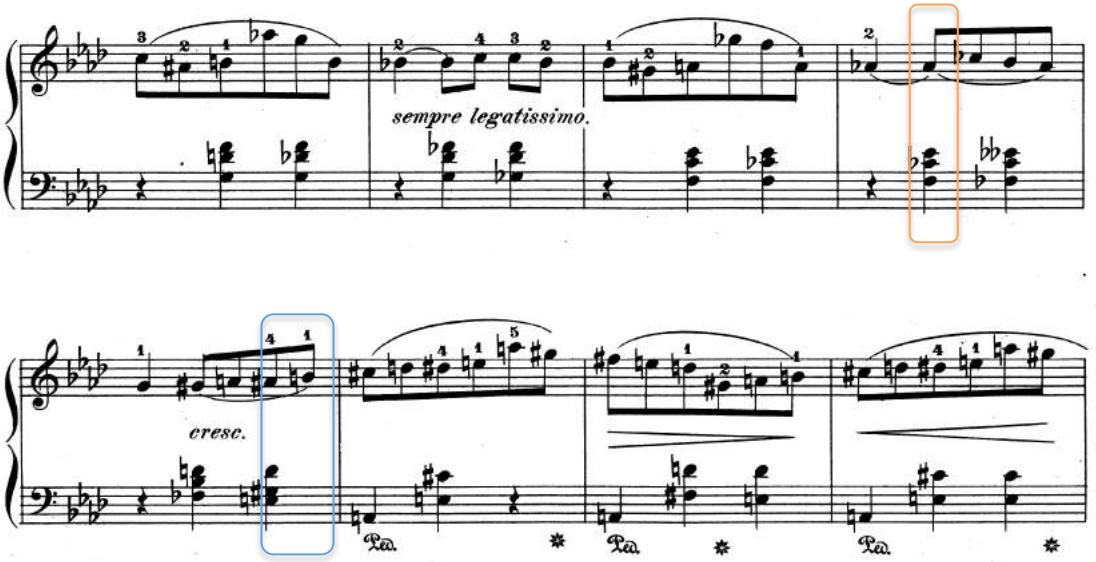



Figure 4–34 Mazurka op. 68 n°4, mesures 10-17

Ceci n'a évidemment pas échappé aux musicologues et Zielinski affirme que les recherches sonores renfermées dans cette pièce sont parmi « les plus avancées du XIX^e^ siècle[6] » :

> À partir de ces trouvailles naîtra dix ans plus tard une œuvre de Wagner très représentative de ce nouveau courant : *Tristan*, extrêmement proche par son langage harmonique de cette dernière *Mazurka* et de bien d'autres morceaux de Chopin. On s'aperçoit notamment que les mesures 13-14 de la *Mazurka*, dans le version que Franchomme fit publier en 1855, contiennent « l'accord de Tristan » si célèbre par la suite, avec la même résolution et très exactement les mêmes notes[7] !

Dans cette même pièce, la transition des mesures 32-40 est également intéressante. Elle est construite à l'origine selon une simple marche harmonique de quinte, qui sera fortement complexifiée par des notes étrangères (appogiatures, échappées, broderies, etc.) et des chromatismes importants. De plus, les accords seront tous complétés par leur septième, et les résolutions effacées par des minorisations ou par les septièmes omniprésentes qui modifient l'accord de supposée « tonique » en une harmonie à nouveau « tensifiée ».

[6] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 779.
[7] Tadeusz Zielinski, *op. cit.,* p. 780.

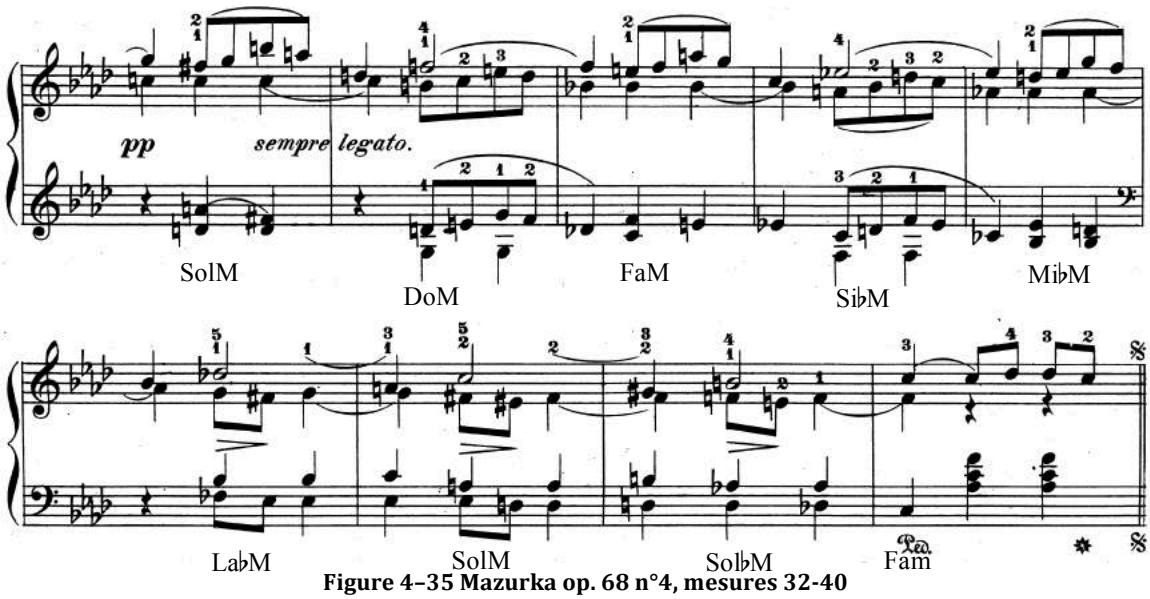


Figure 4–35 Mazurka op. 68 n°4, mesures 32-40

Après avoir présenté ces différents exemples qui attestent la complexification du discours harmonique chez Chopin, nous allons observer dans plusieurs autres passages, une utilisation originale des accords de sixte augmentée.

1.1.4.2. Sixtes augmentées

Au cours de nos analyses, plusieurs passages nous ont frappé par leur cheminement harmonique concernant les accords de sixte augmentée. Comme nous l'avons vu précédemment, les mesures 59-60 de l'*Impromptu* op. 36 présentaient un passage complexe, le premier de notre corpus. Or, la sixte augmentée, sur laquelle Chopin aboutit (sixte augmentée italienne sur *ré* bémol, *fa* et *si* bécarre, dernier renversement), possède une résolution quelque peu particulière. Rappelons que normalement, l'accord de sixte augmentée aboutit sur une dominante, d'abord sous forme de sixte et quarte, puis de septième, avant la résolution sur la tonique. Dans le cas de l'op. 36, la sixte et quarte d'arrivée n'est pas véritablement résolue et Chopin relance en même temps le thème principal, ce qui efface l'aspect cadentiel normalement attendu : il ne s'agit donc pas véritablement d'une dominante, mais l'accord semble jouer le rôle d'une tonique. D'autres cas similaires ont pu être répertoriés dans notre corpus.

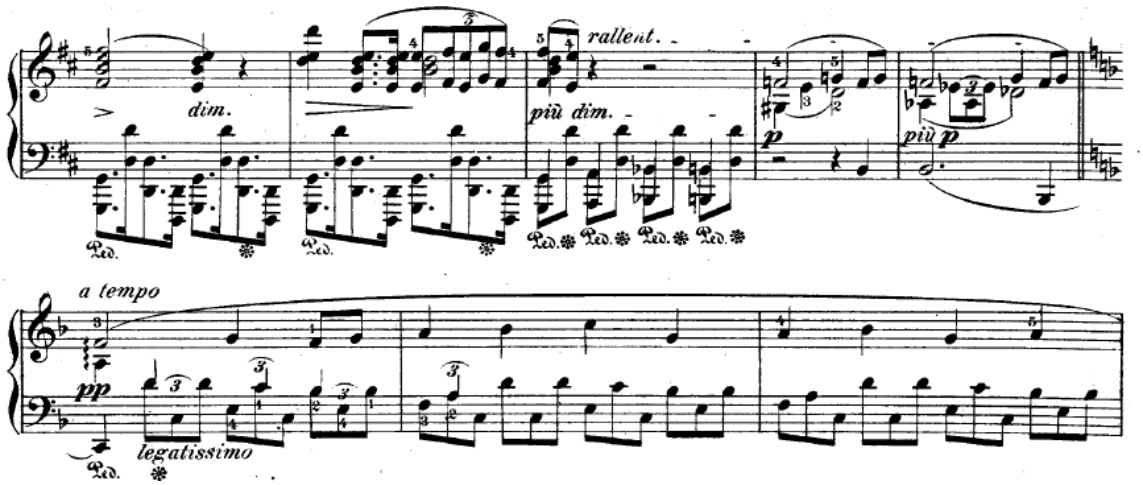



Figure 4–36 Impromptu op. 36, mesures 56-63

Dans le *Nocturne* op. 55 n°2, la sixte augmentée de la mesure 57 arrive directement sur la tonique, sous forme d'accord de quinte, et sans passer par la dominante (en sixte et quarte résolue ou sous forme de septième de dominante). De plus, l'accord de sixte augmentée (construit sur *do* bémol à la mesure 56) est construit au sein d'une pédale de *mi* bémol qui induit un premier renversement, ce qui rend ce passage encore plus original.

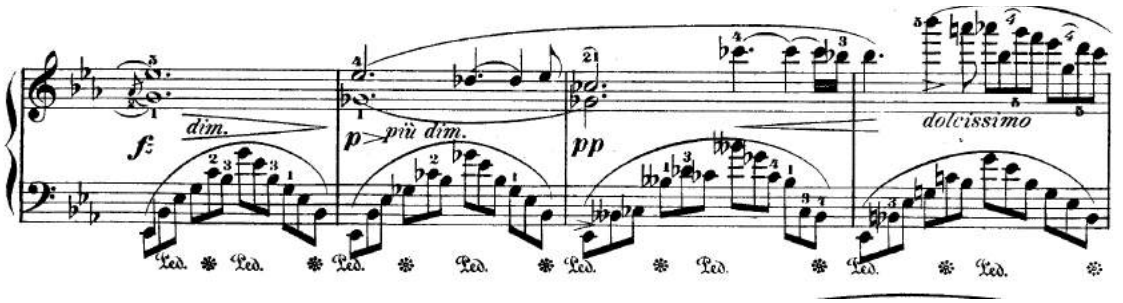


Figure 4–37 Nocturne op. 55 n°2, mesures 55-58

Dans la *Ballade* op. 52, le style improvisé sous forme d'arpèges présente différentes harmonies. Après *Ré* bémol majeur (mesure 191), Chopin insère un accord de *ré* bémol avec quinte augmentée (*la* bécarre, mesure 192*)*, un accord de *si* bémol mineur (mesure 193), et finalement un accord de sixte augmentée française (mesure 194) de la tonalité de *fa* mineur (construit sur *ré* bémol, *fa*, *sol*, et *si* bécarre). Cette harmonie se résout sur un accord de *fa* mineur en sixte et quarte, encore une fois non résolu (figure 4-38).

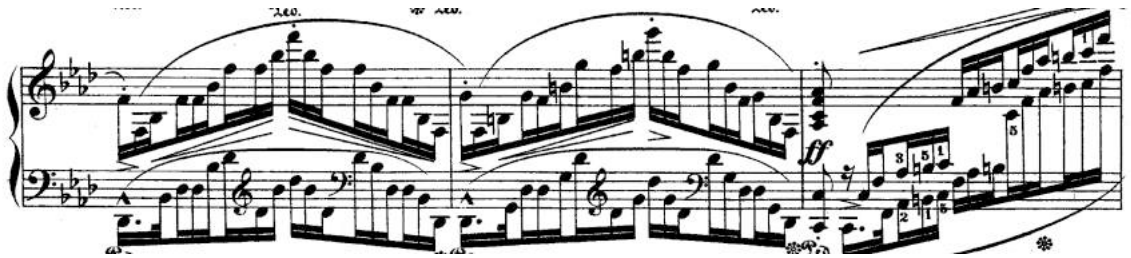


Figure 4–38 Ballade op. 52, mesures 193-195

Dans la *Mazurka* op. 56 n°1, les mesures 44-45 présentent également un enchaînement de cet ordre. En effet, pour créer la transition de la tonalité *Si* majeur à *Mi* bémol majeur, Chopin insère une sixte augmentée allemande construite sur *do* bémol (*do*

bémol, *mi* bémol, *sol* bémol (*fa* dièse) et *la* bécarre), qui annonce logiquement la tonalité de *Mi* bémol majeur. Après être arrivée mesure 45 sur une sixte et quarte, cet intervalle amorce directement le thème de l' « oberek », sans autre résolution. À nouveau, la sixte et quarte est considérée comme une tonique et non comme une dominante (voir figure ci-dessous).

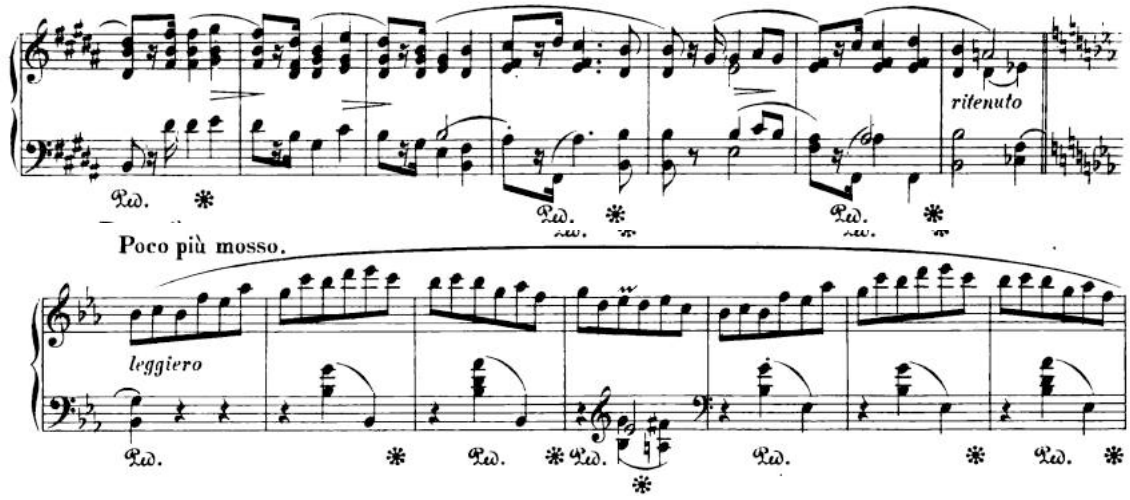


Figure 4–39 Mazurka op. 56 n°1, mesures 38-51

Ce sera également le cas dans la *Mazurka* op. 68 n°4. À la fin de la section de transition des mesures 32-40, Chopin aboutit sur un accord de sixte augmentée construit sur *ré* bémol (*ré* bémol, *fa*, *la* bémol et *si* bécarre, à la fin de la mesure 39) qui aboutit logiquement sur une dominante de *fa* mineur, construit sur *do*, en sixte et quarte. Or, le retour simultané du thème principal (à la mesure 40), efface la tension de cet accord considéré comme une dominante, ce qui est confirmé par la non résolution de celui-ci sous forme de septième avant le retour de la tonique. Ainsi, il joue directement le rôle d'une tonique.

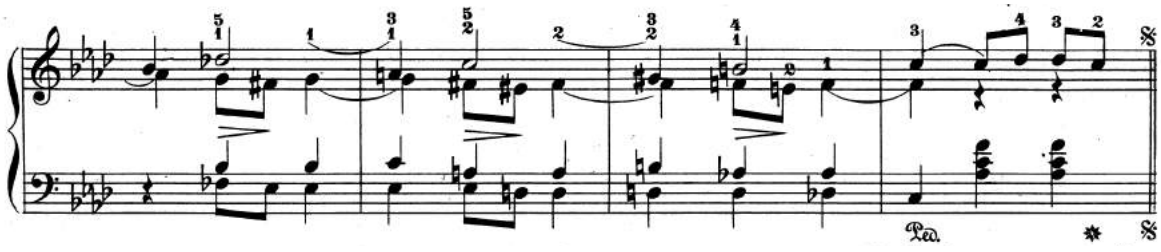


Figure 4–40 Mazurka op. 68 n°4, mesures 37-40

Au sein du premier mouvement de la *Sonate* en *si* mineur op. 58, l'arrivée en *Si* bémol majeur à la mesure 17 est similaire. En effet, lors des mesures précédentes, le motif de doubles-croches, à la progression ascendante chromatique, est répété de plus en plus rapidement. Sur le dernier temps de la mesure 16, il aboutit à un accord de septième de dominante de *Fa* dièse majeur. Celui-ci va jouer le rôle de sixte augmentée allemande pour la tonalité suivante, en *Si* bémol. Chopin arrive bien sur une sixte et quarte, mais comme nous l'avons déjà rencontré, celle-ci n'est pas résolue et la cadence est gardée pour l'enchaînement des mesures 17-18.

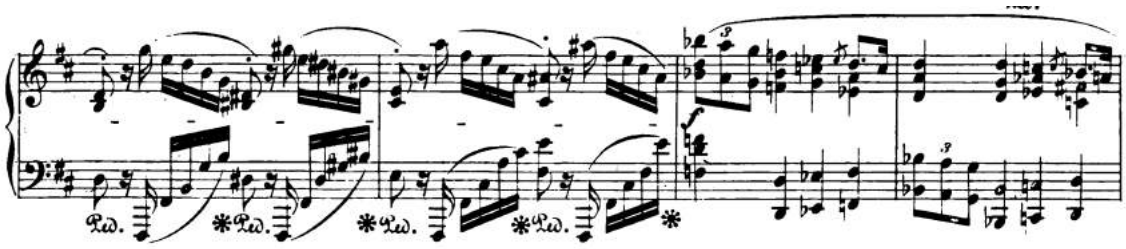



Figure 4–41, Sonate op. 58, Premier mouvement Allegro, mesures 15-18

Dans le *Nocturne* op. 62 n°1, lors des mesures 52-53, Chopin insère un accord composé des notes *fa* bémol, *la* bémol, *do* bémol et *ré*. Enharmoniquement, (le *ré* est en réalité un *mi* double bémol), il s'agit d'un accord de sixte augmentée allemande de la tonalité de *La* bémol majeur, retrouvée dès la mesure 53. Encore une fois, il arrivera sur un accord de *La* bémol majeur en sixte et quarte, et même si le mouvement conjoint de la main gauche donne l'impression d'aller sur une dominante avec le *ré* bémol, les notes *mi* bémol et *la* bémol de la tonique restent présentes, jusqu'à la résolution sur la sixième croche de la mesure qui transforme l'accord en dominante de *fa* mineur.

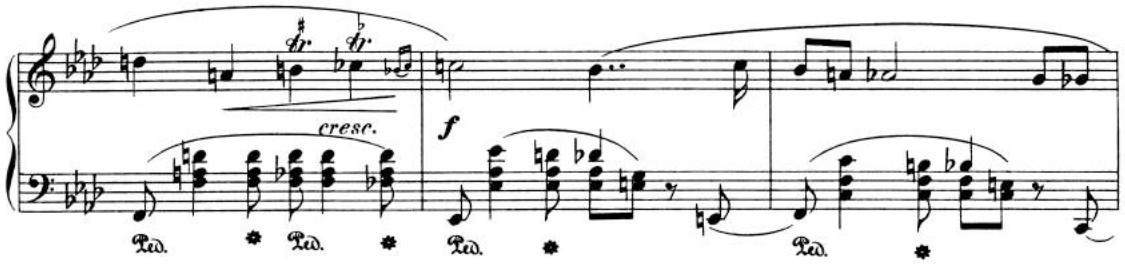



Figure 4–42 Nocturne op. 62 n°1, mesures 52-55

Un dernier exemple peut être avancé dans le deuxième *Nocturne* op. 62, en *Mi* majeur. Avant la réexposition du thème principal, deux mesures créent la transition dans un style improvisé (mesures 56-57). La mesure 57 présente un accord de sixte augmentée sous forme d'arpèges, construit sur *fa* bécarre, (dernier renversement, sur *ré* dièse). Cet accord devrait logiquement amener la tonalité de *La* majeur (*fa* vers *mi* en sixte et quarte puis dominante pour amener la tonique *la*). Or, il enchaînera la note *do* bécarre (quinte de l'accord, et non fondamentale) avec *si*, comme s'il aboutissait sur la dominante de la tonalité de *Mi* majeur, en 6/4. Normalement, l'accord de sixte augmentée aurait dû être construit sur *do* pour aboutir à cette tonalité. Encore une fois, l'accord sur lequel aboutit Chopin, sous forme de quarte et sixte, ne joue pas le rôle d'une dominante : la tension est effacée par le thème qui fait son entrée au même moment à la main droite, et à l'absence de résolution vers la septième.

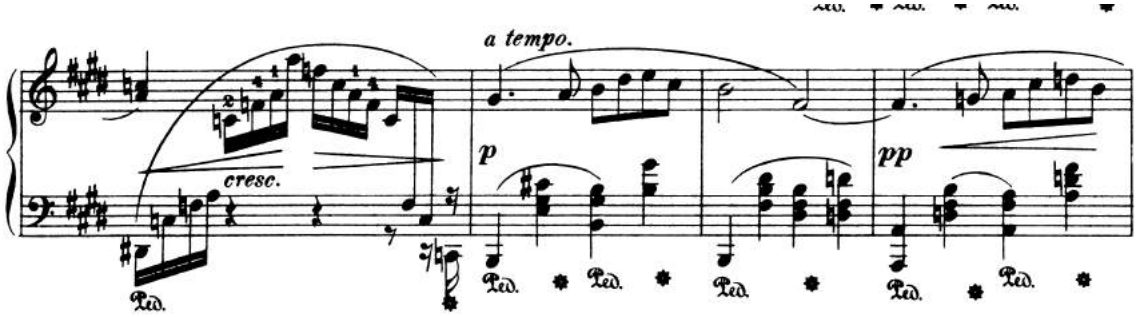



Figure 4–43, Nocturne op. 62 n°2, mesures 57-60

Dans la *Barcarolle* op. 60, la mesure 110 présente un accord de sixte augmentée construit sur *sol* bécarre (première croche, avec les notes *sol*, *si, ré*, *mi* dièse). Ce passage présente également une pédale de *fa* dièse qui débute mesure 103, et qui sera gardée jusqu'à la mesure 110. Par conséquent, d'importants frottements ont lieu entre le *sol* bécarre et le *fa* dièse, mais également entre le *mi* dièse et le *fa* dièse. En d'autres termes, Chopin cumule à la fois l'harmonie de dominante de sixte augmentée et la note fondamentale de sa résolution, ce qui est assez inattendu.

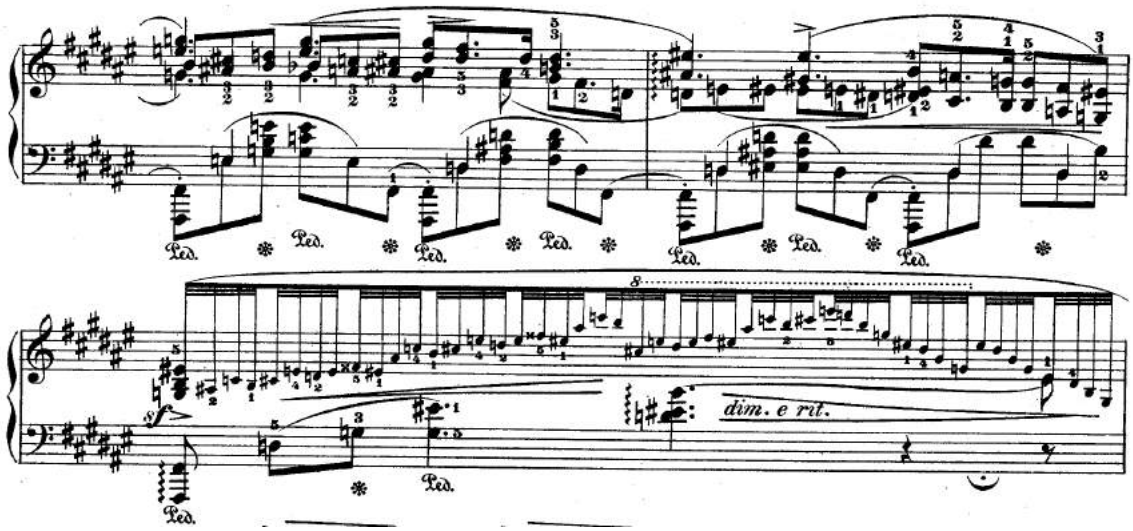


Figure 4–44, Barcarolle op. 60, mesures 108-110

Avec ces différents exemples (qui pourraient encore être alimentés), nous espérons avoir pu mettre en évidence la complexification harmonique du discours musical de Chopin. Ce discours se caractérise par des modulations plus nombreuses, plus denses, où Chopin omet parfois tout travail de transition, mais également par des passages précis où le langage harmonique devient plus original et se détache des règles classiques.

1.2. Une écriture plus contrapuntique

Cette dernière période se caractérise également par l'usage d'une écriture plus horizontale, savante et contrapuntique. Cette nouvelle orientation a été remarquée par un certain nombre d'auteurs que nous avons déjà cités, pour la plupart, dans la section 1.1 de la troisième partie de notre thèse. Rappelons qu'à ce propos, Kallberg affirmait que « Ses

lettres de l'époque nous apprennent qu'il reprit l'étude formelle du contrepoint savant[8]. ». Par ailleurs, Zukiewicz, également convaincu, cite Rosen affirmant que Chopin « a appris cette technique [l'hétérophonie] du contrepoint de Bach[9] », et indique lui-même que le contrepoint est un élément essentiel pour le dernier style. Tomaszewski le confirme : Chopin « commence à exhiber une tendance claire pour la polyphonie[10] » alors que Zielinski indique que « Les œuvres tardives de Chopin paraissent en effet s'appuyer davantage sur l'intellect, ce qui ne veut pas dire que le compositeur renonce à l'expression affective, mais plutôt qu'il l'habille d'une certaine réflexion en donnant plus de retenue au geste émotionnel et à ses effets[11] ».

Le développement de ce type d'écriture passe par différents caractéristiques : utilisation de canons, polyphonie, imitation, questions/réponses entre les voix, etc. Comme nous l'avons déjà mentionné, deux ouvrages vont servir de base à cette évolution : le *Cours de contrepoint et de la Fugue* datant de 1835 par Cherubini et la *Théorie abrégée du Contrepoint* de 1839 par Kastner. Ils deviendront une référence primordiale pour la dernière période de Chopin, faisant désormais partie de ses livres de travail[12]. Nous tenterons dans cette section d'illustrer ce propos en nous appuyant sur différents exemples musicaux issus de nos analyses.

Dans les œuvres les plus anciennes de notre corpus, certains passages commencent d'ores et déjà à manifester cette écriture contrapuntique. Dans l'*Impromptu* op. 36, nous avons déjà cité le passage des mesures 59-60 du point de vue de la complexification harmonique. Celle-ci fut également rendue possible par le travail que Chopin effectua concernant l'enchaînement de ces harmonies, avec des appogiatures et des broderies qui créent un passage à deux puis trois voix distinctes.

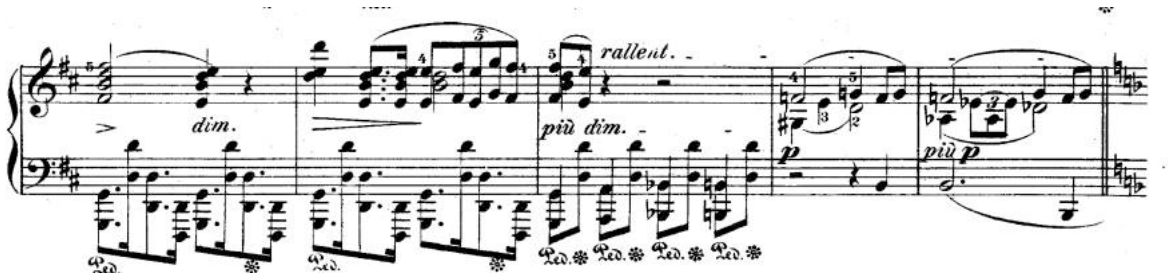



Figure 4–45 Impromptu op. 36, mesures 56-60

[8] Jeffrey Kallberg, « Introduction du CD « Late Masterpieces », Stephen Hough (piano) », Hyperion, Britain's brightest record label, 2010. En ligne, consulté le 19 octobre 2010, www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67764.

[9] « *Charles Rosen observes that Chopin's late style reached beyond the Classical functions of homophony by creating a heterophonic accompaniment. He believes Chopin learnt this technique from Bach's contrapuntal writing.* ». Adam Zukiewicz, *Chopin's Third Piano Sonata, Op. 58: Late Style, Formal Ambiguity, and Performance Considerations*, Thèse de Doctorat, Université de Toronto, 2012, en ligne, consulté le 10 juin 2015, p. 35, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/32860/1/Zukiewicz_Adam_P_201206_DMA_thesis.pdf.

[10] « *Once over the threshold of late style, Chopin begins to exhibit a clear tendency to polyphony.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Late Chopin. Last Chopin », in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Naradowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovie, 2008, p. 325.

[11] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 659.

[12] Voir Marie-Paule Rambeau, *Chopin l'enchanteur autoritaire,* Éditions l'Harmattan, Paris, 2005, p. 721 : « Nous savons par ailleurs, [...] qu'au moment où il compose l'opus 59 se trouve sur la table de travail le Traité de contrepoint de Cherubini ; quatorze ans après l'avoir traité de "cul desséché" il en avait fait sa bible. »

Bien évidemment, il s'agit que d'une première étape au sein de notre corpus.

Dans la *Polonaise* op. 44, le thème principal a pour particularité d'être d'abord exposé au soprano (à partir de la mesure 9 par exemple), puis à la basse (à partir de la mesure 17), passage durant lequel le soprano entame un contre-chant. Cela aura pour conséquence de superposer deux voix horizontales simultanées, accompagnées par un rythme de polonaise aux voix internes. Ce thème est donc pensé « horizontalement » car il est capable d'être disposé mélodiquement à différentes voix.

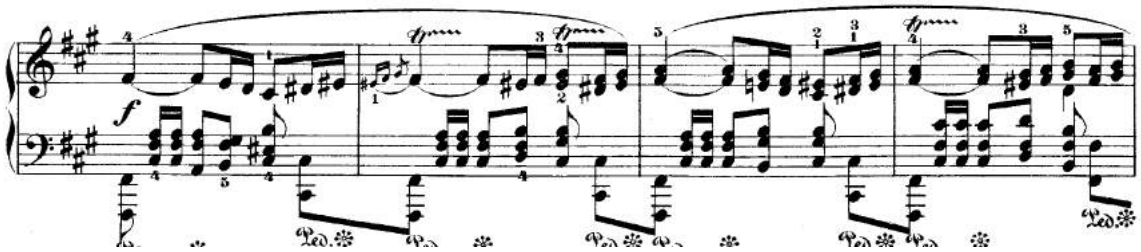



Figure 4–46 Polonaise op. 44, mesures 9-12

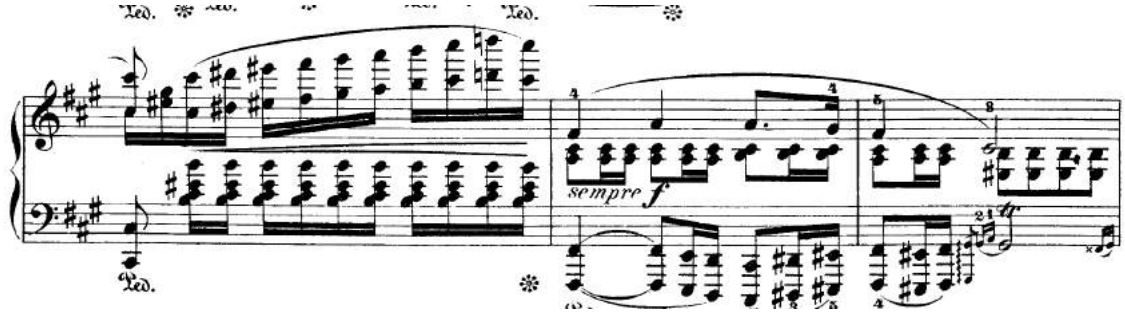



Figure 4–47 Polonaise op. 44, mesures 16-18

Une des premières œuvres à réellement manifester un développement important de l'écriture horizontale est sans doute la *Ballade* op. 52. Tout au long de la répétition des thèmes variés sous différentes textures, certaines d'entre elles usent clairement d'une écriture plus savante. Le thème de « valse », qui débute mesure 8, sera notamment repris à partir de la mesure 58 avec l'ajout distinct d'une voix d'alto (avec des doubles-croches continues) qui complexifie le discours musical. Peu de temps après, le ténor viendra également compléter le passage (à partir de la mesure 60 par exemple).

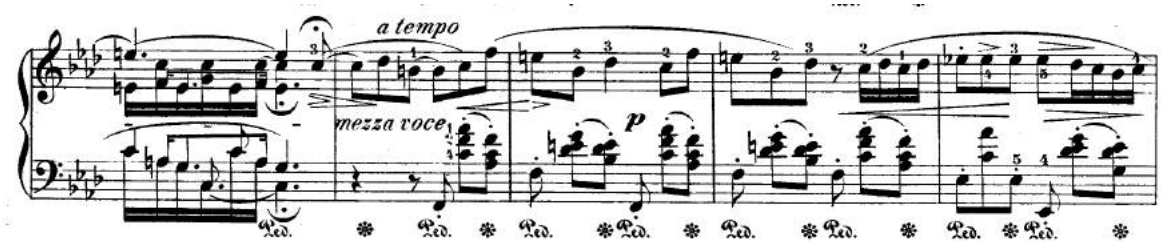



Figure 4–48 Ballade op. 52, mesures 7-11

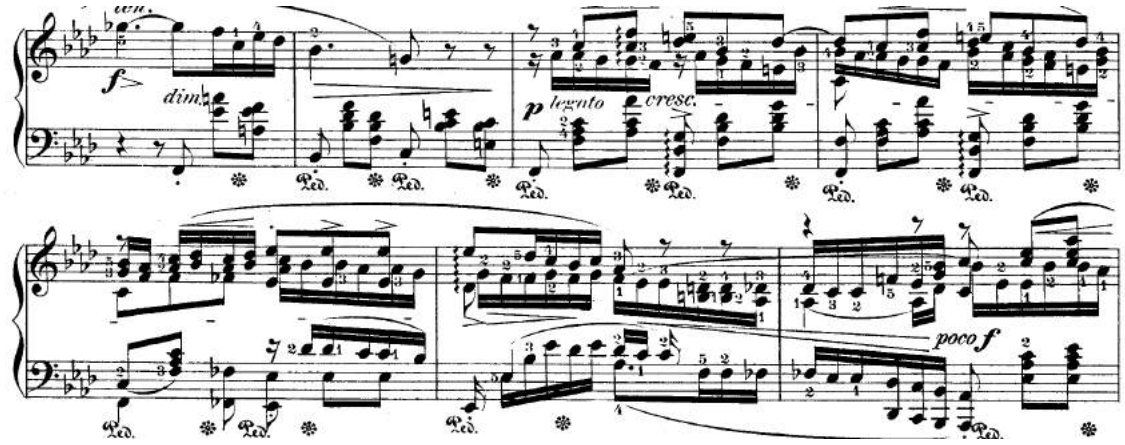


Figure 4–49 Ballade op. 52, mesures 56-62

Une voix d'alto et de ténor seront également discernables lors des mesures 125-127.

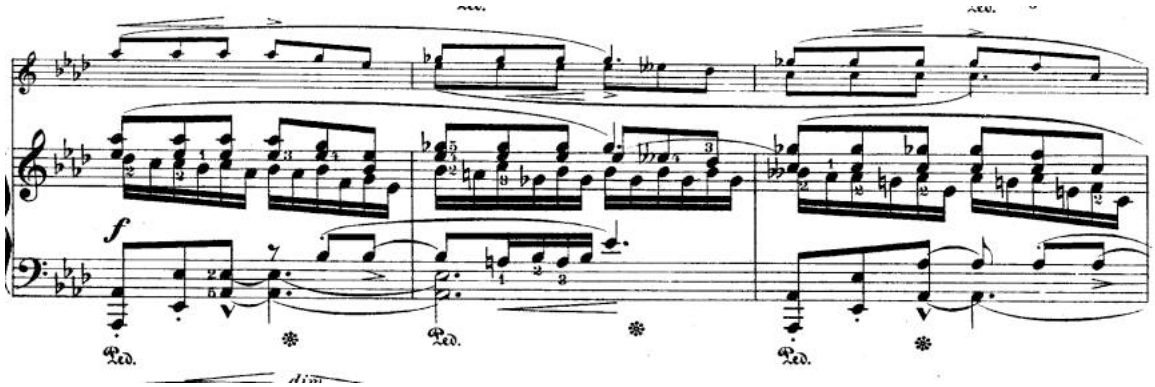


Figure 4–50 Ballade op. 52, mesures 125-127

Dans d'autres passages, Chopin fait dialoguer les voix de soprano et d'alto sous forme de questions/réponses imitatives, comme aux mesures 51-52.

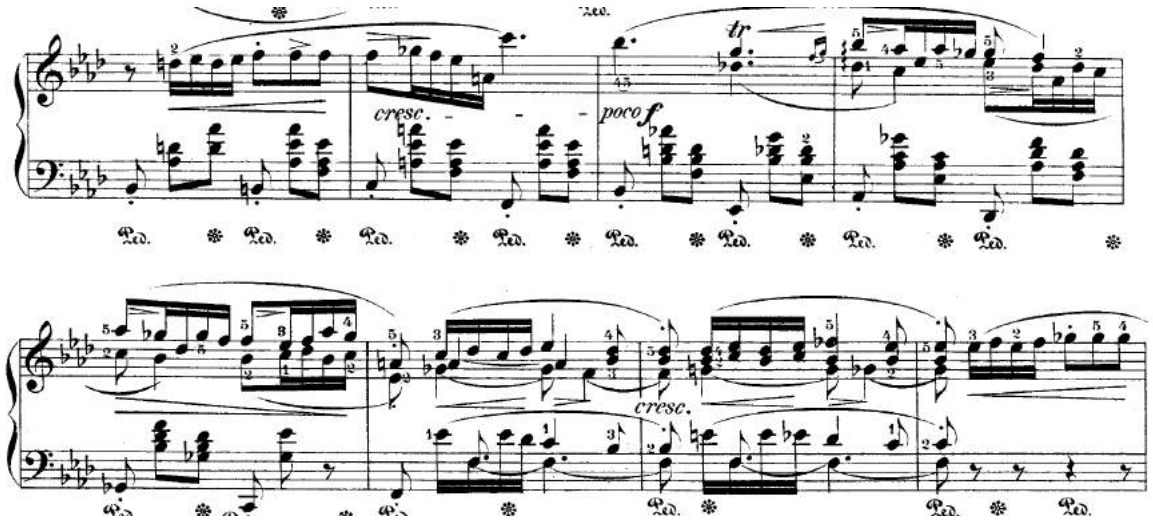



Figure 4–51 Ballade op. 52, mesures 48-55

La prochaine étape décisive est certainement représentée par le *Nocturne* op. 55 n°2, où pour la première fois au sein de ce répertoire, le thème principal présente des éléments

contrapuntiques, et ce dès la première exposition. Auparavant, les *Nocturnes* sont essentiellement construits sous forme d'une « simple » mélodie accompagnée, alors que dans ce cas, une voix d'alto débute dès la mesure 4. L'accompagnement en croches est typique du répertoire et soutient le développement contrapuntique de la main droite.

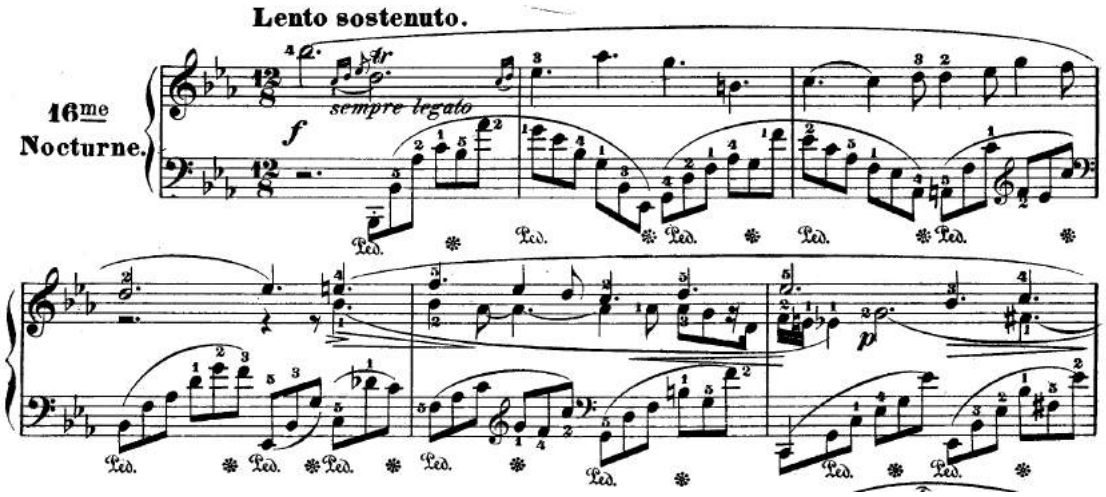



Figure 4–52 Nocturne op. 55 n°2, mesure 1-6

Ce type d'écriture est gardé jusqu'au passage situé vers la deuxième partie du thème principal (T1/b, mesure 13), où l'on retrouve une disposition lyrique typique.

La transition des mesures 31-34 est un autre exemple du développement de l'écriture contrapuntique : deux voix se détachent à la main droite, avec un phrasé propre à chacune d'entre elles.

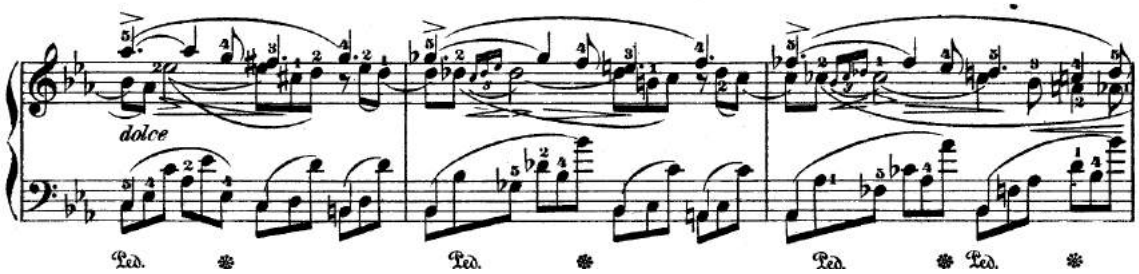



Figure 4–53 Nocturne op.55 n°2, mesures 31-33

La reprise du thème principal est caractérisée par un dialogue qui s'installe entre voix de soprano et d'alto (mesures 35-38). Cette deuxième voix sera gardée au sein des différents éléments thématiques jusqu'à la mesure 55.

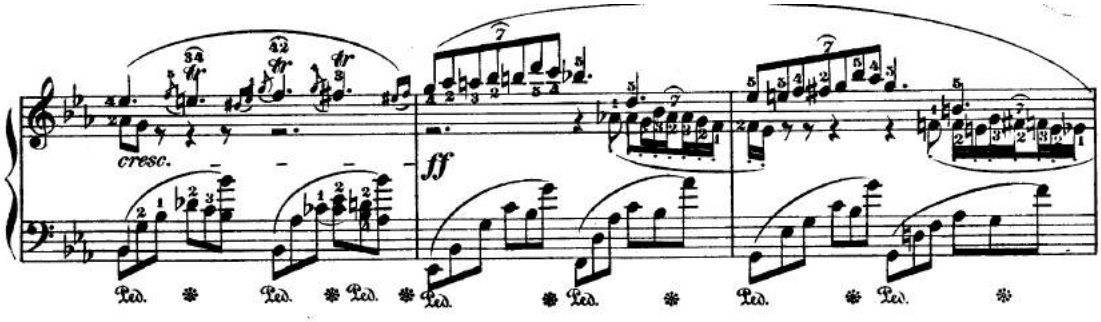


Figure 4–54 Nocturne op. 55 n°2, mesures 34-36

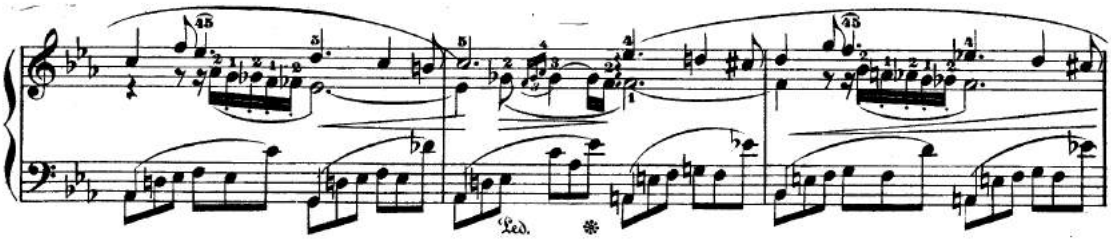



Figure 4–55 Nocturne op. 55 n°2, mesures 48-50

Cette pièce marque donc un véritable tournant au sein du répertoire : l'écriture polyphonique devient de plus en plus importante, et ce phénomène se remarquera également dans les derniers *Nocturnes* op. 62. Dans l'op. 62 n°1, le premier thème principal révèle plusieurs voix distinctes à la main droite, et même à la main gauche à quelques endroits spécifiques (mesures 6-8 par exemple).

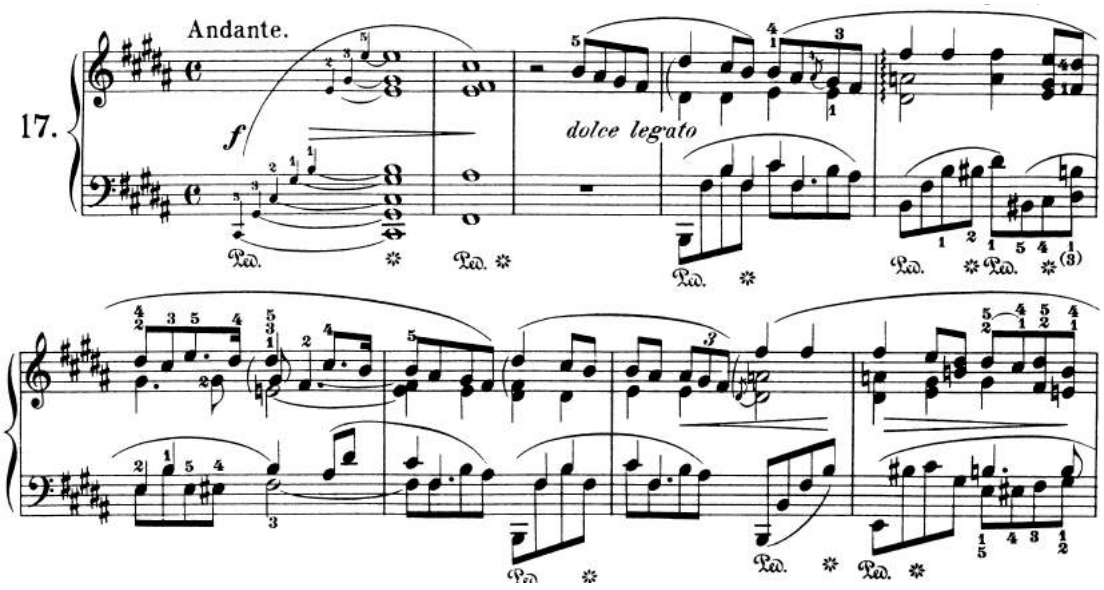



Figure 4–56 Nocturne op. 62 n°1, mesures 1-9

Cette écriture polyphonique caractérise surtout la première partie de la pièce. La partie centrale reste ancrée dans une texture de mélodie accompagnée, alors que la reprise du thème est totalement ornementée par des trilles.

Dans le *Nocturne* op. 62 n°2, c'est surtout la partie centrale qui attire l'attention. Rappelons que pour Rambeau il s'agit du « plus bel exemple d'écriture contrapuntique dans le style tardif de Chopin[13] ». En effet, dans un style *agitato*, le thème est densifié par un accompagnement syncopé des voix internes, et une ligne de basse qui propose par endroits une écriture imitative en canon (mesures 40 et 42 par exemple).

[13] Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire,* Éditions l'Harmattan, Paris, 2005, p. 753.

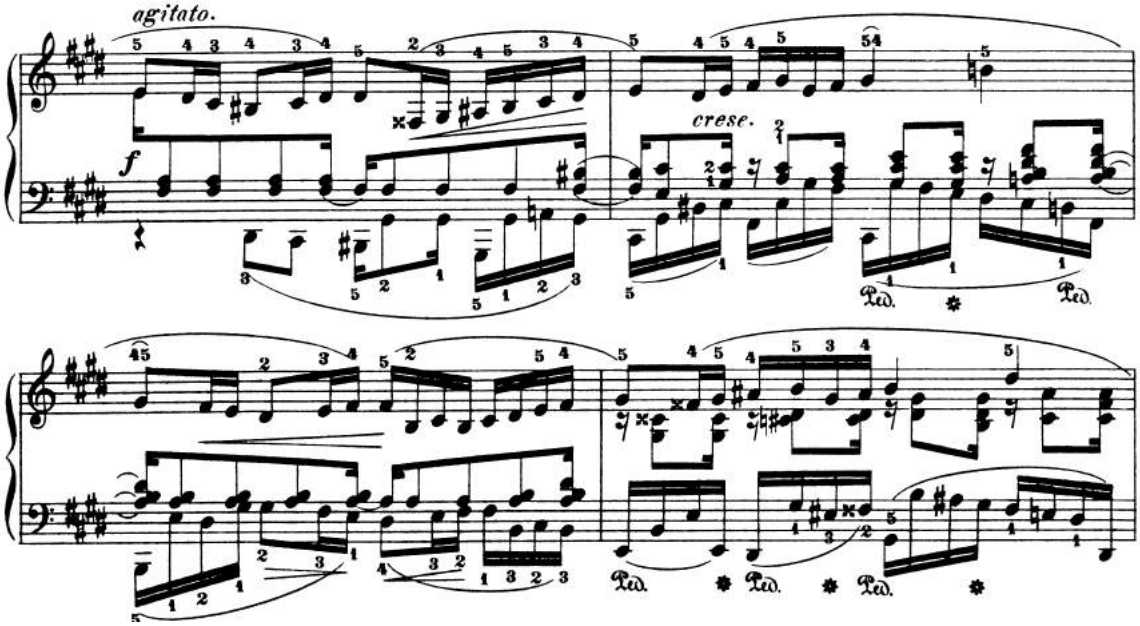


Figure 4–57 Nocturne op. 62 n°2, mesures 40-43

Au sein des *Mazurkas,* une telle progression est également notable. Déjà dans le premier cahier de notre corpus (op. 56), l'écriture polyphonique est implantée de manière importante. Le thème principal de l'op. 56 n°1 en *Si* majeur (qui correspond également au refrain de la forme rondo qu'il propose) fait entendre la mélodie principale à la basse, accompagnée par la main droite avec deux voix distinctes. Les blanches pointées font également ressortir une voix de ténor, le plus souvent en valeurs longues (hormis la mesure 8).

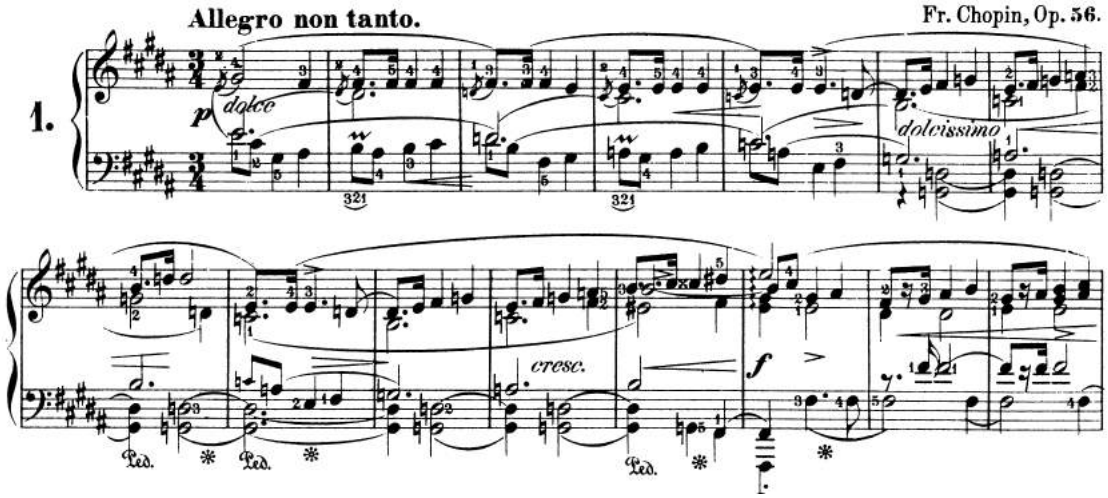



Figure 4–58 Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-15

Il s'agit donc d'une écriture à quatre voix, également remarquée par Tomaszewski :

D'abord, à voix basse, des questions sont posées…timidement, de manière hésitante. La réponse dans la partie supérieure aspire vers l'aigu[14].

La *Mazurka* op. 56 n°3 propose le même type d'écriture au sein de son thème principal. Quatre voix la caractérisent dès les premières mesures, et cette texture occupe une place encore plus importante que dans le premier numéro. Les 48 premières mesures sont liées à ce style « savant », avec des passages polyphoniques et homophoniques.

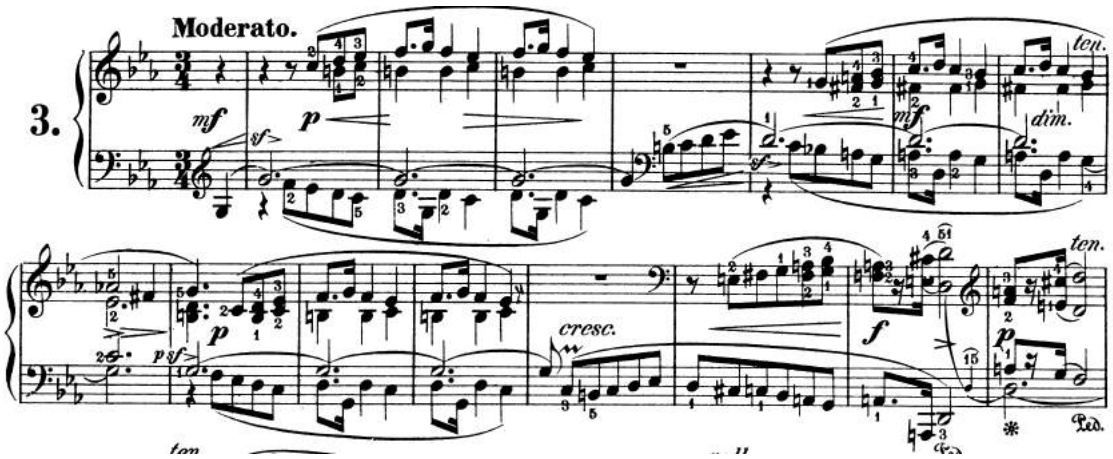



Figure 4–59 Mazurka op. 56 n°3, mesures 1-15

Au cours des mesures 181-188 (début de la coda), Chopin développe le thème principal : écriture à quatre voix, imitations entre soprano et basse, tonalités changeantes, appogiatures, retards, etc. (nous avions d'ailleurs déjà mis ce passage en avant à propose de la complexification du langage harmonique).

Toujours dans cette optique, les mesures 205-212 sont également un exemple pertinent avec quatre voix distinctes, un phrasé propre à chaque voix ou encore la disposition du thème au ténor.

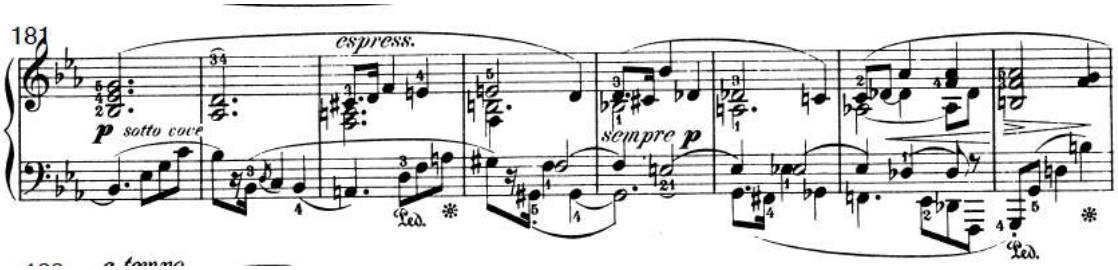



Figure 4–60 Mazurka op. 56 n°3, mesures 181-188

[14] « *First, in a low voice, questions are posed… timidly, hesitantly. The response in the upper part strives decisively upwards.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Mazurka op. 56 n°1 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 15 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/56/id/248.

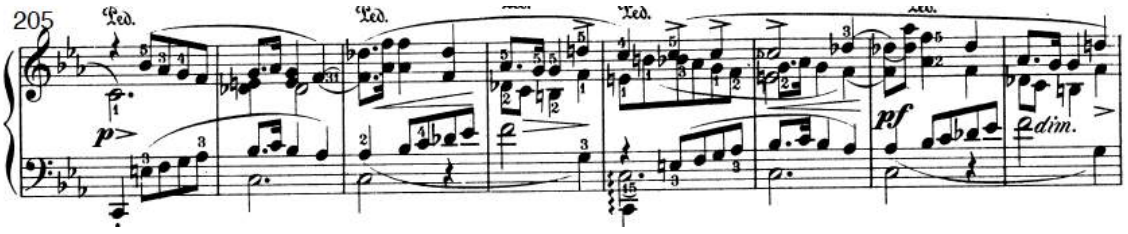



Figure 4–61 Mazurka op. 56 n°3, mesures 205-212

Dans le cahier suivant (op. 59), les mesures 43-50 du premier numéro développent un dialogue entre soprano et alto, alors que la main gauche s'éloigne de son rôle d'accompagnement grâce à des lignes plus horizontales et le dédoublement de ses voix.

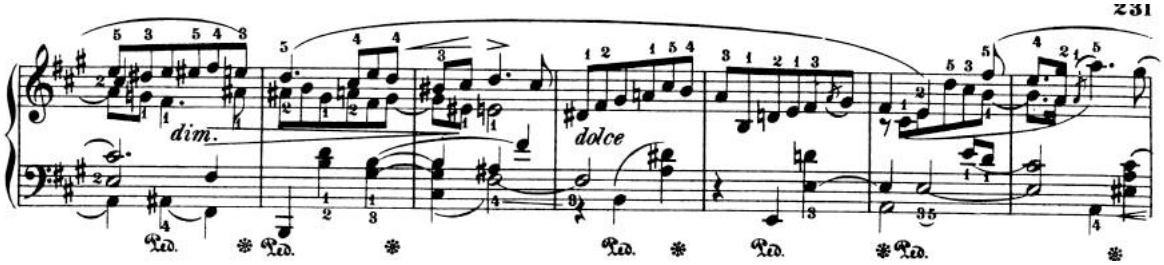



Figure 4–62 Mazurka op. 59 n°1, mesures 44-50

Un peu plus loin, un autre passage (à partir de la mesure 57) fait dialoguer les deux mains avec une descente mélodique conjointe, relayée toutes les deux mesures.

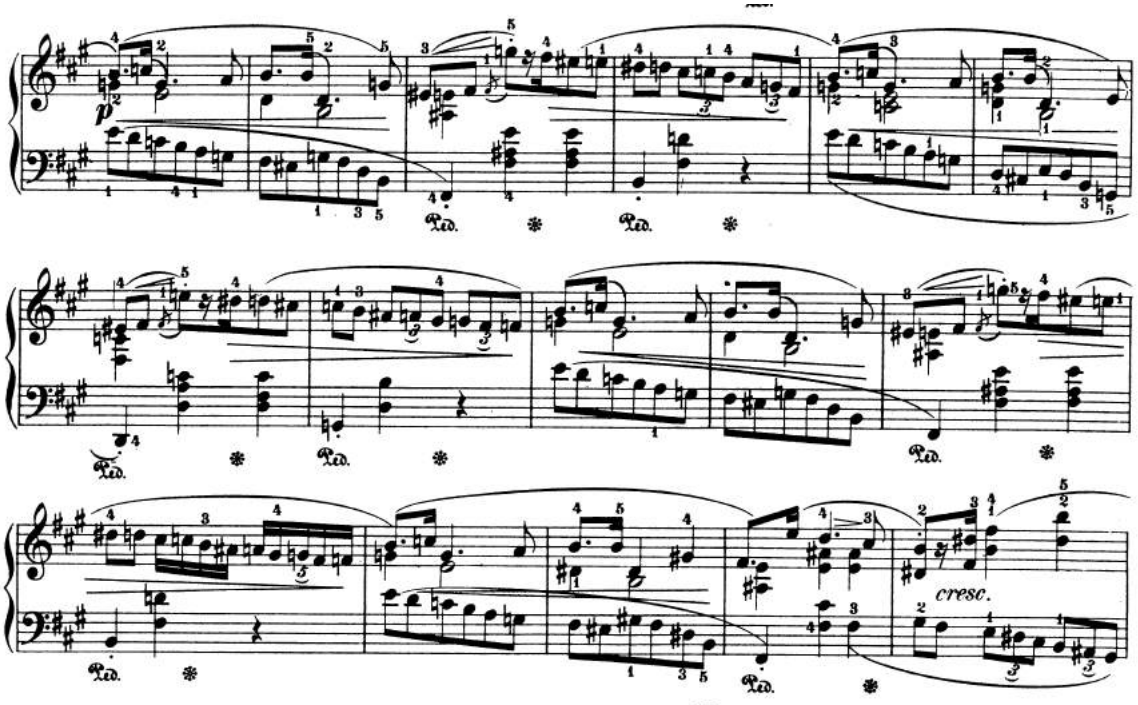



Figure 4–63 Mazurka op. 59 n°1, mesures 57-72

Dans la *Mazurka* op. 59 n°3, Chopin dispose dans les meures 97-102 et 115-130, deux canons à l'octave. Dans le premier, la main droite lance d'abord le thème principal, repris deux mesures plus loin par la main gauche.

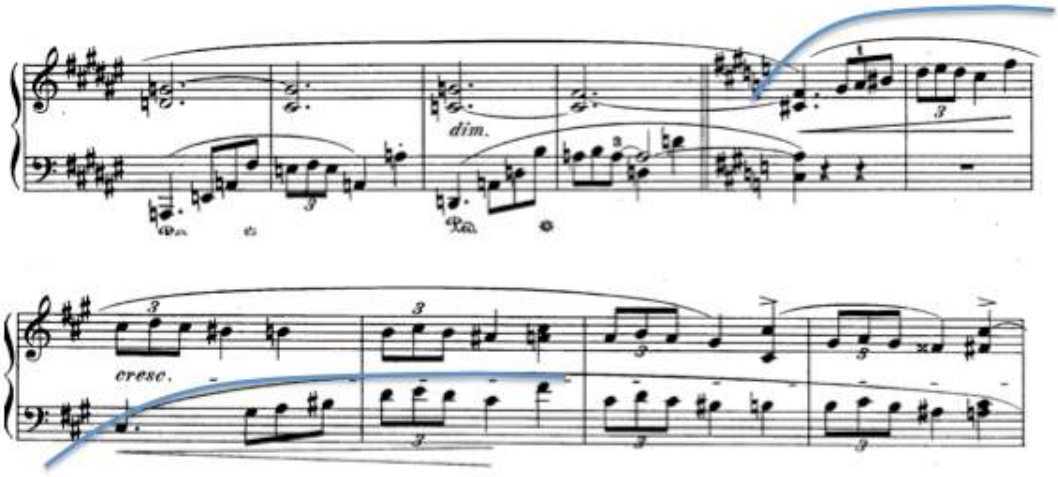



Figure 4–64 Mazurka op. 59 n°3, mesures 93-102

Pour le deuxième passage, Chopin débute à la mesure 115 par un motif thématique au soprano, intégralement repris à la basse à la mesure 123. Cela nous rappelle le cas de la *Polonaise* op. 44, où le thème était également disposé d'abord à la mélodie, puis à la basse. Dans la continuité, la mesure 127 (basse) sera imitée mesure 128 par la voix de soprano, créant ainsi un canon présent jusqu'à la mesure 130. Ceci n'arrêtera pas pour autant l'écriture polyphonique qui restera présente jusqu'au retour de T3, à la mesure 135.

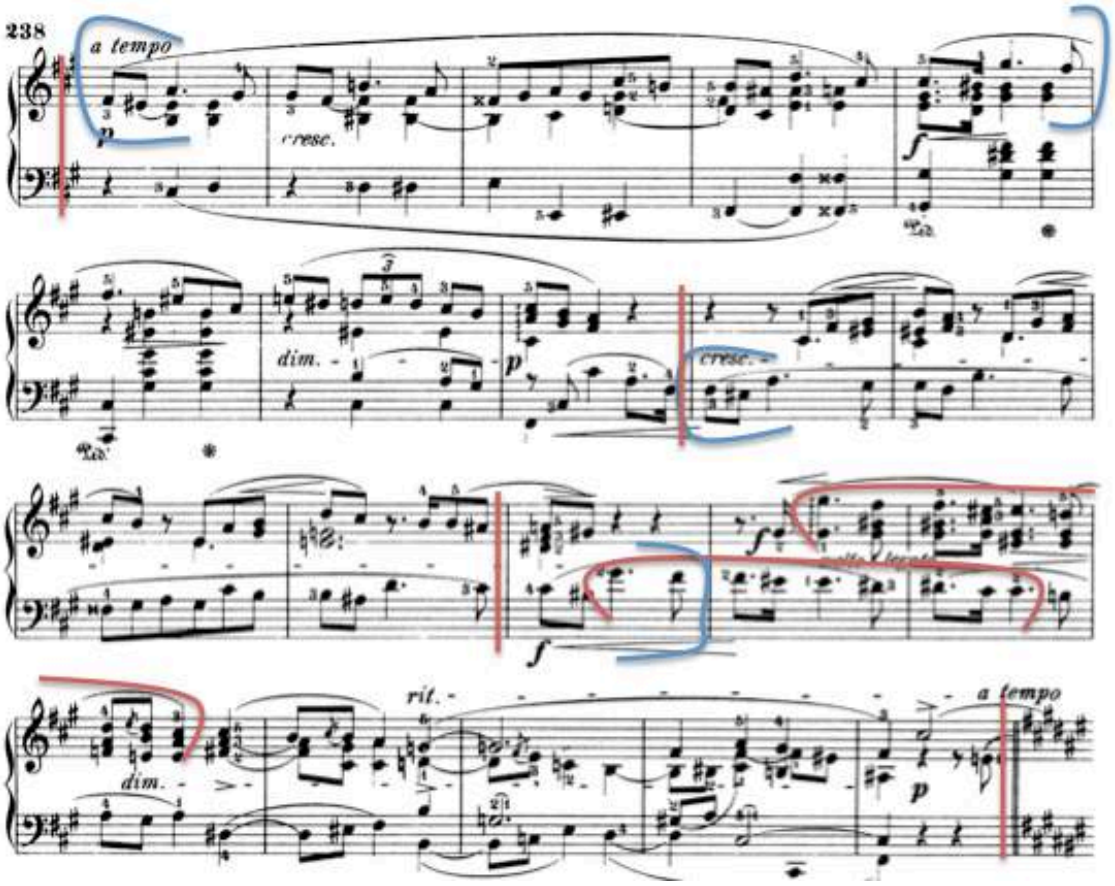



Figure 4–65 Mazurka op. 59 n°3, mesures 115-134

Cette expérience fut certainement concluante pour Chopin, car la prochaine *Mazurka*

op. 63 n°3 présente également un canon, à partir de la mesure 66. Cette fois-ci, les deux voix sont distanciées d'un temps et sont toutes deux disposées à la main droite. Ce canon est presque maintenu jusqu'à la fin de la pièce (hormis les deux dernières mesures de la cadence parfaite finale).

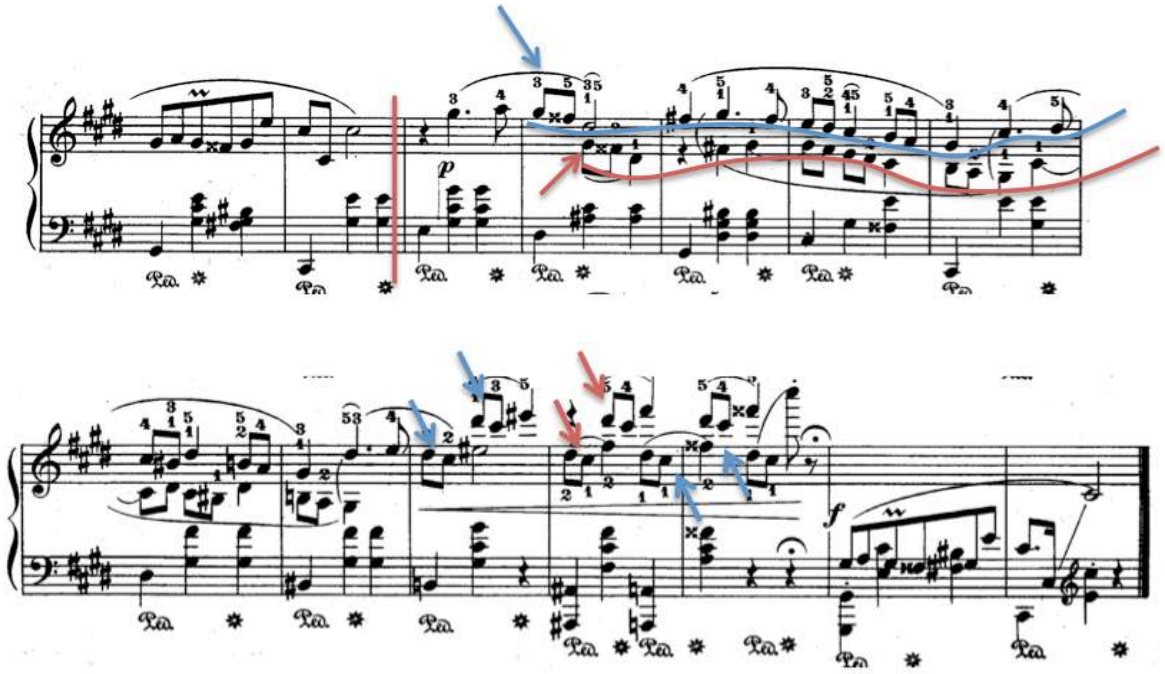



Figure 4–66 Mazurka op. 63 n°3, mesures 63-76

Enfin, la *Mazurka* op. 68 n°4, bien qu'inachevée, possède également un passage similaire. Entre les mesures 32-39, l'écriture se densifie, et s'éloigne de la mélodie accompagnée qui caractérise le reste de l'œuvre. Un dialogue s'installe entre le soprano et le groupe alto/ténor qui lui répond en imitation (mesures 32-35). Les dernières mesures de la phrase (36-39) sont plus homorythmiques, mais gardent distinctement l'écriture à quatre voix.

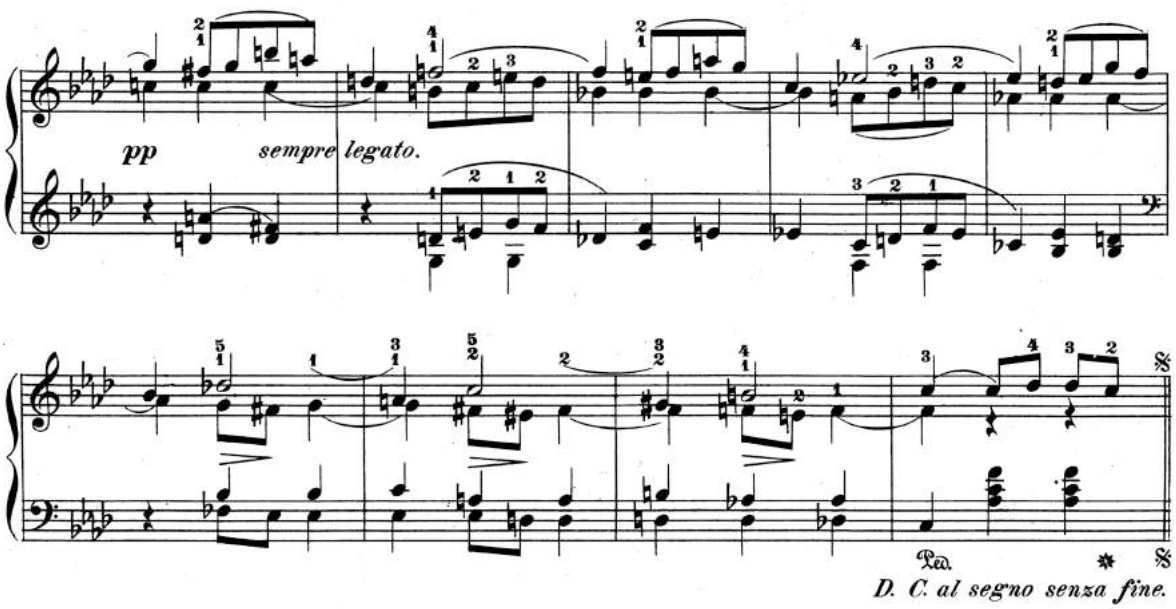



Figure 4–67, Mazurka op. 68 n°4, mesures 32-40

Le mouvement central du *scherzo* de la *Sonate* op. 58 présente, par le biais de cette « rêverie sérieuse[15] », un style savant *antico* (polyphonie simple, pulsation *alla breve*, traitement classique de la dissonance avec préparation). En effet, durant les mesures 61-155, le discours musical se caractérise par une polyphonie quelque peu « primitive » à 4 et 5 voix, où Tomaszewski identifie cette « sphère irréelle » qui sonne « comme un écho nostalgique à un monde passé[16] ».

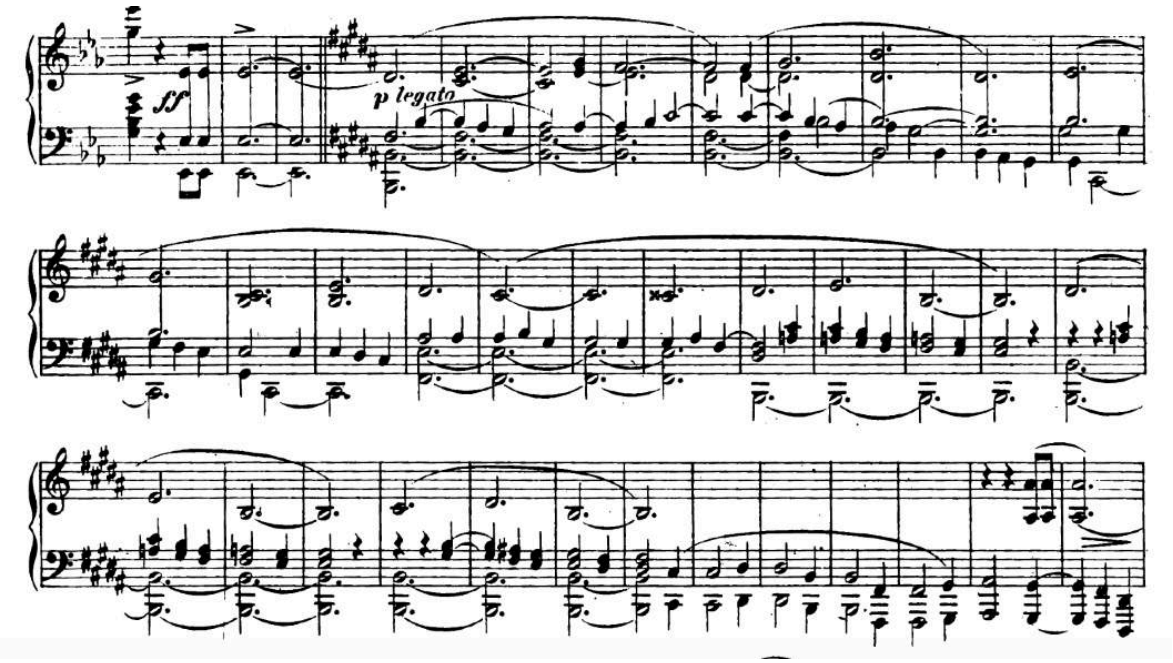



Figure 4–68, Scherzo de la Sonate op. 58, mesures 58-94

Dans la *Sonate* op. 65, le travail contrapuntique a surtout lieu entre les deux instruments, car ils créent au sein de cette pièce un véritable dialogue par l'échange, l'imitation et la variation des différents éléments thématiques. La texture de mélodie accompagnée se caractérise par une distribution équivalente des rôles pour chaque instrument. Si l'un possède le thème, l'autre ne se limite pas à l'accompagner[17] et l'enrichit avec des éléments mélodiques et harmoniques qui complexifient le discours musical, en donnant une importance équivalente à chaque instrument.

[15] Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 708.

[16] « *The trio of the Scherzo (in B major) transports us into an even more unreal sphere. The sonorities here – built on low harmonics – sound like a nostalgic echo from a world that has passed, a world remembered with a degree of anxiety.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Sonate op. 58 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 15 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/58/id/122.

[17] Evidemment, certains passages restent proches de cette vision polarisée, comme la partie centrale du *Scherzo* de l'op. 65, qui justement frappe par l'accompagnement constant de la mélodie du violoncelle par le piano, dans un style de « romance » ou de « nocturne ». ; ou encore le thème de « tarentelle » dans le mouvement final.

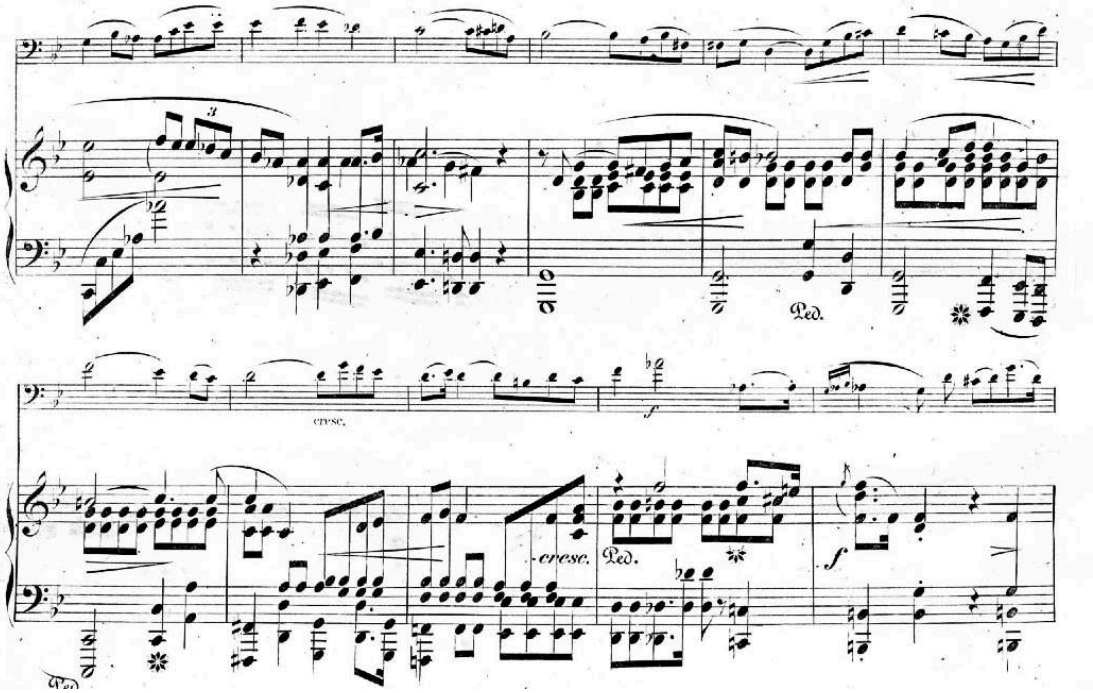



Figure 4–69, Allegro de la Sonate op. 65, mesures 21-31

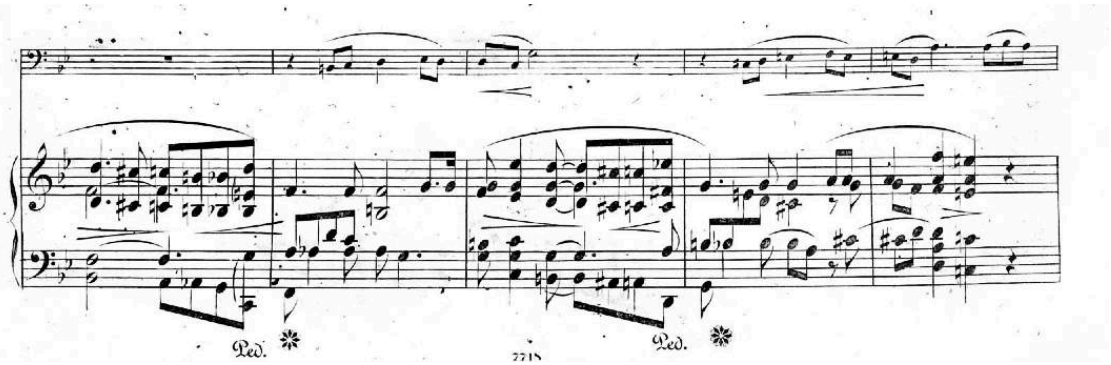



Figure 4–70, Allegro de la Sonate op. 65, mesures 69-73

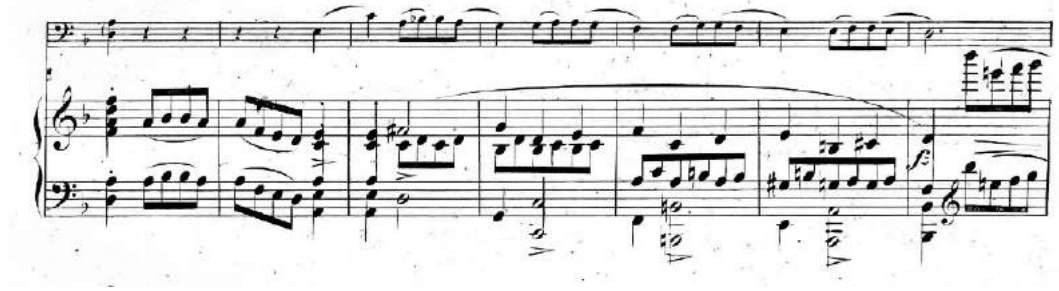



Figure 4–71, Scherzo de la Sonate op. 65, mesures 231-237

Nous rencontrons également des exemples de canon, comme nous avons déjà pu les rencontrer dans les *Mazurkas* précédemment citées, où violoncelle et piano s'imitent à l'octave.

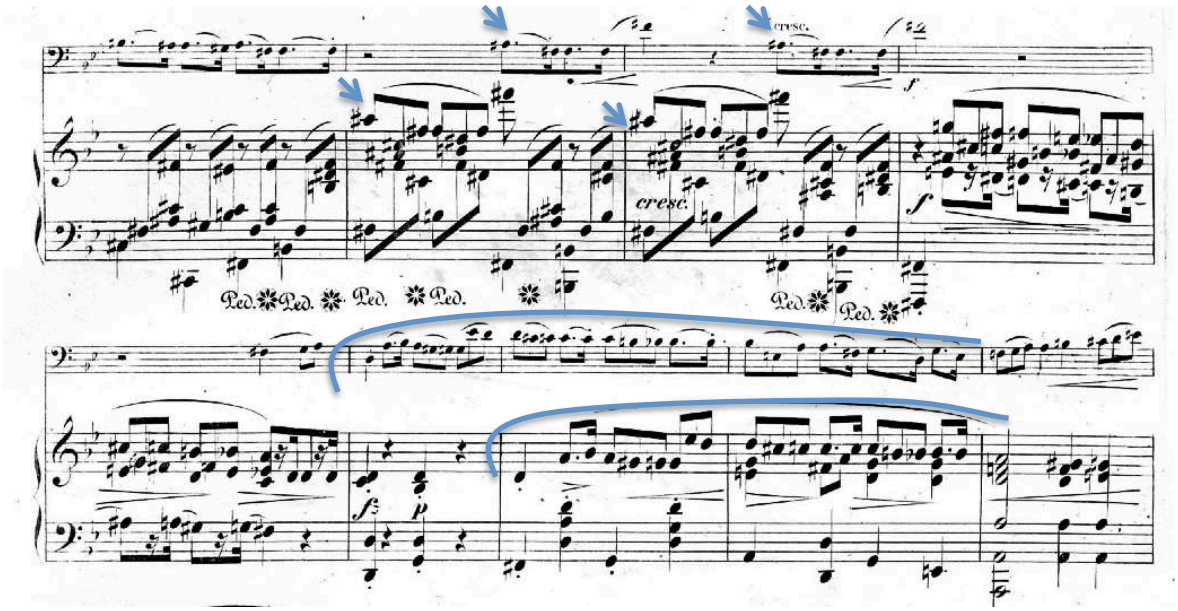



Figure 4–72 Finale de la Sonate op. 65, mesures 68-76

Dans la figure ci-dessus, les mesures 69-70 présentent d'abord des échanges thématiques entre les instruments, puis le piano reprend à la mesure 74 le thème préalablement exposé mesure 73 par le violoncelle, sous forme de canon.

La pensée musicale plus horizontale du compositeur se concrétise également dans le *Largo*, construit intégralement sur des répétitions et des imitations entre les différents instruments[18]. En effet, les 27 mesures de la pièce présentent une texture uniforme où les perpétuels échanges thématiques ont pour conséquence de créer des contrechants et autres superpositions de lignes mélodiques. Ce sont surtout les voix de basse et de soprano qui sont échangées, la voix centrale gardant généralement un rôle d'accompagnement en arpèges. Par exemple, dans les neuf premières mesures, le chant, d'abord exposé au violoncelle, est repris par la main droite du pianiste, alors que le violoncelle reprend en même temps la ligne de basse du pianiste : il y a donc imitation et échange des deux voix. Ce type de comportement est retrouvé tout au long de la pièce, comme nous pouvons le voir dans les figures qui suivent (voir également figure 4-228, p. 345).

[18] À ce sujet, voir l'article de W. Dean Sutcliffe, « Chopin's Counterpoint : The Largo from the Cello Sonata, Opus 65 », in *Musical Quarterly*, 1999, p. 114-133.

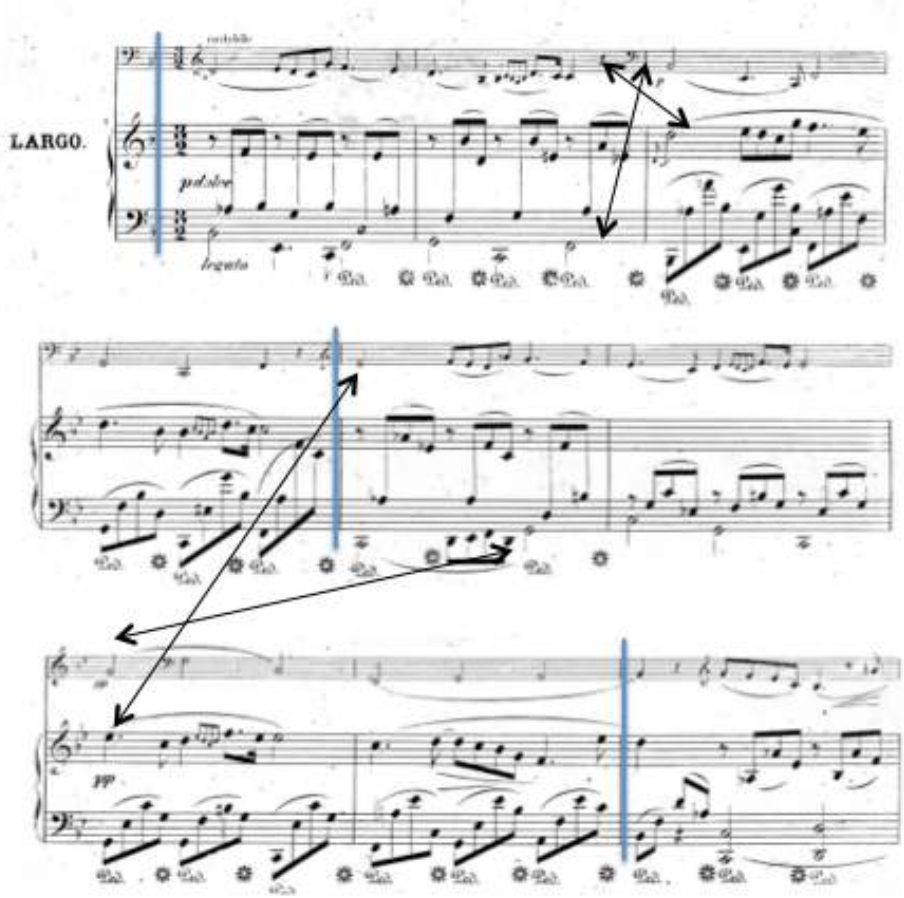



Figure 4–73, Largo de la Sonate op. 65, mesures 1-9

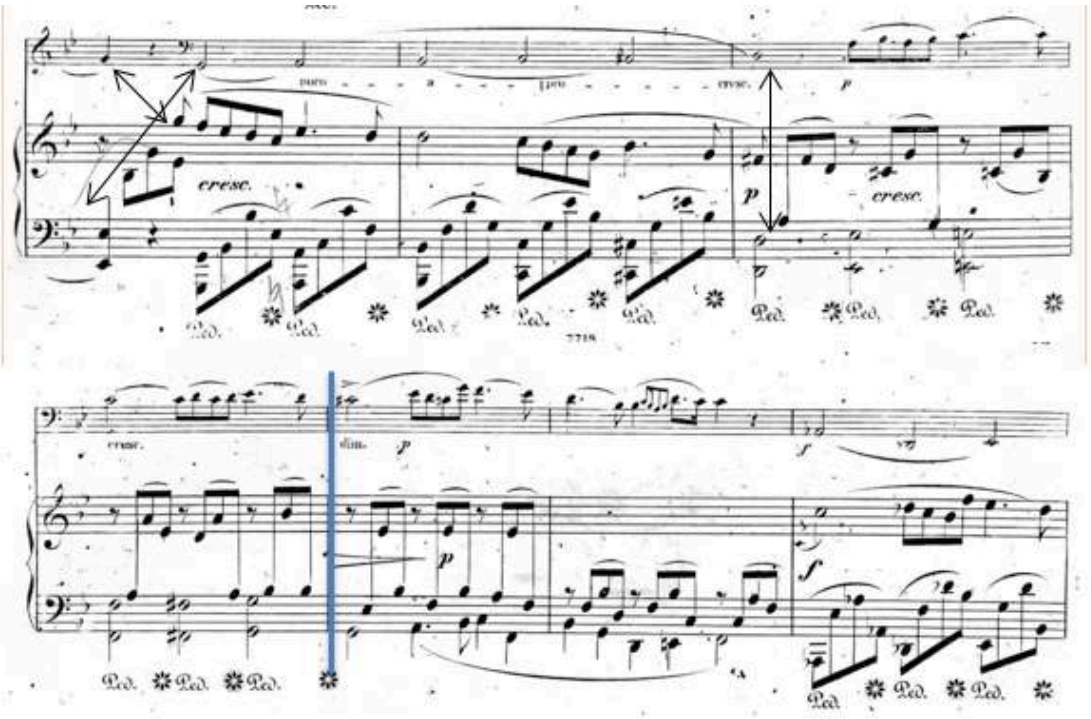



Figure 4–74, Largo de la Sonate op. 65, mesures 10-16

L'ensemble de ces exemples (non exhaustifs) nous permet d'affirmer l'importance de l'écriture contrapuntique au sein des dernières années de Chopin. Au fur et à mesure de

nos analyses, nous avons eu le sentiment que le style savant, ou du moins le développement d'une pensée musicale plus horizontale, est un des éléments principaux de son dernier style de Chopin, ce que nous avons tenté de prouver à travers ces différents exemples. Nous reviendrons en détail sur les différents types de « style savant » présents dans le chapitre 2 de cette quatrième partie.

1.3. Utilisation des genres en tant que thèmes

Dans plusieurs œuvres de notre corpus, nous nous sommes rendu compte que les caractéristiques de certains thèmes étaient assez particulières pour que les thèmes se réfèrent clairement à des genres extérieurs aux œuvres en question. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant (sur la définition des topiques utilisés par Chopin dans notre corpus d'étude), l'utilisation des variables musicales crée une certaine identité de genre au sein des thèmes musicaux. Le but de ce paragraphe n'est pas de mettre en avant ces variables (voir chapitre 2 de cette quatrième partie), mais de lister les différents thèmes utilisés qui puisent directement dans des genres précis.

Par exemple, la première œuvre du corpus, l'*Impromptu* op. 36, présente, au-delà d'une déclinaison du topique du « pastoral », un thème issu du genre de la « barcarolle », ce qui n'est pas une règle dans une pièce telle qu'un *Impromptu*, composition musicale au style plutôt libre et de caractère improvisé (qui se manifeste dans ce cas par la succession des différentes textures musicales autour d'un même noyau thématique décliné).

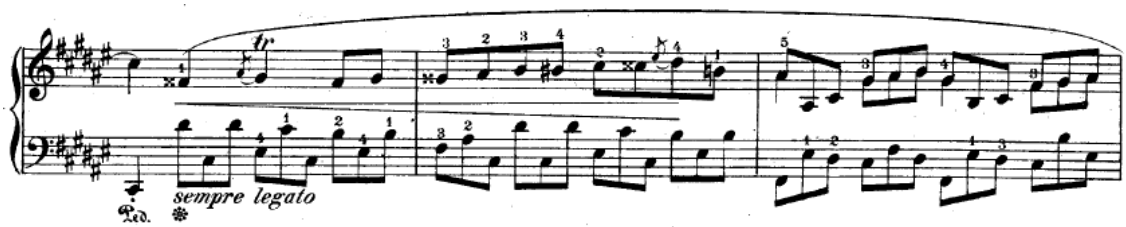



Figure 4–75, Impromptu op. 36, mesures 73-75

En effet, comme nous pouvons le voir sur la figure ci-dessus, l'utilisation soudaine du rythme ternaire *sempre legato* dans un style aussi lyrique évoque ces chansons vénitiennes en 6/8 et 12/8 retrouvées dans les *Nocturnes* de Chopin selon Tomaszewski[19]. Le thème se réfère donc à un genre (la barcarolle, en 12/8), lui-même imbriqué dans un autre, celui de la pièce musicale dont il fait partie (impromptu).

Au sein du *Nocturne* op. 55 n°2, le thème principal se réfère également au genre de la « Barcarolle », dès le début de la pièce, avec la mesure à 12/8 et les arpèges lyriques caractéristiques confiés à la main gauche.

[19] Voir notamment Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006. Le *Nocturne* op. 55 n°2 en *Mi* bémol majeur en est un exemple.

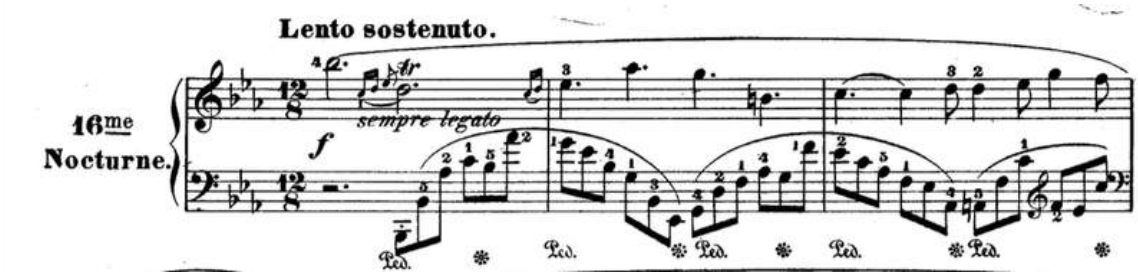



Figure 4–76, Nocturne op. 55 n°2, mesure1-3

Dans la *Polonaise* op. 44, le trio central est un thème de *mazurka*, indiqué par Chopin lui-même par son appellation « Tempo di Mazurka ».

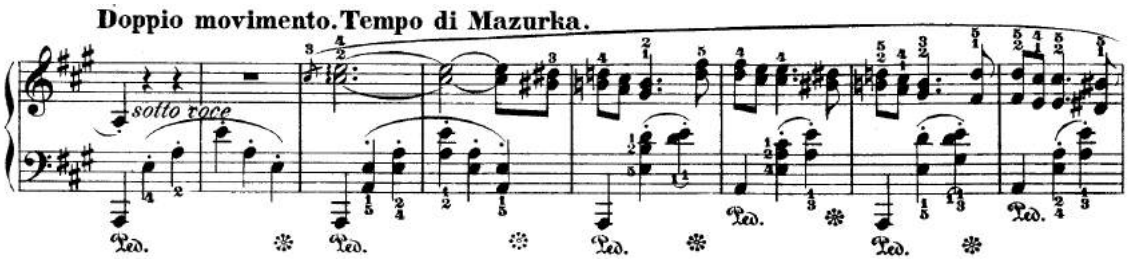



Figure 4–77, Polonaise op. 44, mesures 127-134

D'autres indices nous laissent supposer une telle présence : la basse à trois temps typique, l'utilisation du rythme pointé, d'abord sur les temps faibles, puis sur le premier temps de la mesure, est une caractéristique très importante de la *mazurka* en général. Tomaszewski est également clair sur ce sujet :

> La plus grande surprise est apportée à l'auditeur par la section qui se trouve à la place de l'ancien trio. Ici, il n'y a aucun doute : nous n'entendons pas une polonaise, mais une mazurka[20].

Encore une fois, un tel thème de mazurka n'est pas attendu dans un répertoire aussi stylisé que les *Polonaises*, et illustre la mixité qui s'installe entre les genres.

La *Polonaise Fantaisie* op. 61 présente également un thème de mazurka. L'analyse d'Eero Tarasti[21] met en avant trois thèmes principaux (ou thèmes-acteurs selon l'auteur) caractérisant le discours musical : un thème de polonaise, un thème de mazurka et un thème de nocturne (voir en gras dans la figure ci-dessous).

Programmes narratifs	Intitulés	Mesures
PN1	S'enfoncer / se relever	Mesures 1 à 8
PN2	Naissance du thème principal	Mesures 9 à 21
PN3	**Polonaise** I	Mesures 22 à 63

[20] « *The greatest surprise is afforded the listener by the section that stands in place of the old trio. Here, there is no question that we are listening not to a polonaise, but to a mazurka.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Polonaise op. 44 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II, Disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 14 juin 2015. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/44/id/107.

[21] Voir l'ouvrage Eero Tarasti, *Sémiotique musicale,* Presses universitaires de Limoges, 1996 et la section 3.1 du chapitre 3 de la deuxième partie de cette thèse.

PN4	Modulations ou Débrayage Topologique	Mesures 64 à 93
PN5	États thymiques extrêmes (**Polonaise** II)	Mesures 94 à 115
PN6	**Mazurka** I	Mesures 116 à 147
	Dans les mesures 148-152, on passe au PN suivant, il s'agit d'une transition.	
PN7	**Nocturne**	Mesures 153 à 180
PN8	**Mazurka** II	Mesures 181 à 198
PN9	Éloignement et retour - Mes 201 : **Nocturne** / 2, Si majeur - Mes 205-214 : Introduction variée Ré majeur, Do majeur - Mes 215 : **Mazurka** / 3 fa mineur - Mes 225 : Transition « a tempo primo » fa mineur	Mesures 199 à 240
PN10	Accomplissement - Mes 242 : **Polonaise** / 3 La bémol majeur - Mes 248 : Transition (variation de - Mazurka) Si majeur - Mes 253 : **Nocturne** / 3 - Mes 267 : **Polonaise et Mazurka** *accelerando, sempre ff* La bémol majeur	Mesures 241 à 288

Tableau 4-2, Tableau de l'analyse de la Polonaise Fantaisie op. 61 selon Eero Tarasti

Le thème de mazurka est exposé pour la première fois entre les mesures 116 et 147. Dans ce passage, la mélodie de la main droite, *dolce*, se caractérise par un rythme pointé récurrent sur les différents temps de la mesure à ¾. Elle est accompagnée de manière régulière par la main gauche, en croches.

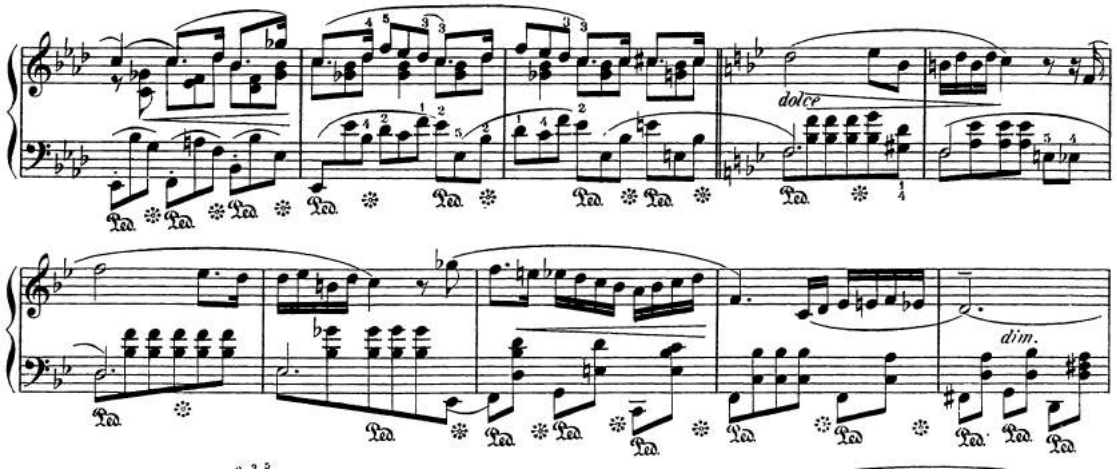


Figure 4–78 Polonaise-Fantaisie op. 61, mesures 113-122

Dans la partie centrale de la *Valse* op. 64 n°3, la voix de basse entame également le thème de mazurka, au rythme pointé à partir de la mesure 73. Cette disposition particulière n'est pas sans rappeler la *Mazurka* op. 56 n°3. Rambeau en dit:

> Et c'est bien une mazurka qui constitue le trio en Ut majeur dont la mélodie, confiée à la main gauche, à ces inflexions graves et tendres à la fois qui semblent être la voix même de Chopin[22].

[22] Marie-Paule Rambeau, *op. cit*., p. 778.

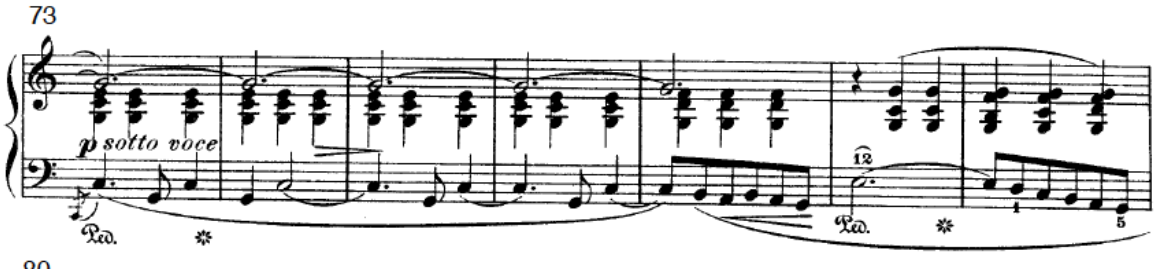



Figure 4–79 Valse op. 64 n°3, mesures 73-79

La *Fantaisie* op. 49 fait référence a un genre extérieur : la marche, déclinée de manière « funèbre » et « militaire ». Au sein de l'introduction, les indications de Chopin et les caractéristiques musicales nous informent sur le style : *Tempo di Marcia*, rythme pointé, tonalité mineure et tessiture grave.

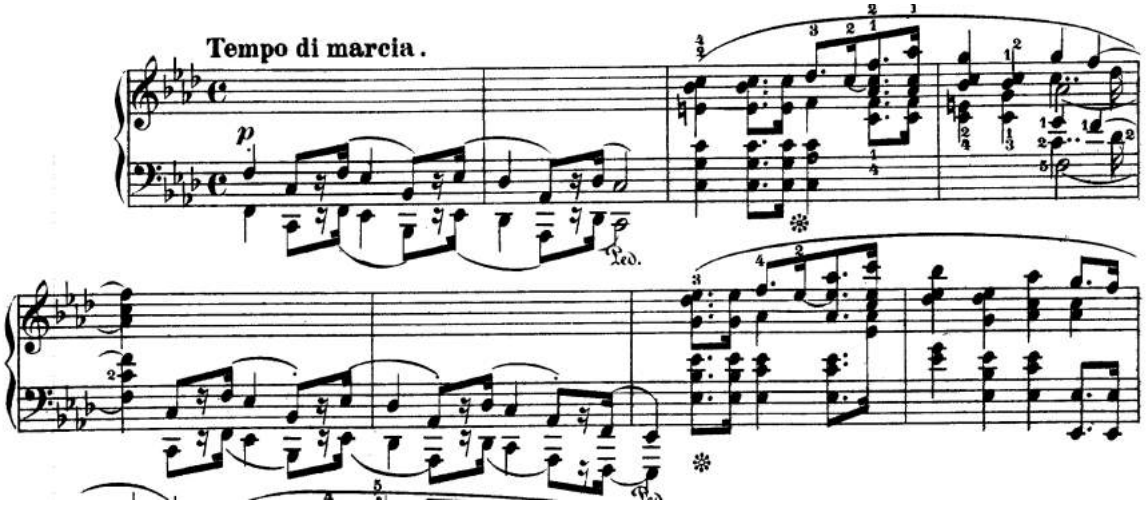



Figure 4–80, Fantaisie op. 49, mesures 1-8

Le deuxième passage se caractérise par un rythme binaire de marche au style « militaire », avec des temps très marqués (*staccato* à la main gauche à la basse et au ténor), une écriture très homorythmique en noires, un tempo allant, une tonalité majeure et des intervalles justes (quinte et quarte).

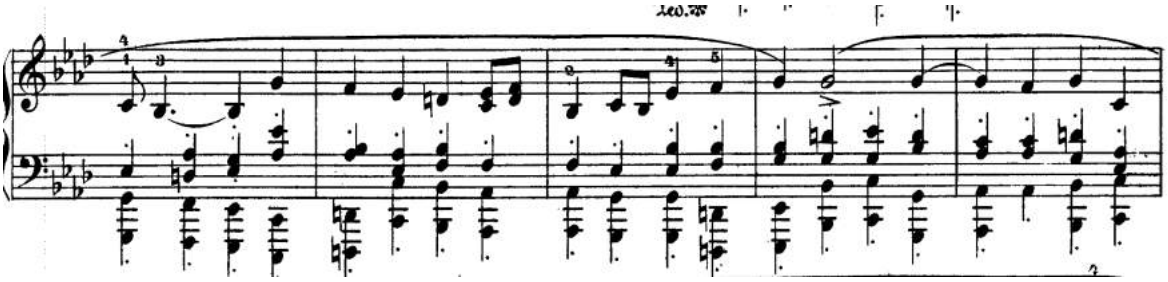



Figure 4–81, Fantaisie op. 49, mesures 129-133

Dans la *Ballade* op. 52, le thème principal est varié avec différents styles. La première partie du thème principal (après l'introduction) est écrit comme une « valse », reconnaissable grâce à la basse à trois temps caractéristique (une basse sur le premier temps puis deux accords sur les temps faibles de la mesure).

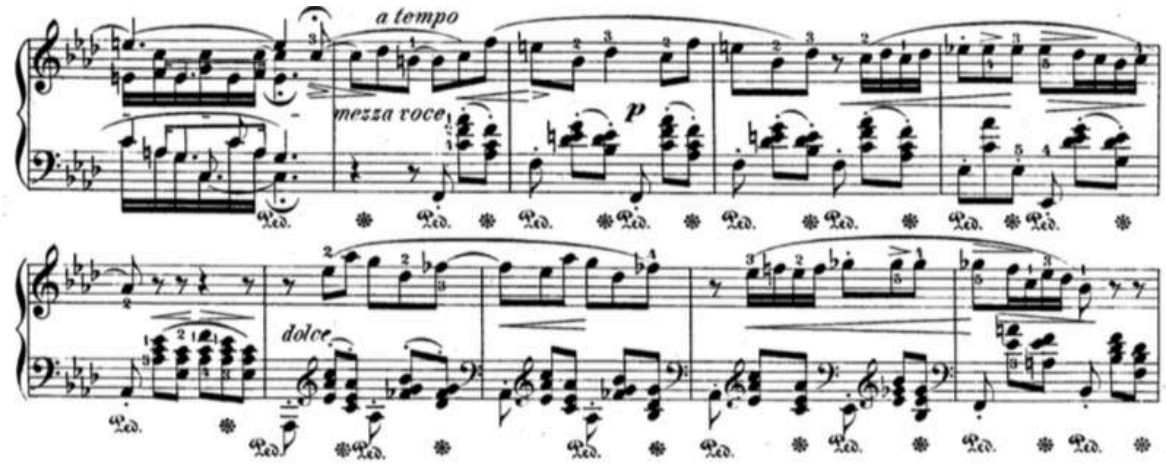



Figure 4–82, Ballade op. 52, mesures 7-16

Par ailleurs, un thème de valse se retrouve également dans la dernière pièce du compositeur : la *Mazurka* op. 68 n°4. Entre les mesures 14-31, ce style s'applique par le biais de la basse à trois temps, la mélodie plus lyrique et conjointe, et avec un rythme plus régulier que lors du thème de la mazurka.

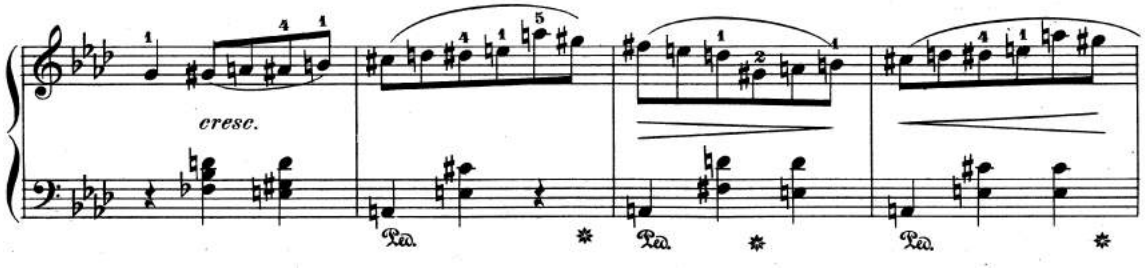



Figure 4–83, Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-17

Le thème de « valse » de la *Ballade* op. 52 se retrouve ensuite réutilisé sous forme d'un « nocturne », caractérisé par les arpèges de la main gauche et les lignes belcantistes intégrées à la mélodie (à partir de la mesure 152), que l'on retrouve dans les nocturnes « oniriques », définis comme tels par Tomaszewski[23].

[23] Voir Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, cité et étudié dans le chapitre 2, section 2.1.3.3 de la troisième partie de cette thèse.

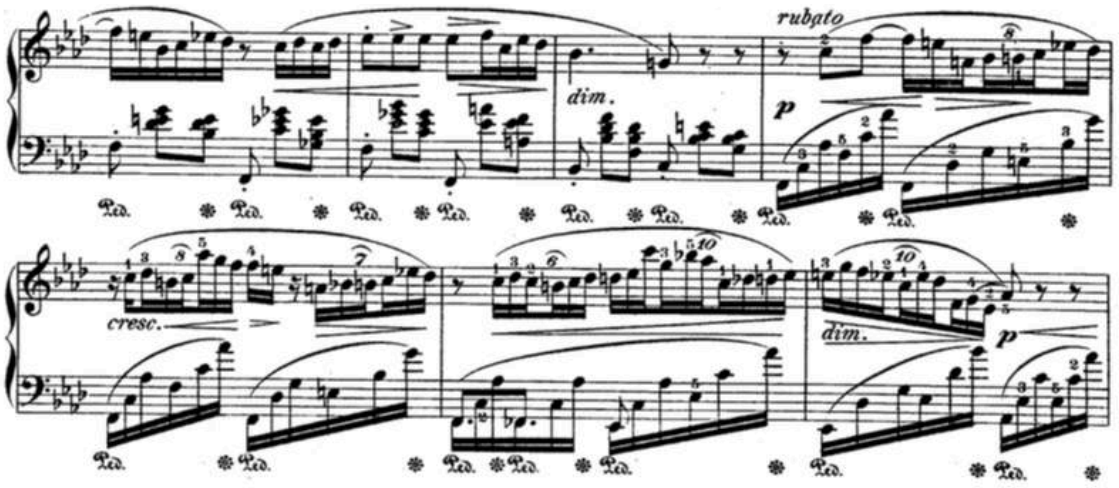


Figure 4–84, Ballade op. 52, mesures 149-155

Ces thèmes de « nocturnes » au sein de répertoires extérieurs sont assez récurrents au sein de notre corpus. Nous avons également pu remarquer leur présence dans l'*Allegro* et le *Largo* de la *Sonate* op. 58. Dans le premier cas, le deuxième bloc thématique de cette œuvre propose dans sa première section (T2/a) un thème de nocturne, indiqué *sostenuto* et en *Ré* majeur, détectable grâce aux arpèges qui, à la main droite (et dans un rythme ternaire), soutiennent la mélodie lyrique. La métrique particulière qui mélange une mesure binaire et ternaire n'est pas sans rappeler la catégorie des nocturnes « contemplatifs », encore une fois évoquée dans l'article de Tomaszewski cité précédemment.

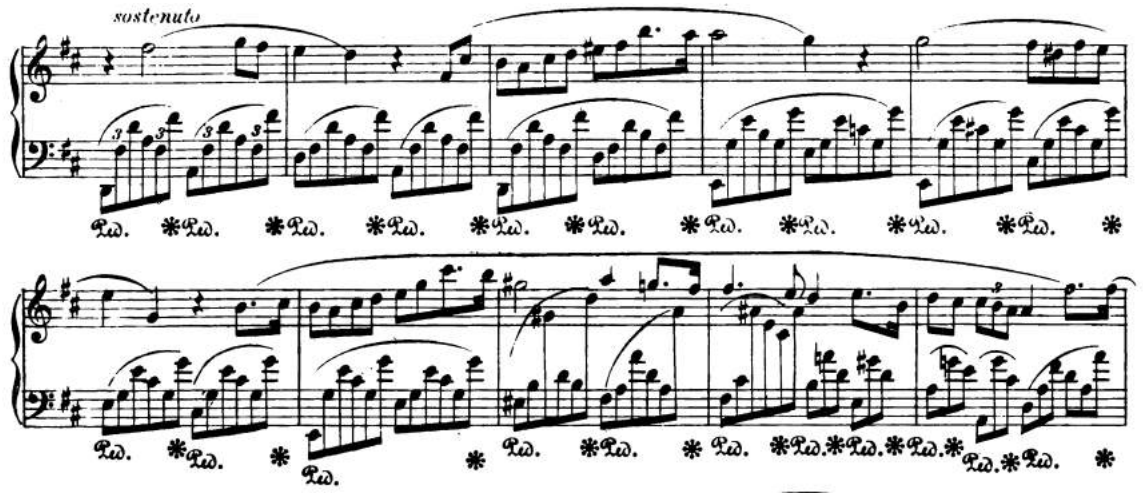


Figure 4–85, Premier mouvement Allegro de la Sonate op. 58, mesures 41-50

Dans le *Largo* de l'op. 58, le thème qui fait office de thème principal est quelque peu différent : chant lyrique sans ornementations, rythme binaire pointé (et donc pas d'arpèges caractéristiques à la main gauche) : il s'agit de la catégorie élégiaque caractérisée par le mètre binaire et l'absence d'ornementations liées au belcanto.

Un nocturne cantabile s'écoule à travers ses sections périphériques. Il est sérieux, concentré, freiné par un rythme pointé […][24].

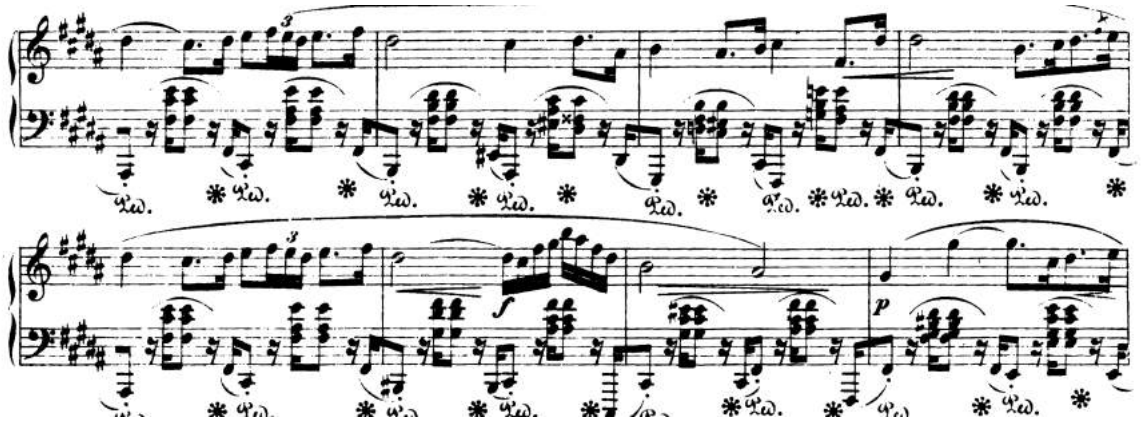



Figure 4–86, Largo de la Sonate op. 58, mesures 6-13

Trois autres exemples de « nocturnes » peuvent être cités avec la *Barcarolle* op. 60, la *Polonaise Fantaisie* op. 61 et le *Scherzo* de la *Sonate* op. 65. Dans le premier cas, Chopin intègre lors des mesures 78-83 un thème dans un pur style de « nocturne » onirique en *Do* dièse majeur. Les lignes mélodiques de la main droite, sinueuses et typiques du belcanto, laissent peu de doute quand à l'appartenance de ce thème à ce répertoire, renforcé par les arpèges de la main gauche.

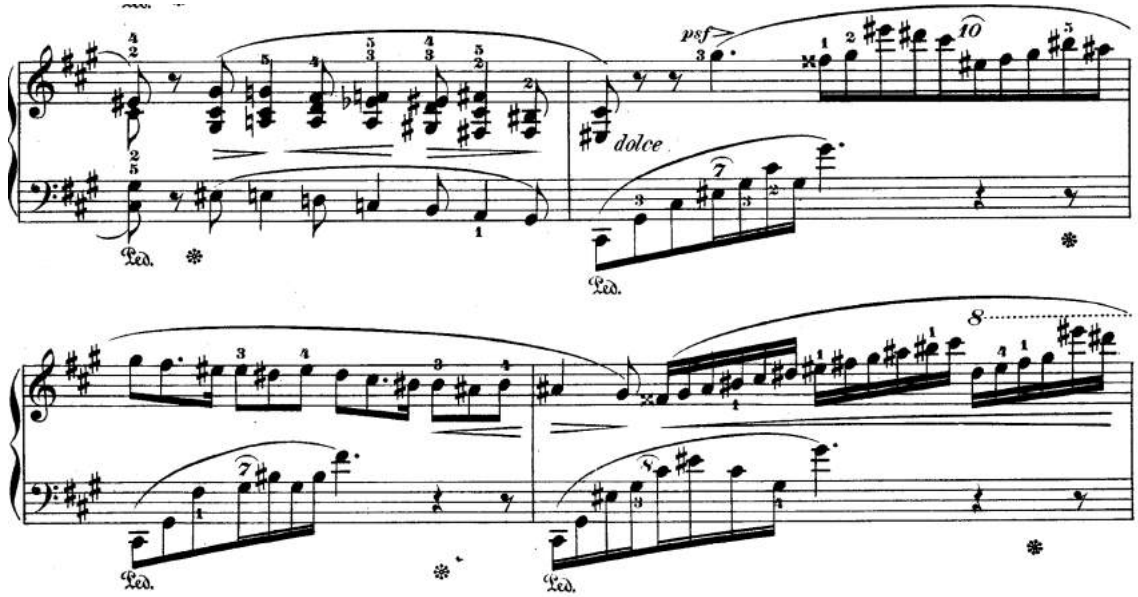



Figure 4–87, Barcarolle op. 60, mesures 77-80

Dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61 déjà citée, le thème de nocturne (lié à la romance

[24] « *A nocturne cantabile flows through its outermost sections. It is serious, focused, held back by a dotted rhythm, similar to the cantabile of the Nocturne in C minor (bars (4)5–12).* ». Mieczysław Tomaszewski, « Sonate op. 58 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II, Disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 15 juin 2015. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/58/id/122.

vocale[25] et non plus issu de la catégorie « onirique ») est exposé pour la première fois entre les mesures 153-180. Il se caractérise par une mélodie sans ornementations accompagnée aux deux mains (arpèges à la main gauche et balancements à la main droite à la voix d'alto), indiqué *In canto espressivo*, dans la tonalité de *Si* majeur.

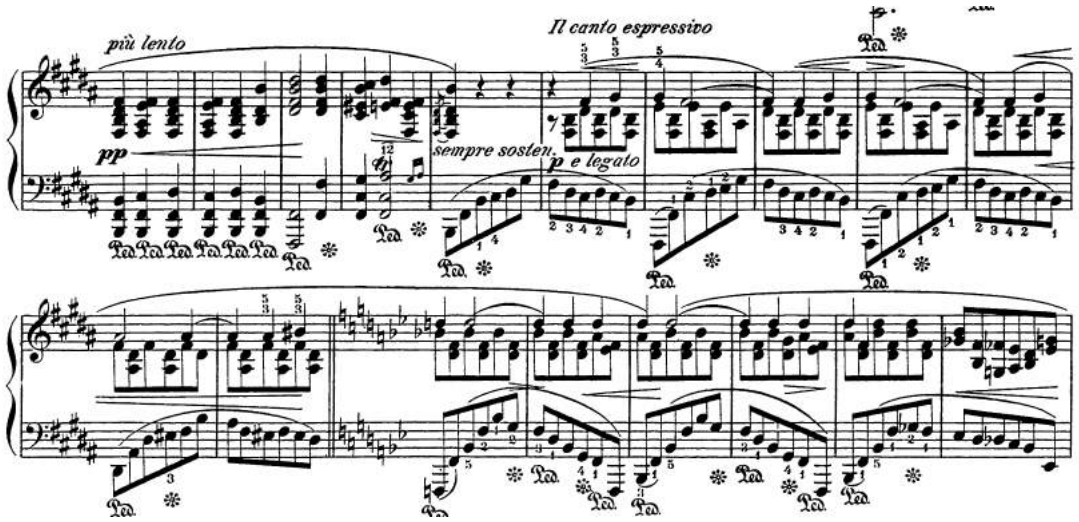


Figure 4–88, Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 149-166

Enfin, le *Scherzo* de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 présente au sein de son trio un thème de nocturne (également lié à la romance vocale, pour les mêmes raisons). Tout au long de ce thème, la texture est complètement uniformisée : la mélodie principale est laissée au violoncelle, *cantabile*, alors que le piano la soutient par la basse et les arpèges *legato*.

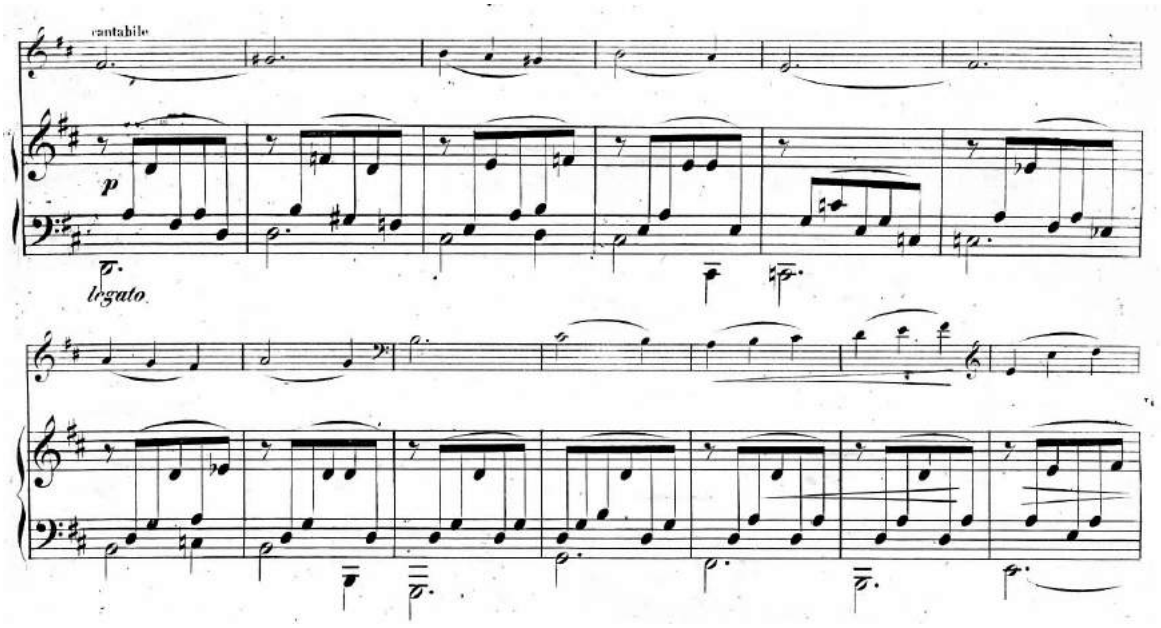



Figure 4–89, Scherzo de la Sonate op. 65, mesures 153-165

D'autres genres vont être insérés en tant que thèmes dans notre corpus, et notamment

[25] Encore une fois, nous invitons le lecteur à se reporter au deuxième chapitre de cette quatrième partie pour saisir les différences entre les nocturnes « oniriques », « élégiaques », « contemplatifs » et ceux qui sont plutôt liés à la « romance » vocale. Ces derniers possèdent un caractère généralement simple, une mesure à ¾ binaire et une mélodie non ornementée (qui les détache des nocturnes oniriques), ils ne présentent pas la mesure à 4/4 des nocturnes élégiaques, ni la superposition métrique de nocturnes contemplatifs.

des obereks et des kujawiaks. Dans les *Mazurkas* op. 56 n°1 et op. 59 n°3, deux thèmes d'oberek peuvent être repérés. Dans le premier cas, la forme rondo comprend un « refrain », thème de mazurka (en *Si* majeur) qui se trouve alterné avec une « oberek », la première fois en *Mi* bémol majeur puis en *Sol* majeur. Lors de notre analyse nous avions précisé les caractéristiques qui définissent cette danse « rapide et tournoyante[26] », que nous rappelons ici :

> La musique inclut le même type de rythmes de mazurka que la *kujawiak* et la *mazur*. A cause des tempi très rapides, le rubato est presque non existant. Dans les *obereks* instrumentales les valeurs longues de la mélodie sont remplies de trépidantes doubles-croches de figuration, suivant le plus souvent le contour d'un arpège de trois notes […].
>
> Chaque phrase de la musique est constituée de 4 ou 8 mesures et ces phrases sont regroupées par deux. L'accent principal tombe usuellement sur le troisième temps de chaque mesure. Comme mentionné précédemment, l'*oberek* est la plus rapide des cinq danses nationales et atteint des vitesses vertigineuses lors de spectacles folkloriques[27].

Elle est reconnaissable à travers le mouvement tournoyant de la mélodie (doubles-croches répétées qui suivent ce mouvement arpégé), la mesure à ¾, le tempo rapide indiqué *Poco più mosso* à partir de la mesure 24 (indiqué au départ *allegro non tanto*) et l'accompagnement sur les contretemps de la main gauche.

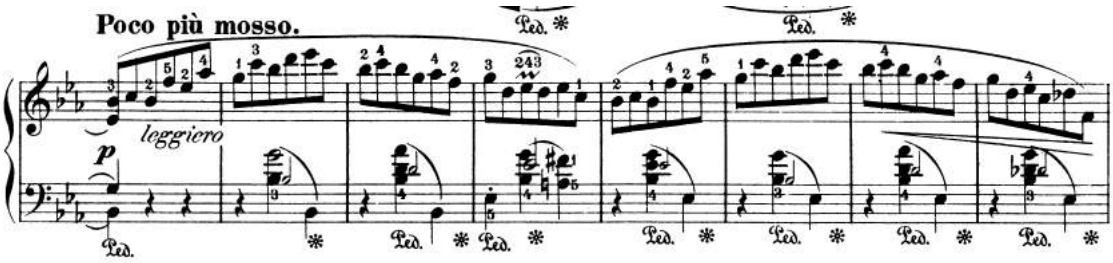


Figure 4–90, Mazurka op. 56 n°1, mesures 24-31

Au sein de la *Mazurka* op. 59 n°1, c'est le thème principal qui appartient à ce répertoire. Encore une fois, le tempo est très allant (indiqué *vivace*), et le mouvement mélodique tournoyant (ce qui est également rendu possible par l'usage des triolets). Les accents sur le troisième temps, indiqués dans la partition, confortent notre impression.

[26] Eugène De Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Henry Lemoine, Paris, 2010, p. 669.

[27] « *The music includes the same type of mazurka rhythms as the kujawiak and mazur. Due to the very fast tempi, tempo rubato is almost non-existent. In instrumental obereks the longer notes of the melody are filled in with fast-paced sixteenth-note figuration, often following the outline of a triad arpeggio*. […] *Each phrase of the music usually consists of 4 or 8 measures and they are grouped in pairs. The main accent usually falls on the third beat in each measure. As mentioned above, the oberek is the quickest of the five national dances and in folk performances reaches dizzying speeds.* ». Maja Trochimczyk, « Oberek », *Polish Dances*, site de l'université de Californie, en ligne, consulté le 30 mars 2015. http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/oberek.html#music.

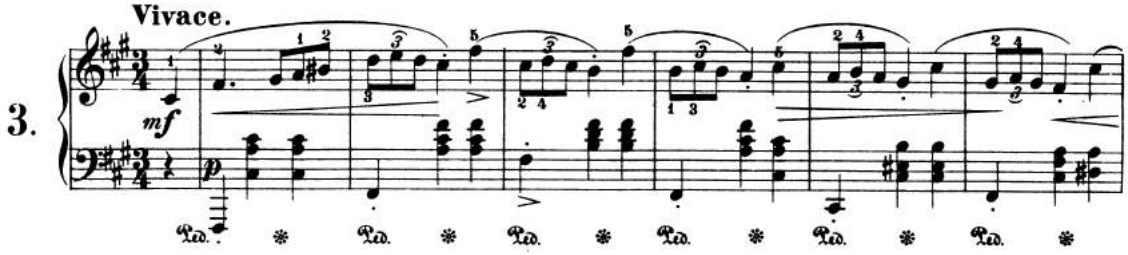



Figure 4–91, Mazurka op. 59 n°1, mesures 1-6

Concernant la kujawiak, autre danse polonaise caractéristique, elle investit deux mazurkas : l'op. 59 n°1 et l'op. 63 n°3. Dans le premier cas, il s'agit du thème principal, également indiqué par Tomaszweski :

> Le nouveau thème, retentissant dans la tonalité parallèle (La majeur) et qui laisse trahir un esprit de *mazur* (pas de *kujawiak* comme le premier thème), le fait avec plus d'audace, avec une vigueur considérable[28].

Il se caractérise par un tempo *moderato* et des intervalles de tierces répétitives qui sont justement récurrentes au sein de ce répertoire folklorique. En effet, rappelons que :

> D'après les recherches d'Aleksander Pawlak, les mélodies de *kujawiak* comportent souvent des tierces mineures « plaintives » qui leur confèrent une qualité mélancolique ou chagrine (on pense, ici encore, aux *Mazurkas* de Chopin). Le deuxième intervalle caractéristique est la neuvième majeure, large geste ascendant présent au début de certaines mélodies de *kujawiak*. Il est important aussi de noter que les mélodies ne se terminent pas à la tonique, mais à la quinte ou à un autre degré de l'échelle. Ainsi, la mélodie mélancolique du kujawiak s'achève « sans finir » et en suspens...[29]

La tonalité mineure et la nuance *piano* confèrent également une couleur mélancolique et lyrique tout à fait typique à ce passage.

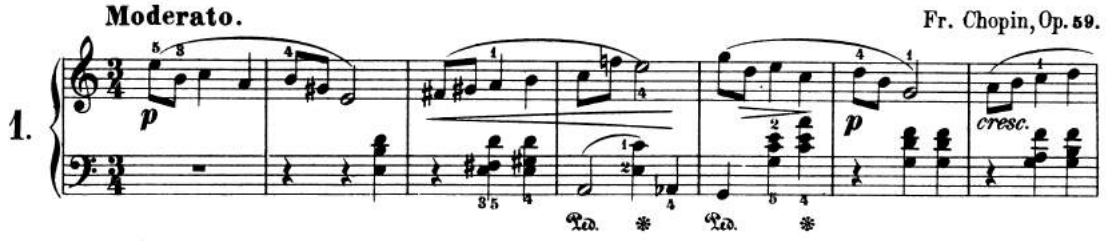



Figure 4–92, Mazurka op. 59 n°3, mesures 1-7

Dans le *Finale* de l'op. 65 de forme rondo, le thème de « tarentelle » correspond à la deuxième partie de chacune des strophes. Rappelons que cette danse italienne se définit comme « populaire [et] de caractère vif, à 3/8 et 6/8 […] originaire du sud de l'Italie.

---

[28] « *The new theme, resounding in the parallel key (A major) and betraying a distinctly mazur spirit (not kujawiak, like the previous theme), does so more boldly, with considerable vigor.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 59 n°1», [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 14 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/59/id/251.

[29] « *According to the research of Aleksander Pawlak, the kujawiak melodies often feature the "plaintively sounding" minor thirds which create a melancholy, or sorrowful quality in this music (again, Chopin's Mazurkas come to mind). The second characteristic interval is the major ninth, a sweeping gesture upward presented at the beginning of some kujawiak melodies. It is also important that the melodies do not end at the tonic note, but at the fifth or a different scale degree; thus, the melancholy melody ends "unending" and in suspense...* ». Maja Trochimczyk, « Kujawiak », *Polish Dances*, *op. cit.*

[…] [30] », avec un rythme de trochée (longue-brève) caractéristique. Tomaszewski l'identifie également :

> La musique du finale se balance tout au long du tempo vif et du rythme de la tarentelle. Un des thèmes dispose également des caractéristiques mélodies issues de la tarentelle[31].

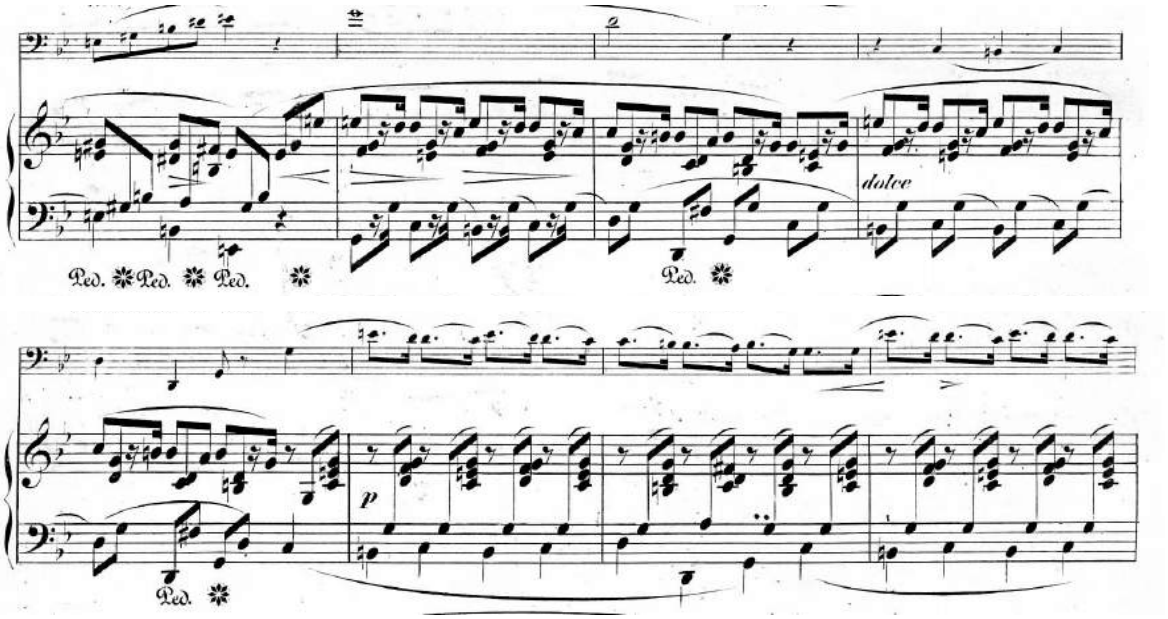



Figure 4–93, Finale de la Sonate op. 65, mesures 56-63

Bien que Chopin insère parfois des thèmes stylisés avant la dernière période (comme c'est le cas du mouvement lent du premier *Concerto* op. 11 qui intègre un thème de « romance »), ce procédé devient beaucoup plus présent dans son dernier style. Par ailleurs, les thèmes se diversifient et se multiplient au sein de chaque œuvre, et ne correspondent plus à un mouvement entier (comme c'est le cas du *Concerto* par exemple). Dans tous les cas, la présence simultanée de plusieurs thèmes stylisés crée cette « hybridité des genres », caractéristique du dernier style. Cet élément a également été mis en évidence par Zukiewick[32].

Il est aussi lié aux topiques musicaux, et plus particulièrement à la catégorie des « genres expressifs » de Ratner. Ceux-ci seront repris dans leur intégralité dans le chapitre 2 de cette quatrième partie de notre thèse.

---

[30] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Henry Lemoine, Paris, 2010, p. 1186.

[31] « *The music of the finale swings along in the lively tempo and rhythm of a tarantella. One of the themes also displays tarantella-like melodic features.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate in G minor op. 65 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 25 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/65/id/133.

[32] Dans le chapitre 1 de la troisième partie, nous avons indiqué : « Enfin, Zukiewicz relève différentes caractéristiques techniques et stylistiques qui sont à ses yeux essentielles pour la dernière période, ce qu'il illustrera dans sa thèse par une analyse détaillée de la *Sonate en si mineur* op. 58 de Chopin : mélange des genres, importance du chromatisme et du contrepoint, ainsi qu'une variété de textures et de thématiques importante. ». Voir Adam Zukiewicz, *Chopin's Third Piano Sonata, Op. 58: Late Style, Formal Ambiguity, and Performance Considerations*, Thèse de Doctorat, Université de Toronto, 2012, en ligne, consulté le 10 juin 2015, https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/32860/1/Zukiewicz_Adam_P_201206_DMA_thesis.pdf.

1.4. Vers la musique impressionniste ?

Dans certaines œuvres de notre corpus, un certain changement esthétique tend vers la musique impressionniste. Ces pièces sont le *Prélude* op. 45, la *Berceuse* op. 57, la partie centrale du *Largo* de la *Sonate en si mineur* op. 58, la *Barcarolle* op. 60, le *Nocturne* op. 62 n°1 et l'introduction de la *Polonaise Fantaisie* op. 61. Cet aspect se caractérise par un traitement différent des variables musicales, qui sont utilisées pour créer des « jeux de lumière, les reflets et les couleurs tels que l'artiste les perçoit dans un moment[33] ». Dans ce cas, les harmonies sont souvent enchainées dans une logique tonale estompée, pour créer cette atmosphère particulière où les rapports fonctionnels entre les harmonies s'effacent :

> Il reste que, par essence, la recherche de la couleur harmonique pour sa valeur propre et autonome, jusqu'à la conception, pour la première fois réalisée chez Debussy, d'une harmonie-timbre, entraîne l'émancipation de chaque agrégat, consonant ou non, et se situe donc à l'opposé de l'harmonie fonctionnelle classique, dans laquelle chaque accord occupe une place déterminée par la logique d'une *syntaxe* et ne prend son sens véritable que par rapport à ses voisins[34].

Le *Prélude* op. 45, dont nous avons déjà parlé, à la fois pour ses nombreuses modulations et ses changements constants de modes, est un exemple marquant de ce changement d'esthétique. Souvenons-nous dans quel contexte cette pièce a été composée, contexte qui résonne avec la définition même de l'impressionnisme : en discussion avec un de ses élèves, Delacroix affirmait que le contour et la forme en peinture devaient être amenés non pas par la ligne, mais par la couleur et ses différents contrastes. Au même titre, la progression et les « interférences » des harmonies musicales peuvent également créer des contrastes, et des « couleurs » particulières. Dans l'op. 45, aucune attache tonale n'est véritablement perceptible sur le long terme, et Chopin semble voyager d'harmonie en harmonie sans contrainte formelle ou fonctionnelle, avec de longs arpèges et une mélodie minimaliste. Dans la figure ci-dessous, il enchaine une harmonie de *do* dièse mineur (mesure 7-8) avec une harmonie de *Si* majeur (mesures 9-10) puis *si* mineur (mesures 11-12), et *La* majeur (mesure 13), ce qui rend bien compte de l'absence de logique tonale au sein de ce passage.

[33] Gérard Pemon, « Impressionnisme », *Dictionnaire de la musique,* Éditions Jean Paul Gisserot, Paris, 2007, p. 135.
[34] « Impressionnisme, musique », *Dictionnaire Larousse en ligne*, en ligne, consulté le 3 juillet 2015, http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/impressionnisme/185917.

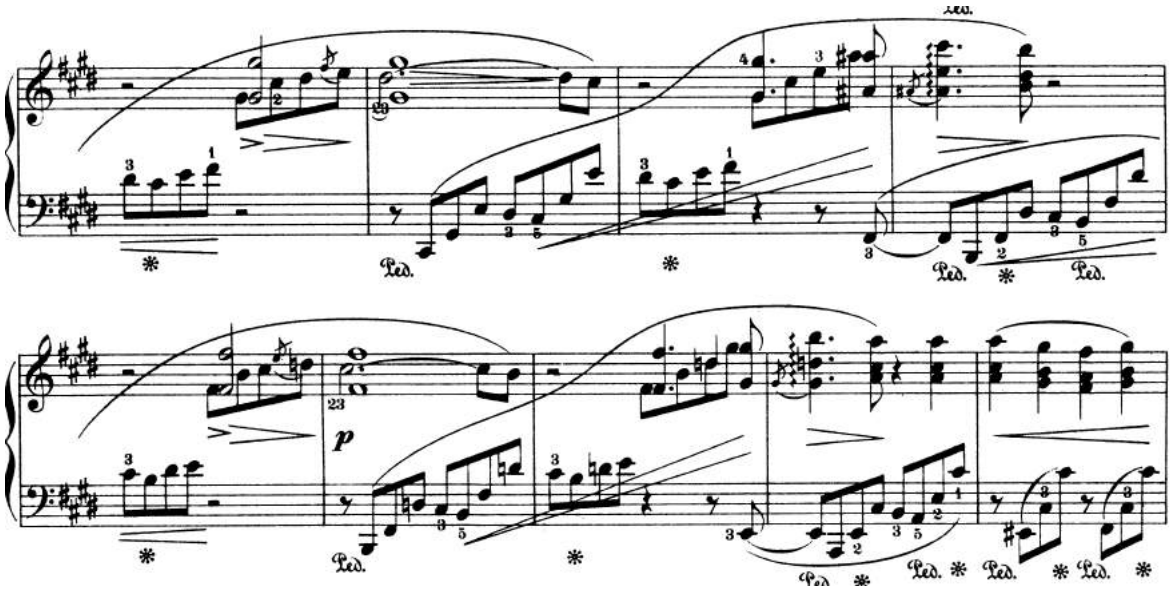



Figure 4–94 Prélude op. 45, mesures 6-14

De façon similaire, Chopin insère dans la première partie de l'introduction de la *Polonaise Fantaisie* op. 61, différentes harmonies non reliées selon une logique tonale. Elles s'enchaînent sous forme de longs arpèges en petites notes, où la mélodie est également rétrogradée au second plan. Les accords sont enchaînés comme suit : *la* bémol mineur, *Do* bémol majeur (mesure 1), *sol* bémol mineur, *Si* double bémol majeur (mesure 2), *la* bémol mineur, *mi* bémol mineur, *Sol* bémol majeur (mesures 3-7), et enfin *ré* bémol mineur et *Fa* bémol majeur (mesure 8). Avec cet intervalle de tierce ascendante, une sorte de passage du relatif à la tonique, aucune logique tonale n'est ressentie et ne régit les harmonies de ce passage.

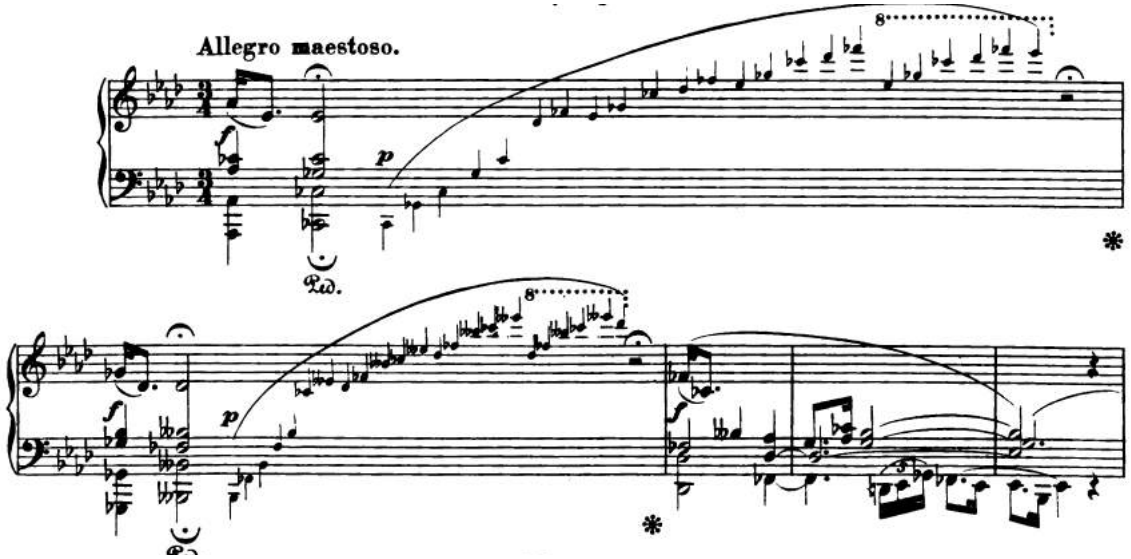



Figure 4–95 Polonaise Fantaisie, mesures 1-5

La partie centrale du mouvement lent de la *Sonate* en *si* mineur op. 58 possède des caractéristiques similaires. Indiqué *sostenuto*, le thème fait entendre des harmonies incluant des septièmes d'espèce (mesure 30, quatrième degré), des passages par le sixième degré (mesure 31), des cadences plagales (mesures 32-33), et un peu plus tard la présence

de la neuvième et de la onzième dans l'accord (mesures 88-89). L'ensemble rappelle cet « impalpable », transmis également par le motif imperturbable de la main droite construit sur un arpège descendant. L'usage de ces différents éléments donne une « saveur » particulière aux harmonies dont le timbre, si cher aux impressionnistes, devient un élément primordial pour Chopin.

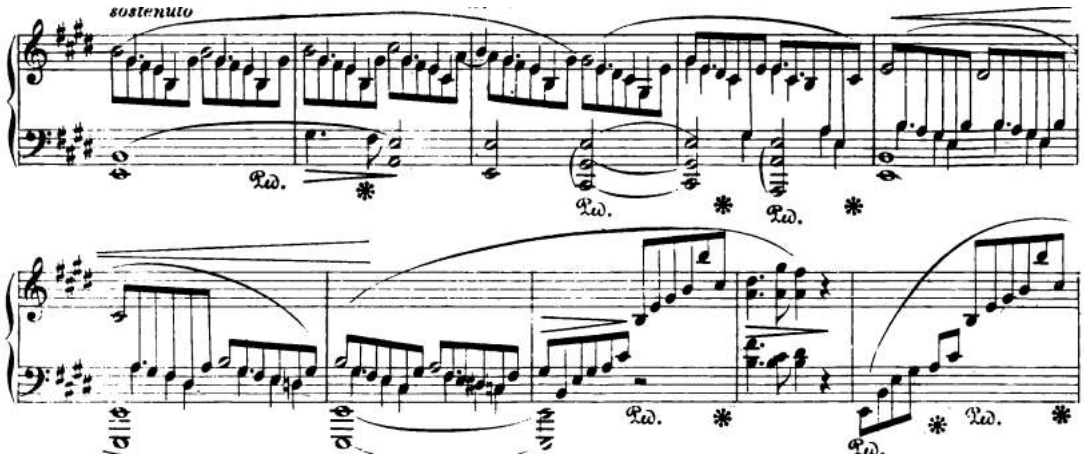


Figure 4–96 Largo (3ème mouvement) de la Sonate en si mineur op. 58, mesures 29-38

Dans la *Berceuse* op. 57, certaines variations proposent des timbres inédits dans la musique de Chopin, grâce à des ornementations nombreuses et variées. Selon Eigeldinger[35], ce phénomène provient de l'évolution du style « brillant » d'œuvres plus anciennes, comme les Variations *La ci darem la mano* op. 2, le mouvement lent du *Concerto* op. 11 ou la *Fantaisie sur des airs nationaux polonais* op. 1. Par exemple, l'utilisation de tierces conjointes chromatiques, reliées par la pédale *forte* du piano (mesures 25-26 ou 31-32), est un exemple parlant où l'on retrouve « l'impalpable, le vaporeux[36] » et où les hauteurs et les harmonies se mélangent pour créer ce timbre particulier.

Plus généralement, les variations 4 (mesures 19-22, utilisation de quadruples-croches volubiles), 5 (mesures 23-26, motif en tierces appogiaturées et chromatiques ascendantes), 7 (mesures 31-34, tierces descendantes et appogiaturées), 8 (mesures 35-38, accords légers dans une tessiture aigüe et motif en quadruples-croches), 9 (mesures 39-42, mélodie accompagnée, quadruples-croches, chromatismes), et 10 (mesures 43-46, quadruples et triples croches, trilles), sont le siège des recherches « timbriques » les plus avancées du compositeur, par ailleurs construites sur un ostinato rythmique, mélodique et harmonique. Laissons Eigeldinger résumer au mieux la démarche du compositeur dans cet op. 57 ;

> Le *mélos* orné, « diminué », est doté d'une vie autonome qui permet d'explorer l'espace sonore au gré des lignes tour à tour descendantes et ascendantes, à l'intérieur d'une nuance constamment *piano* sujette à gradations et dégradés ; avec un jeu subtil de pédale agissant come un *sfumato* sonore. Sur le fondement d'un *ostinato* harmonique, registre, dynamique et timbre constituent des éléments à part entière de la composition : la *Berceuse* appartient déjà à l'esthétique debussyste[37].

[35] Voir à ce sujet le chapitre « Situation esthétique de Chopin », de l'ouvrage de Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 2000, particulièrement les pages 30-35.
[36] Marie-Paule Rambeau, *op. cit.*, p. 705.
[37] Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 2000, p. 35.

Chopin fait évoluer son propre langage vers cette nouvelle esthétique et « aborde aux rivages du symbolisme/impressionnisme musical […] à partir de formules principalement issues de Hummel et de Field[38] ».

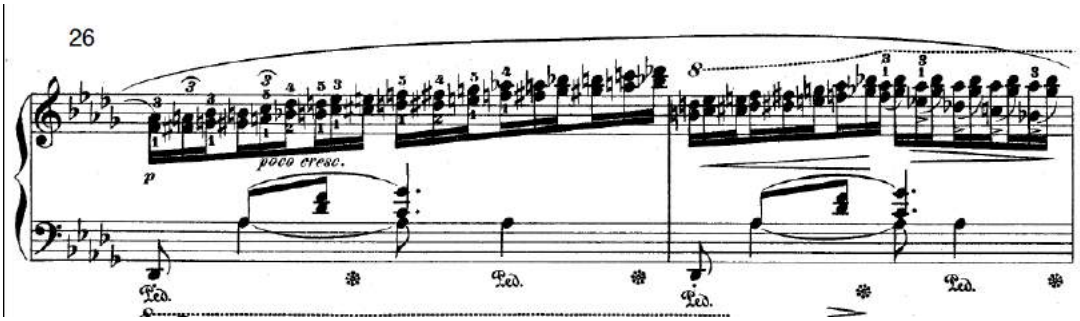


Figure 4–97 Berceuse op. 57, mesures 26-27

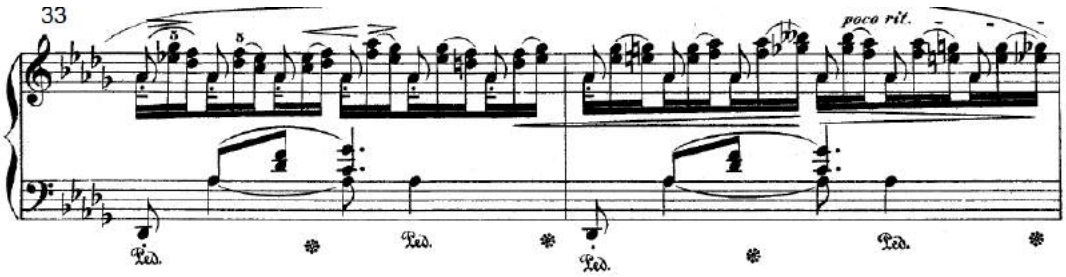


Figure 4–98 Berceuse op. 57, mesures 32-33

Dans cette optique, certains passages de la *Barcarolle* op. 60 peuvent également être citées. Dans la partie centrale, le thème de « nocturne » propose une ornementation typiquement belcantiste qui se développe durant plusieurs mesures sur une pédale de tonique, comme c'était déjà le cas dans la *Berceuse*. Encore une fois, l'usage de la pédale *forte* du piano crée ce timbre particulier en mélangeant les différentes hauteurs.

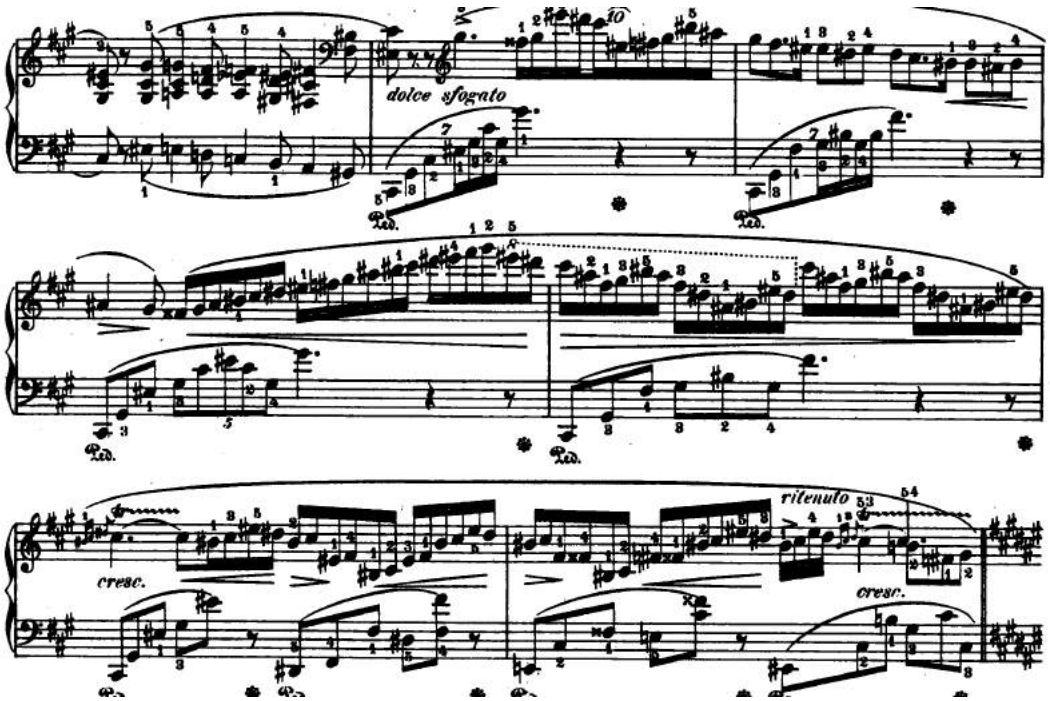



Figure 4–99 Barcarolle op. 60, mesures 77-83

[38] Jean-Jacques Eigeldinger, *op. cit.*, p. 30.

Dans le *Nocturne* op. 62 n°1, deux passages permettent de conforter notre hypothèse. Le premier se situe dans la partie centrale, avec une section qui enchaîne, entre les mesures 61-67, des harmonies largement arpégées, contrastant avec les syncopes présentes dans l'ensemble du passage. La nuance *pianissimo*, les notes étrangères (*do* bémol mesure 61, *mi* bémol mesure 62, *fa* mesures 63 et 65) et les harmonies sur pédale de *mi* bémol (voir figure suivante) créent une atmosphère pouvant d'ores et déjà annoncer la musique française de la fin du XIX^{e} siècle.

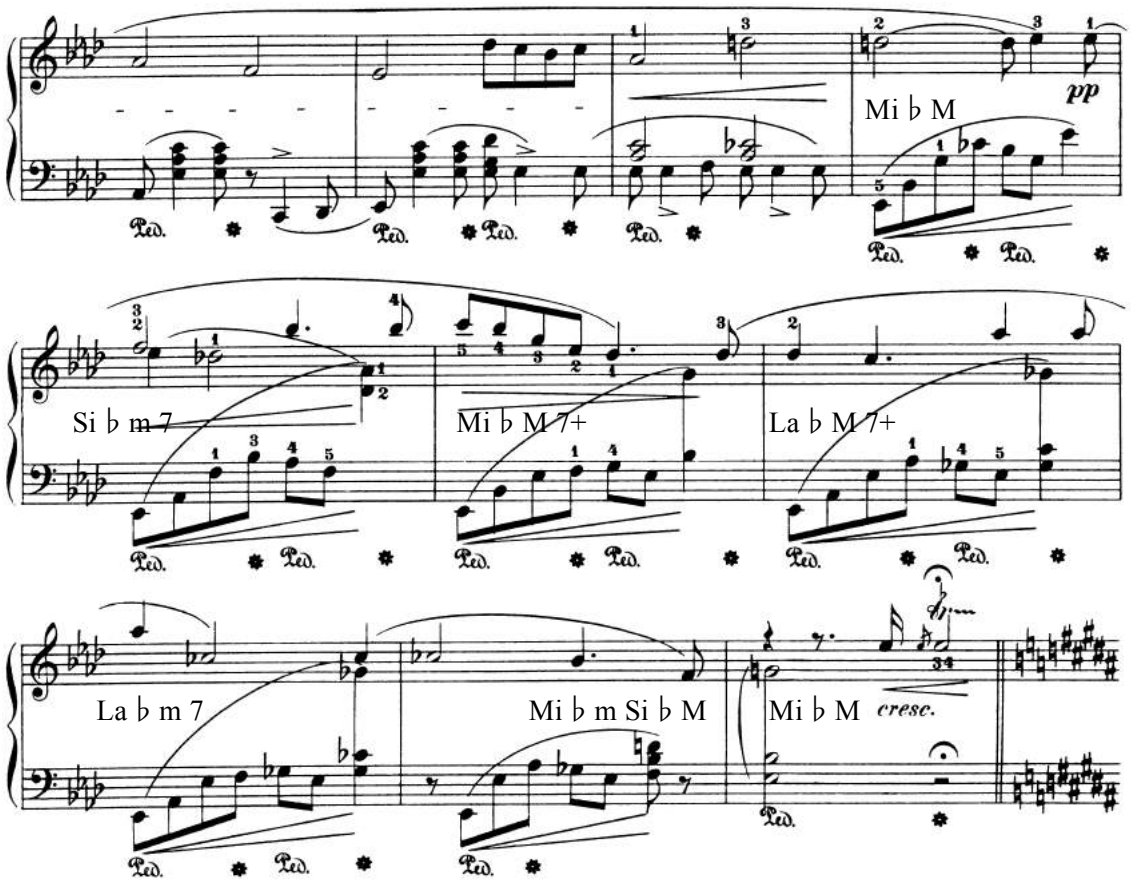



Figure 4–100 Nocturne op. 62 n°1, mesures 58-67

Le deuxième passage concerne la fin de la pièce (mesures 81-88), avec deux phrases particulières. Reprenant l'accompagnement syncopé de la partie centrale, la main droite fait entendre *pianissimo* une mélodie conjointe, colorée par des notes étrangères qui confèrent à cette section une couleur modale : mode de *sol*, de *mi* altéré (phrygien #3) et un autre qui conjugue deux échelles dans la gamme sous forme de deux tétracordes. Le premier tétracorde est issu d'une gamme majeure naturelle et l'autre de la gamme mineure harmonique (ou du mode oriental) avec comme intervalles respectifs 1 ; 1 ; ½ ; et ½ ; 3/2 ; ½). L'utilisation de modes est bien connue chez Chopin, mais dans ce contexte, ils amènent un certain archaïsme et des couleurs originales, mises en valeur par l'utilisation de la pédale *forte* du piano, qui crée encore une fois cette résonance et ce mélange de hauteurs particulières.

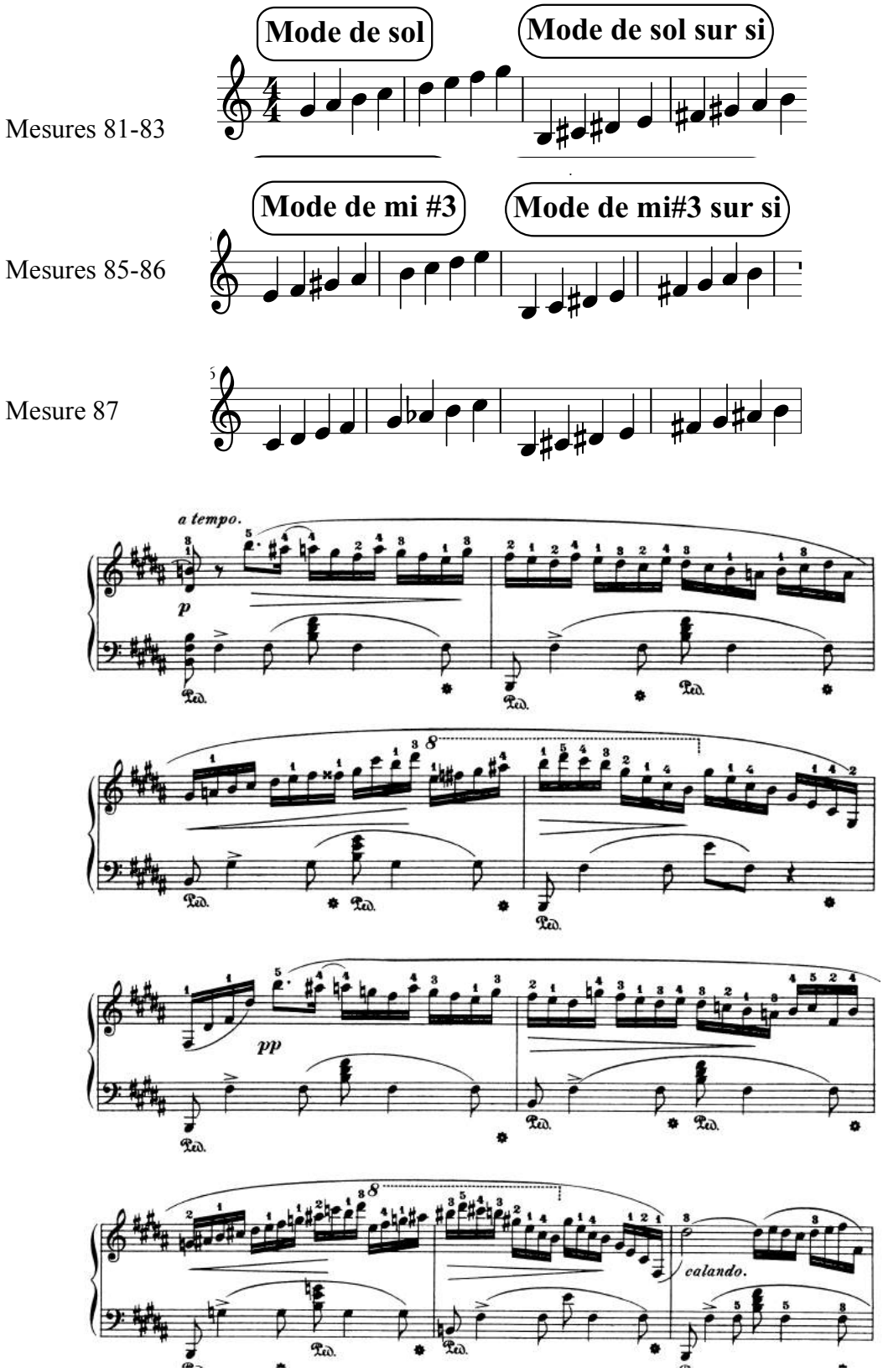



Figure 4–101 Nocturne op. 62 n°1, mesures 81-89

Grâce à ces différents exemples, nous espérons avoir pu démontrer que plusieurs passages des œuvres tardives de Chopin peuvent annoncer certains aspects de l'impressionnisme musical, par ce détachement de la fonction tonale pour donner la

primauté à la couleur et au timbre.

1.5. Conclusions d'œuvres particulières

Une autre caractéristique importante a pu être mise en évidence à travers nos analyses. En effet, deux types de conclusions inattendues s'en dégagent. Le premier cas concerne la réinsertion d'une section préalablement exposée, mais qui se trouve être de nature plutôt secondaire et/ou transitionnelle, à la fin de la pièce.

C'est le cas, dans la *Fantaisie* op. 49, de la section du « style improvisé », qui crée la transition entre les thèmes principaux. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, ce passage alterne entre mode majeur et mode mineur et se décline en deux variantes : la première consiste en une préparation du thème *agitato* qui suivra, alors que la deuxième amène plutôt le retour au calme, avec la section hymnique centrale. Chopin choisit également cette deuxième variante pour la fin de la pièce, comme nous pouvons le voir dans les figures ci-dessous.

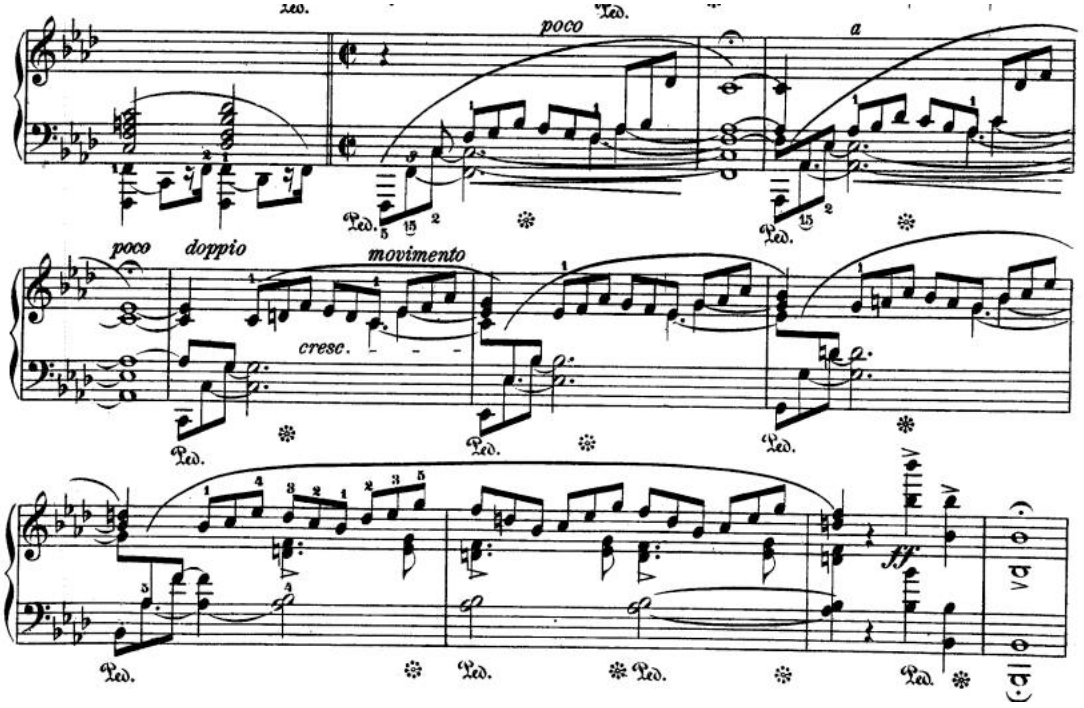



Figure 4–102 Fantaisie op. 49, mesures 42-53, première variante du « style improvisé »

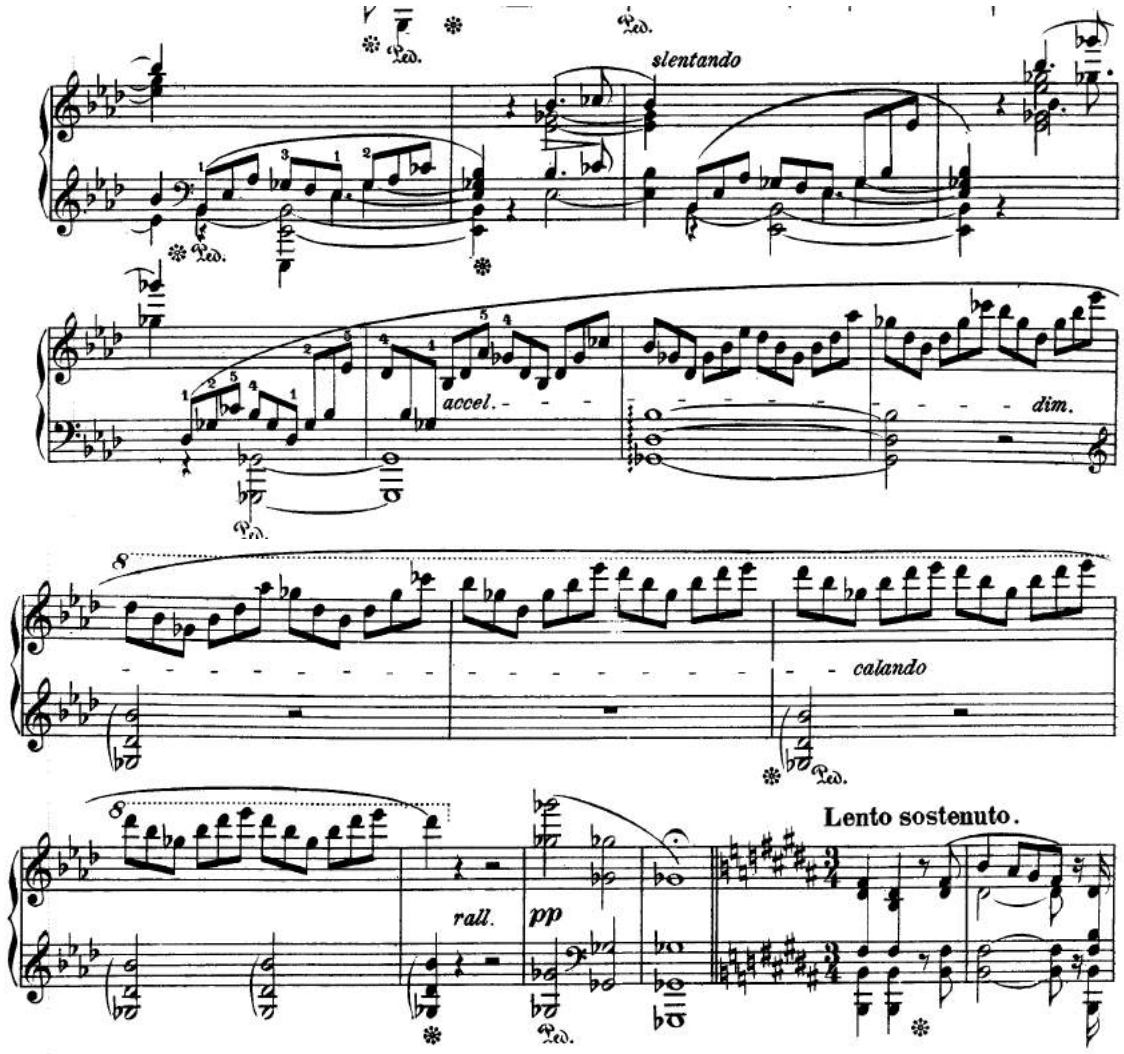



Figure 4–103, Fantaisie op. 49, mesures 184-200, deuxième variante du "style improvisé"

Chopin choisit donc délibérément de conclure par la transformation d'un matériel thématique transitionnel, et non par un ou plusieurs éléments issus des thèmes principaux. En effet, la coda présente le retour du début de l'hymne central, résolue par cette dernière section sous forme de « style improvisé » qui amène en même temps le retour de la tonique attendue, en *La* bémol majeur.

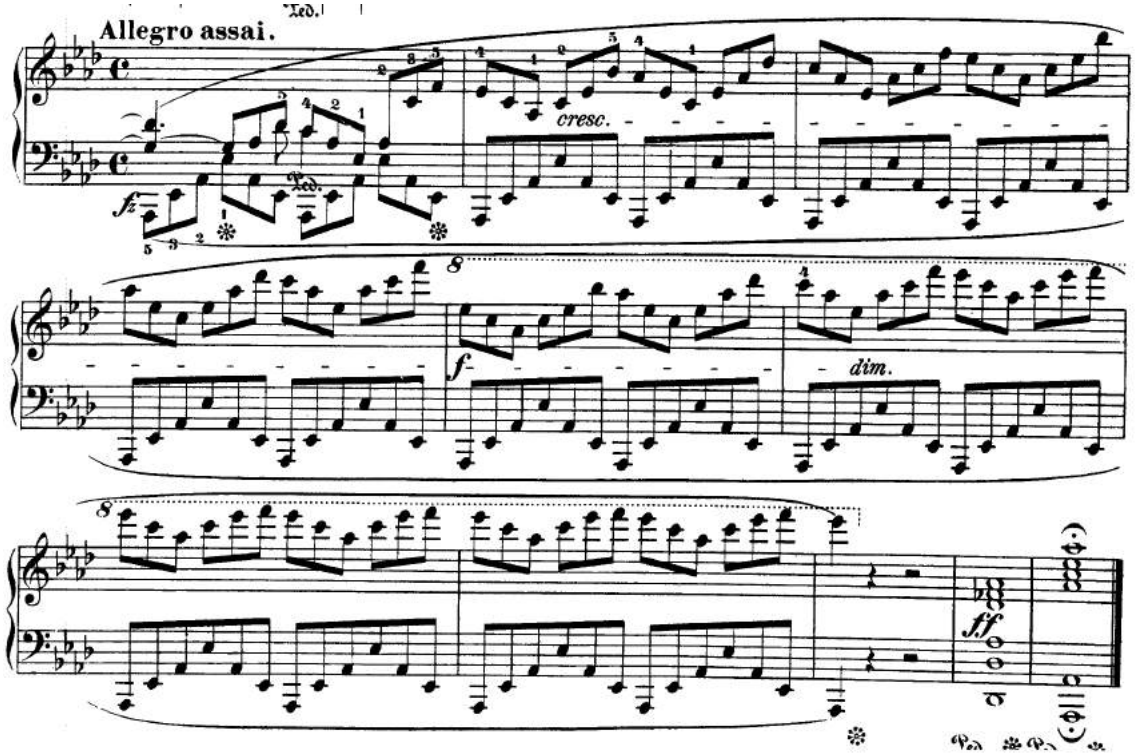


Figure 4–104, Fantaisie op. 49, mesures 322-332, clôture de la pièce

L'*Impromptu* op. 36, de forme ABA', présente deux thèmes principaux (style « pastoral » et la « marche ») dont le premier sera décliné en plusieurs textures. À la fin de la pièce, Chopin commence par répéter la première partie du thème principal (texture de « barcarolle ») puis insère une texture inédite dans un « style virtuose et brillant ». Il se termine par un motif aigu et répétitif que l'on peut notamment rencontrer dans certains nocturnes, lors de la coda[39]. Il possède donc une certaine qualité conclusive.

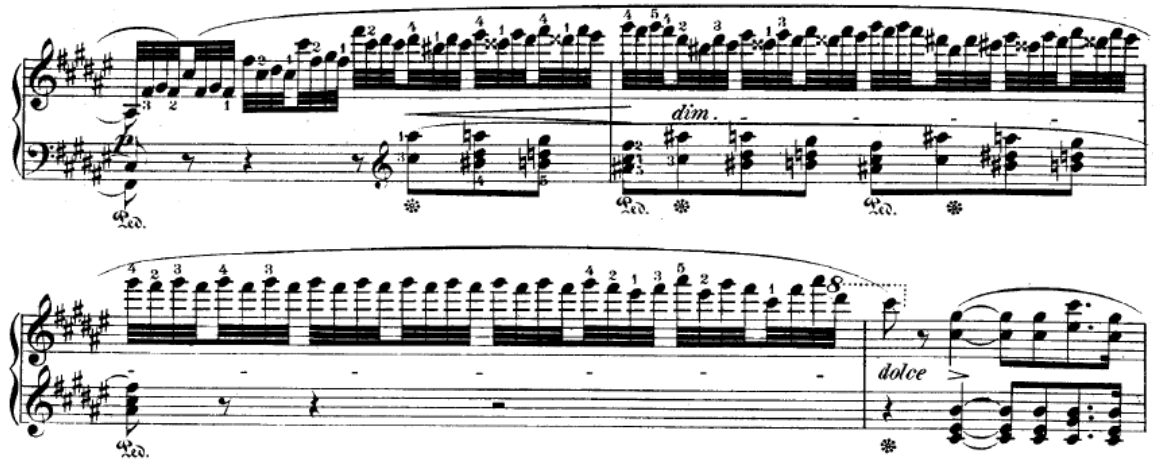


Figure 4–105, Impromptu op. 36, mesures 97-100

Après ce passage, Chopin va réinsérer la deuxième partie du thème principal, dans la texture homophonique. Encore une fois, cet élément thématique est plutôt secondaire car il

[39] Voir par exemple les *Nocturne* op. 55 n°1 en *fa* mineur et n°2 en *Mi* bémol majeur, ou le plus ancien op. 9 n°2 en *Mi* bémol majeur.

amenait justement au thème central de « marche » héroïque, en tant que complément à T1/a. De plus, le motif répétitif qui précède insère d'ores et déjà un sentiment conclusif, pourtant estompé par cette toute dernière section qui relance le discours musical.

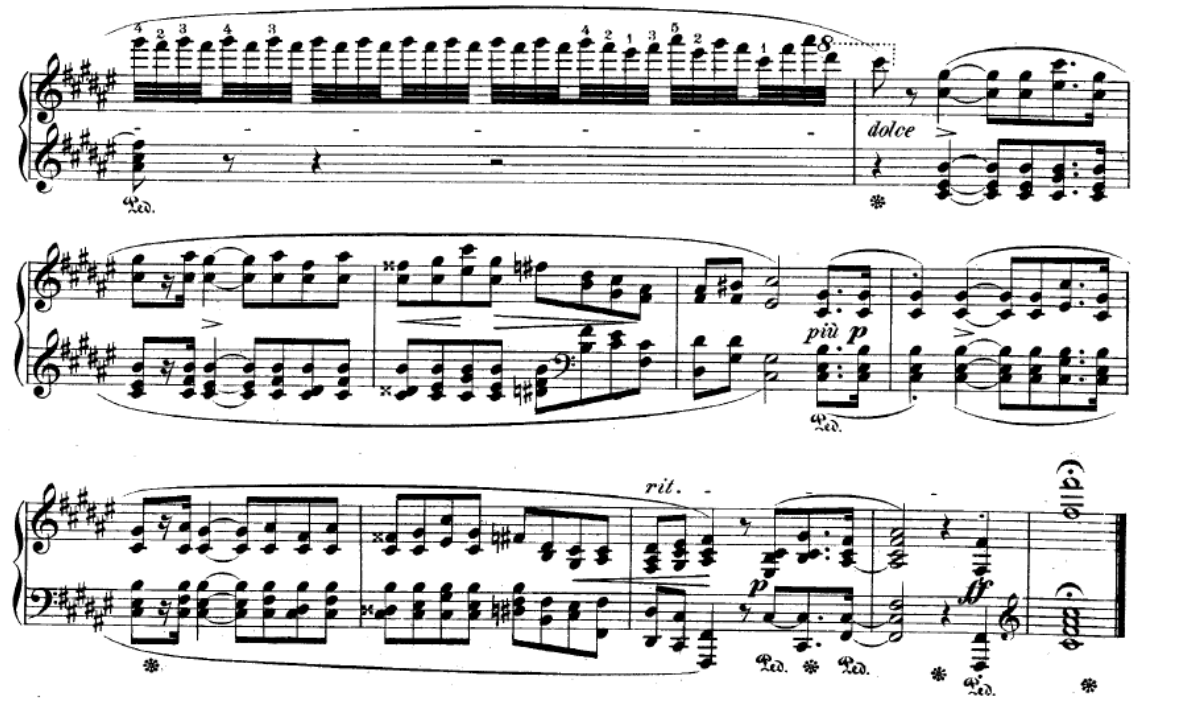


Figure 4–106, Impromptu op. 36, mesures 99-109

La figure finale, avec les octaves plaquées sur la tonique, dans une nuance *fortissimo* qui contraste avec la nuance *piano* qui précède, est également retrouvée de façon récurrente au sein du corpus, comme la *Polonaise Fantaisie* par exemple. À ce propos, rappelons que Tomaszewski dira que cet « accord de conclusion [est] caractéristique du "Chopin tardif"[40] ». Cette « signature », souvent (mais pas uniquement) contrastante avec ce qui précède (particulièrement au niveau des nuances) est retrouvée dans plusieurs œuvres de notre corpus :

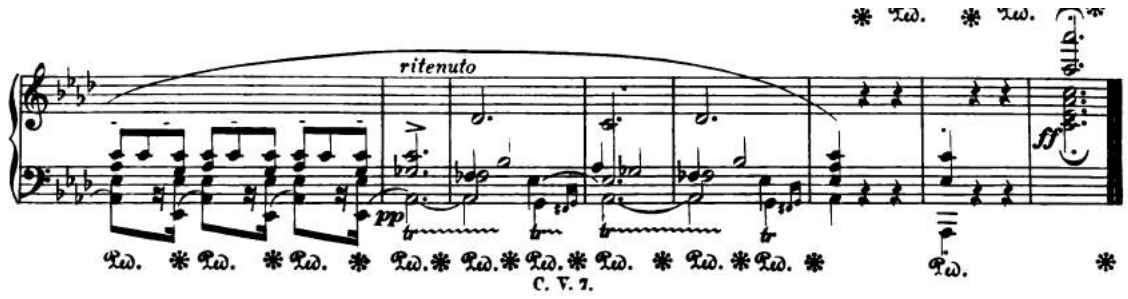



Figure 4–107 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 281-288

[40] « *The polonaise theme has reached its acme, climbed to its peak. The coda merely confirms our certainty of having arrived at the destination. Admittedly, the final bars – with their quieting and freezing in a single rhythm – might have brought doubts. Were it not, that is, for the closing chord, so characteristic of 'last Chopin', signifying the vanquishing of doubt through the supreme power of will.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Polonaise Fantaisie op. 61 », *op. cit.*

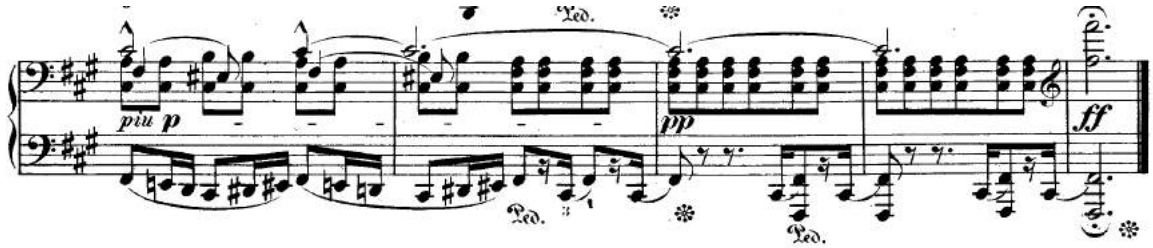



Figure 4–108 Polonaise op. 44, mesures 322-326

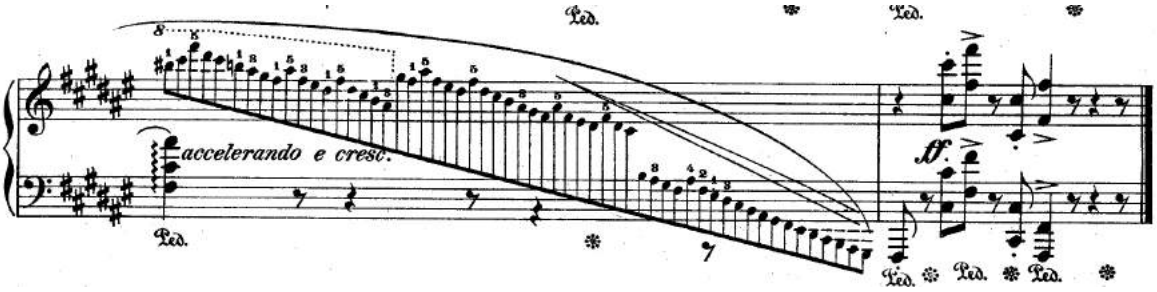


Figure 4–109 Barcarolle op. 60, mesures 115-116

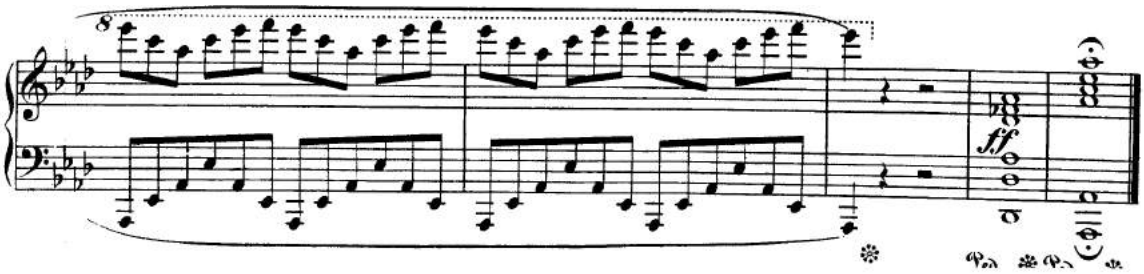



Figure 4–110 Fantaisie op. 49, mesures 328-332

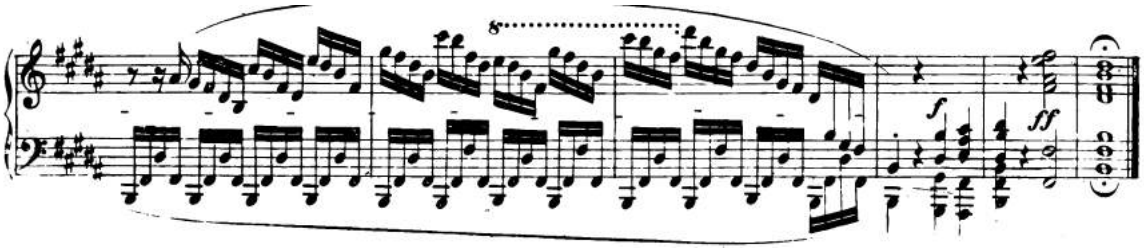



Figure 4–111 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 198-202

Dans le deuxième cas, les conclusions sont particulières à cause du matériel inédit présent dans les dernières mesures. Elles n'utilisent plus un élément secondaire, mais insèrent quelque chose de nouveau. Il se trouve que Chopin va souvent choisir de terminer avec une texture homophonique qui ne fait pas partie du matériel thématique de l'œuvre en question.

Ainsi, dans le *Nocturne* op. 55 n°2, le thème de « barcarolle » est répété et varié, pour se conclure dans un motif aigu et répétitif déjà retrouvé dans l'*Impromptu* op. 36. Ce motif est dans la continuité du thème principal, mais c'est sa seule occurrence. Il sera suivi par une texture homophonique de cinq mesures, seul moment où les arpèges caractéristiques du genre vont cesser.

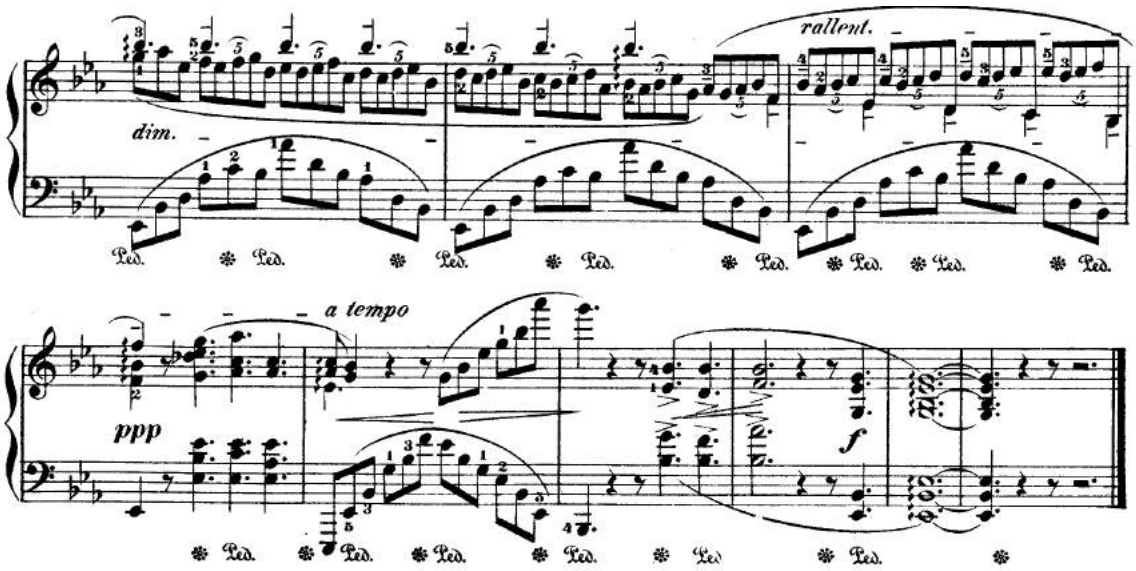


Figure 4–112, Nocturne op. 55 n°2, mesures 59-67

Le même procédé apparaît dans les deux *Nocturnes* suivants (op. 62 n°1 et op. 62 n°2). Dans le premier cas, la troisième section du thème principal (avec les lignes mélodiques descendantes, parfois modales, et l'accompagnement syncopé) est répétée dans la dernière partie de la pièce (de forme ABA'). Chopin ajoute ensuite une section *calando* de 6 mesures (mesures 88-94) qui propose encore une fois des éléments inédits aussi bien au niveau mélodique qu'à celui de l'écriture, avec cette texture homophonique, unique dans la pièce (mesures 91-94).

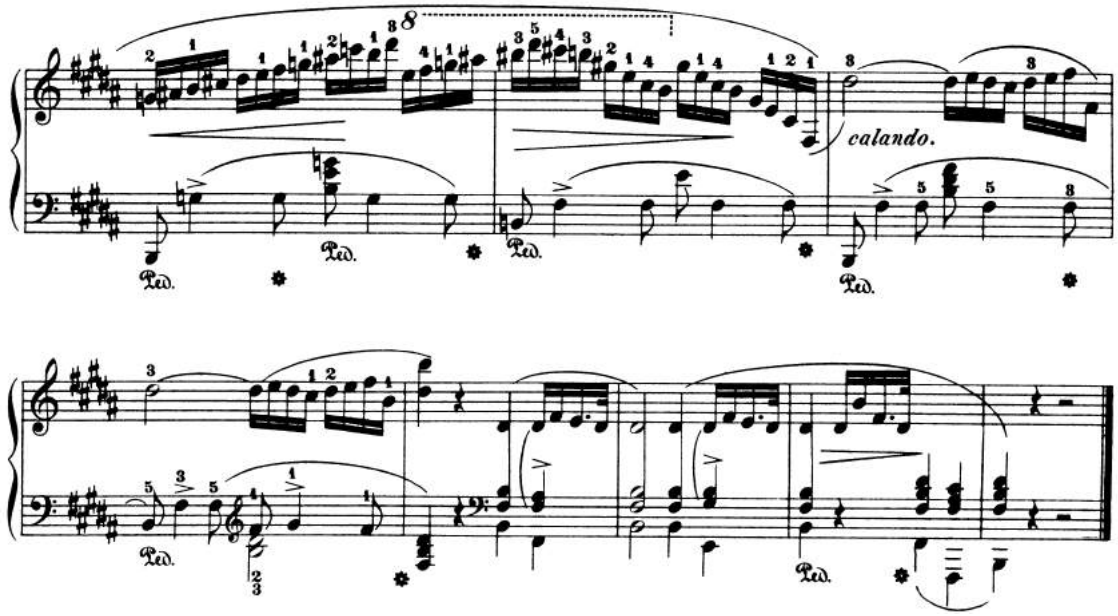



Figure 4–113, Nocturne op. 62 n°1, mesures 87-94

Dans le *Nocturne* op. 62 n°2, la dernière partie de la pièce (toujours de forme ABA') fait réentendre le thème principal (uniquement la section A) puis l'interlude, qui correspond au deuxième élément. Encore une fois, les trois dernières mesures (mesures 79-81) proposent une texture plus verticale avec un matériel musical inédit (mélodie et texture).

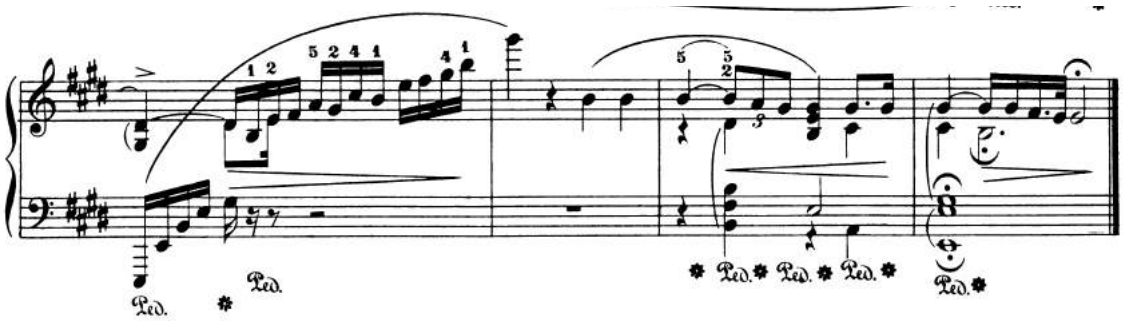



Figure 4–114, Nocturne op. 62 n°2, mesures 78-81

Dans la *Mazurka* op. 59 n°3, la conclusion est quelque peu particulière. Lors de la troisième partie A', Chopin répète le thème principal d'oberek. Par la suite, il insère une première section inédite dans un « style savant » (mesures 115-134), puis répète T3, issu de la partie centrale (deuxième thème d'oberek). La dernière phrase, indiquée *a tempo sostenuto*, propose encore une fois une texture homophonique (mesures 147-154), davantage développée que dans les *Nocturnes* précédemment cités.

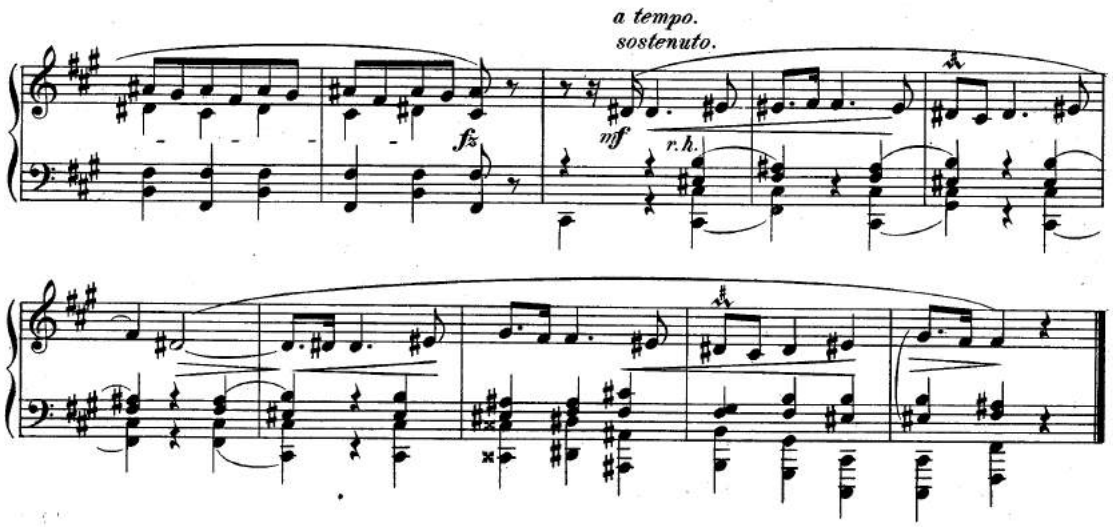



Figure 4–115, Mazurka op. 59 n°3, mesures 145-154

Dans la *Barcarolle* op. 60*,* la coda utilise une texture homophonique à la basse, comme un « hymne » qui va être accompagné par une longue ligne mélodique légère à la main droite, dans un style plus « virtuose », en petites notes. Cette texture est inédite au sein de la pièce, tout comme la mélodie qui en ressort, en réutilisant le rythme de trochée de la partie centrale et en s'inspirant, peut-être, de la mélodie de T3.

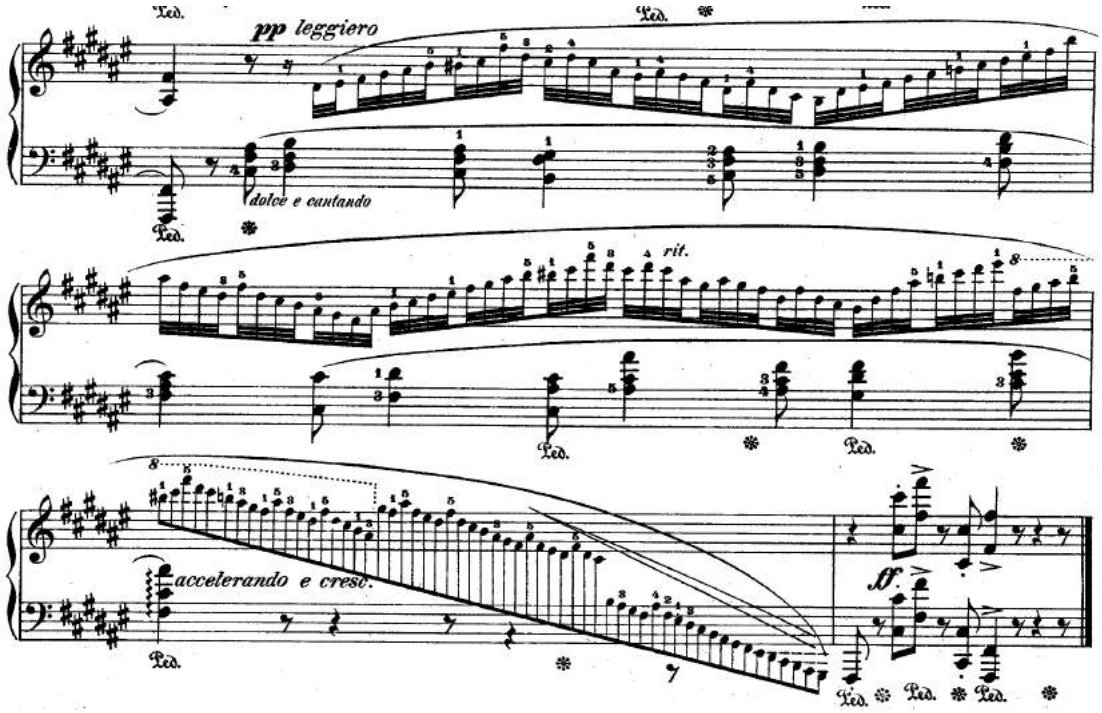


Figure 4–116, Barcarolle op. 60, mesures 113-116

1.6. Un chromatisme plus présent

L'écriture des pièces de notre corpus présente également de nombreux passages où le chromatisme se fait plus présent, qu'il soit plutôt utilisé dans un rôle mélodique et ornemental ou véritablement harmonique, ce qui est plus spécifique à cette dernière période.

Dans la *Polonaise* op. 44, certains passages peuvent déjà présenter cette caractéristique, même si cela reste encore peu développé. Dans ce cas, le chromatisme fonctionne de manière ornementale et le thème de « mazurka », au sein du trio central, comporte des lignes mélodiques descendantes chromatiques à la main droite.

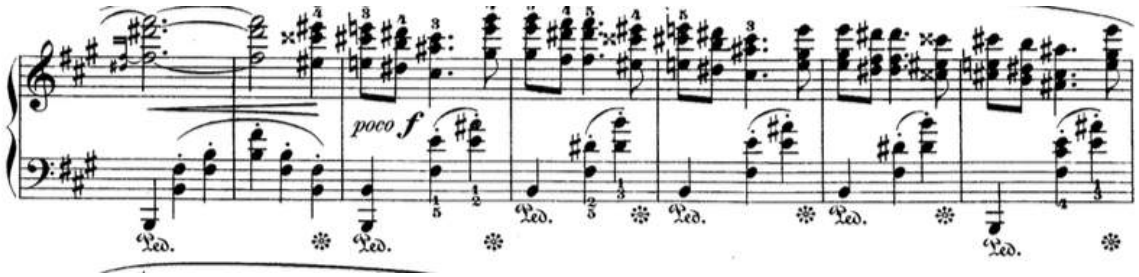



Figure 4–117, Polonaise op. 44, mesures 208-214

Dans le *Prélude* op. 45, ce mode chromatique est beaucoup plus présent. En effet, l'introduction, dans un style de faux-bourdon (mesures 1-3), ainsi que la *Cadenza,* possèdent déjà de nombreux intervalles de demi-tons (avec des descentes chromatiques). Les incessants va-et-vient entre mode majeur et mode mineur, tout comme les nombreuses appogiatures, y contribuent également. Il s'agit donc d'une conception beaucoup plus harmonique de ce type d'écriture.

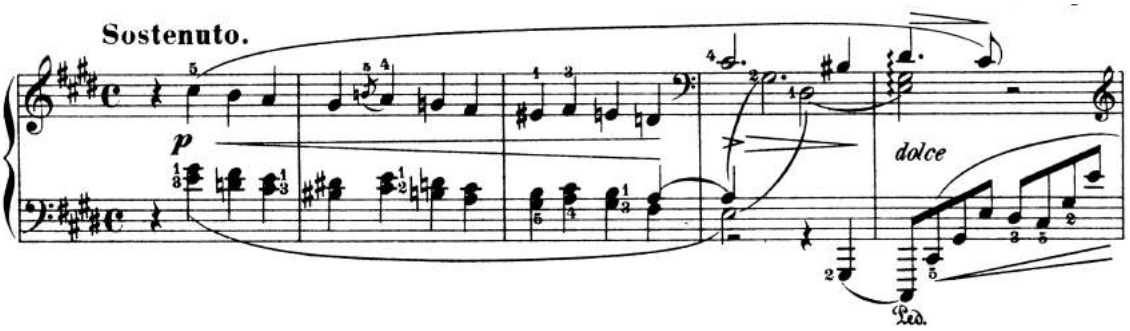



Figure 4–118, Prélude op. 45, mesures 1-5

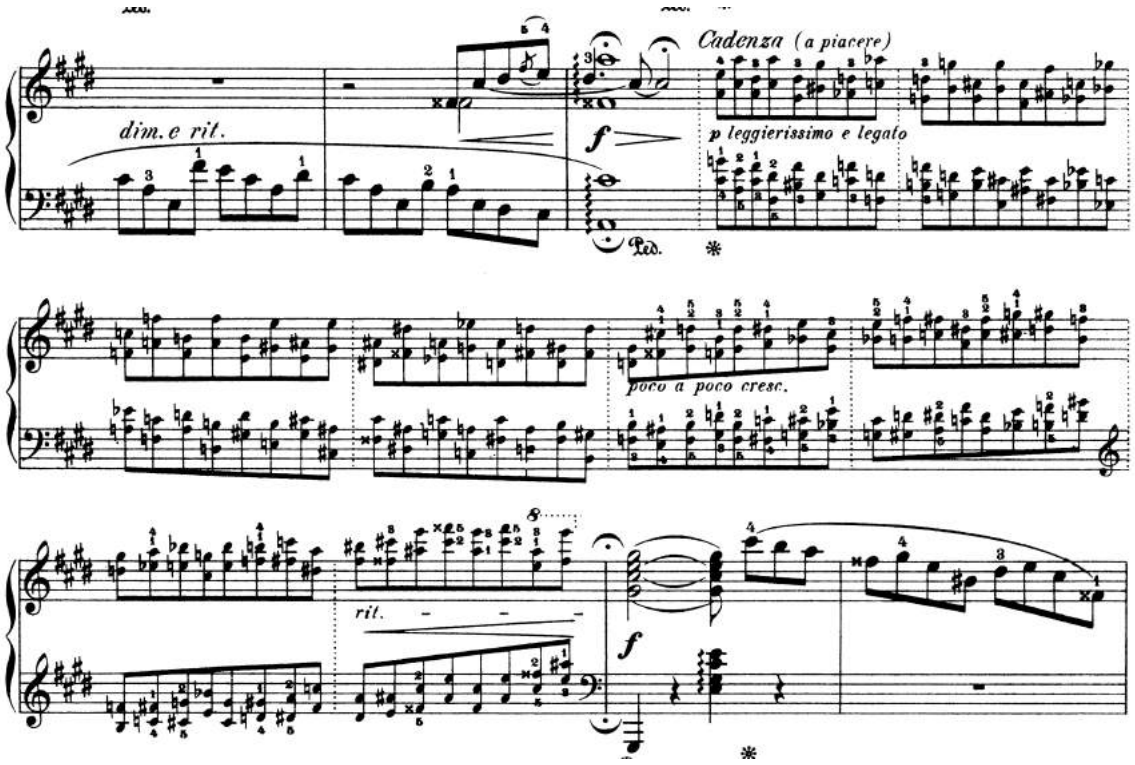



Figure 4–119, Prélude op. 45, mesures 78-82

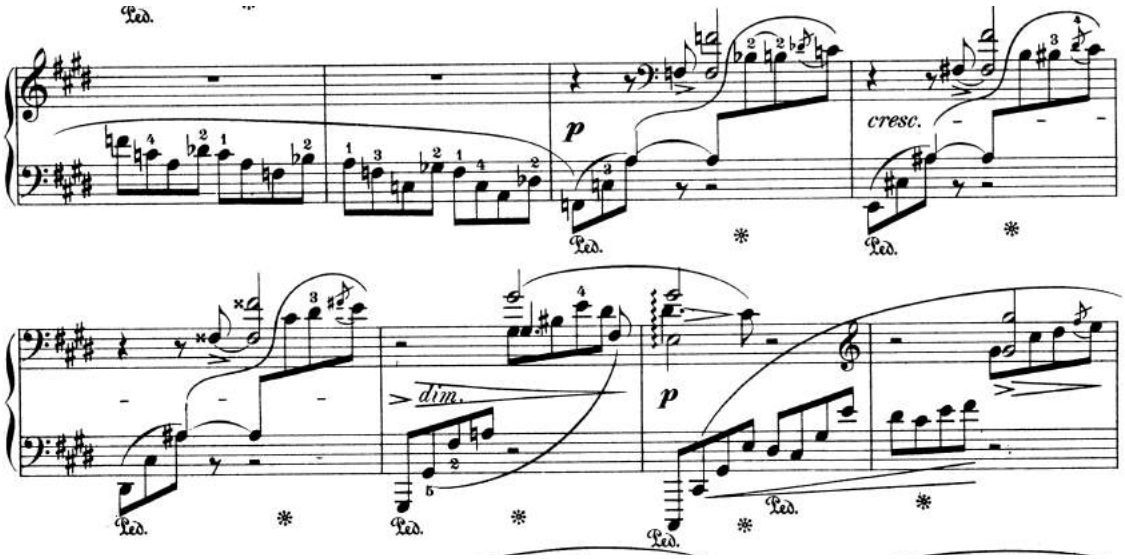
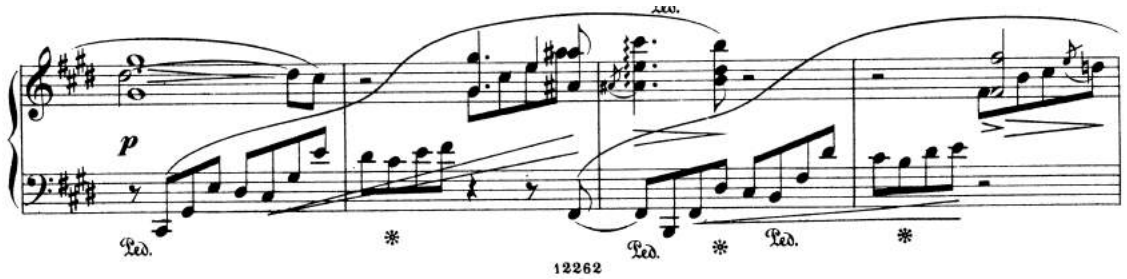


Figure 4–120, Prélude op. 45, mesures 61-72

Dans la *Fantaisie* op. 49, certains passages du thème, en style *agitato,* révèlent également ce type d'écriture. Au sein des mesures 93-94 et 97-98, la ligne mélodique de la main droite suit une descente chromatique (utilisation ornementale). Par la suite, le passage en croches, qui débute à la mesure 101, présente de nombreux intervalles chromatiques, avec une ligne directionnelle globalement ascendante amenée justement par des chromatismes successifs, jusqu'à la mesure 109.

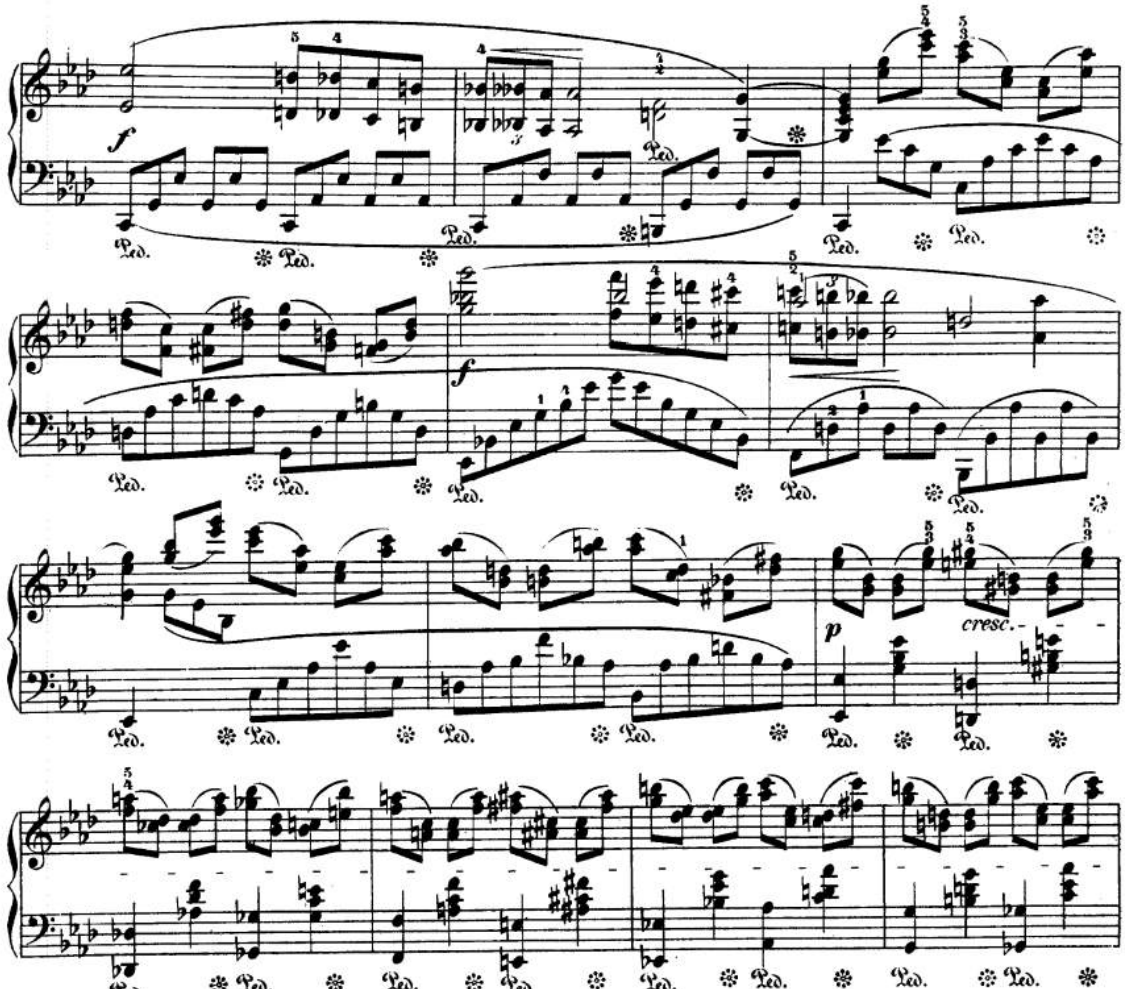
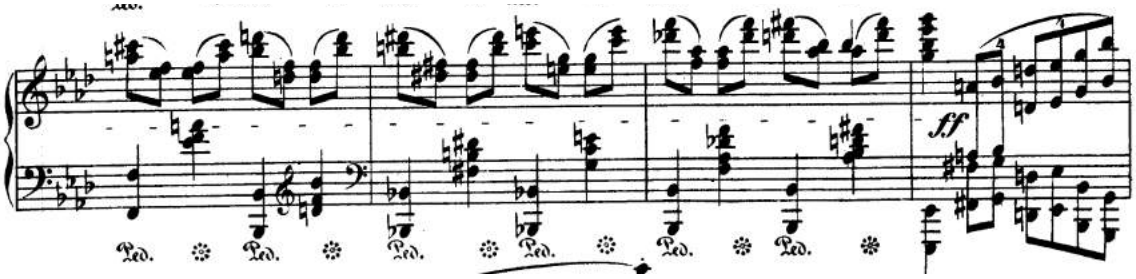



Figure 4–121, Fantaisie op. 49, mesures 93-109

Dans la *Ballade* op. 52, Chopin utilise également l'écriture chromatique dans certains passages : la main gauche des mesures 68-70 propose une ligne mélodique descendante avec demi-tons chromatiques, répétée à trois reprises.

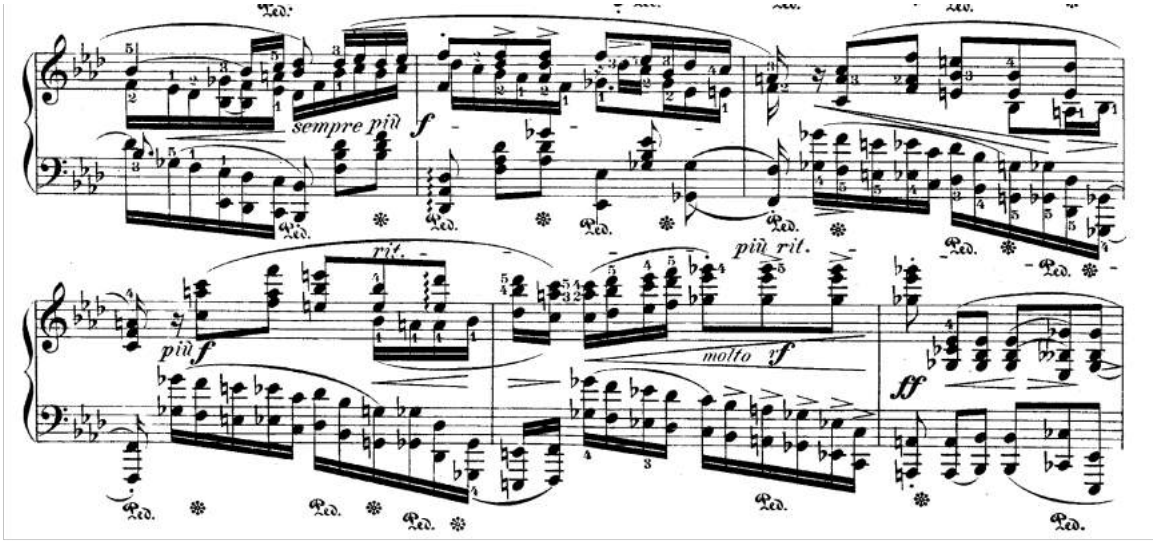


Figure 4–122, Ballade op. 52, mesures 66-71

Dans le thème de « nocturne onirique » (qui débute mesure 152), la main droite propose des variations belcantistes, typiques du répertoire, qui enchaine de nombreux demi-tons caractéristiques. Il s'agit de « phrases au long col », comme Proust les a si bien évoquées[41].

[41] Voir Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, « Du côté de chez Swann », Deuxième partie, Éditions La bibliothèque électronique du Québec, p. 240-241, en ligne, consulté le 2 août 2015 http://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-02.pdf : « Elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier – vous frapper au cœur. ».

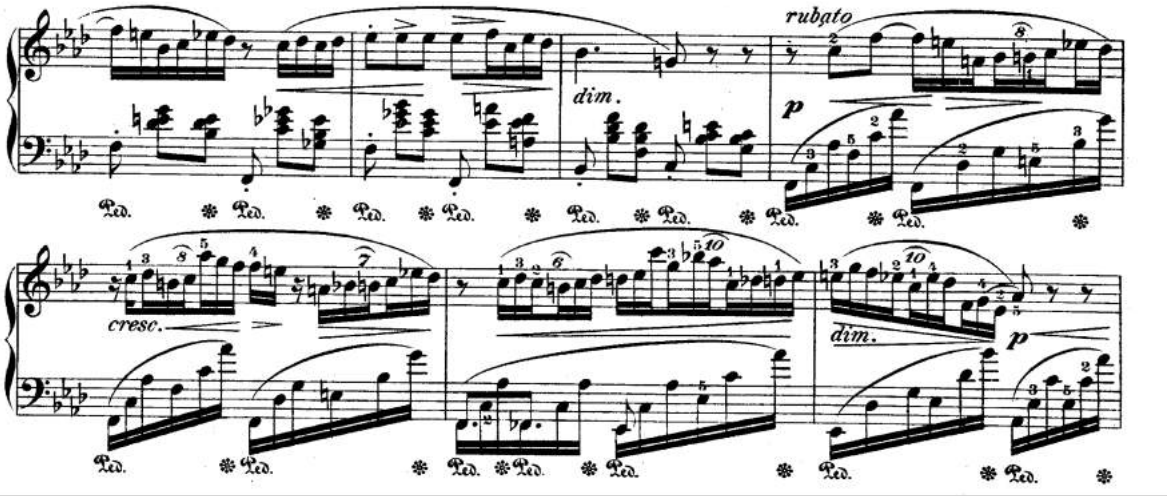


Figure 4–123, Ballade op. 52, mesures 149-155

Un dernier exemple concernant cette pièce se trouve dans la coda finale, où la complexité des moyens est amenée à son paroxysme. Aux mesures 215-216, la main droite enchaîne les tierces parallèles ascendantes, alors que la basse propose un dessein descendant, le tout de manière chromatique (utilisation ornementale à la main droite et harmonique à la main gauche, sous forme de marche chromatique). Les mesures 219-220 sont également intéressantes (aux deux mains) de ce point de vue et nous retrouverons également le même type de basse que dans les mesure 68-70 à partir de la mesure 224.

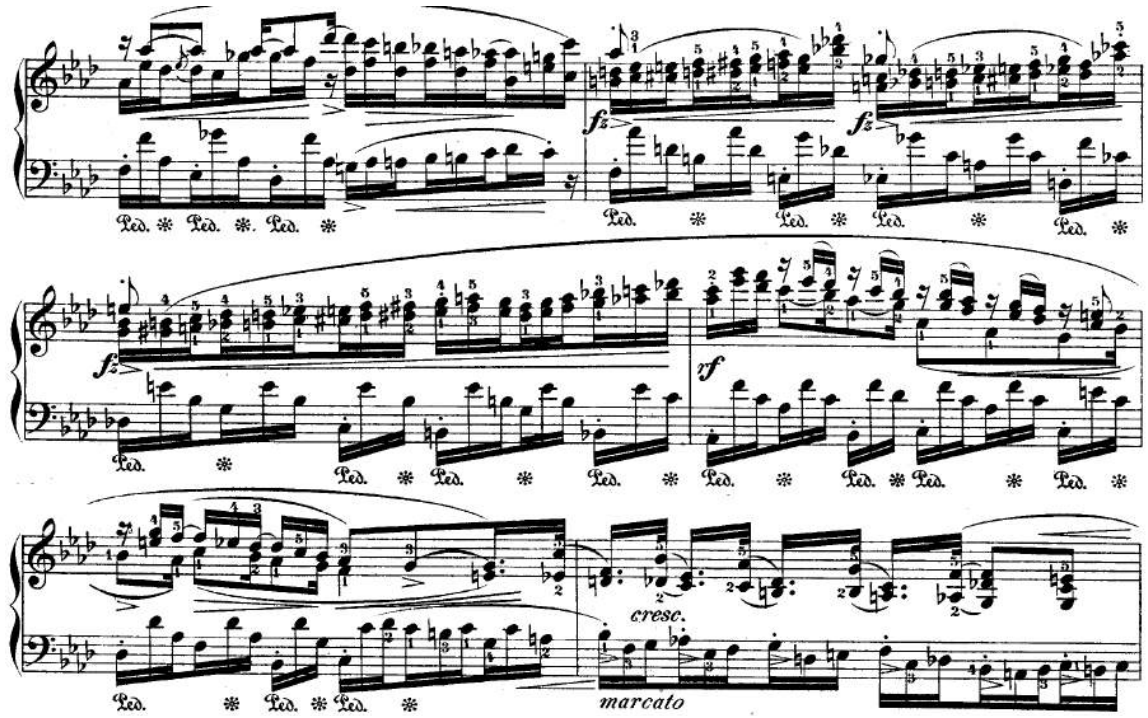
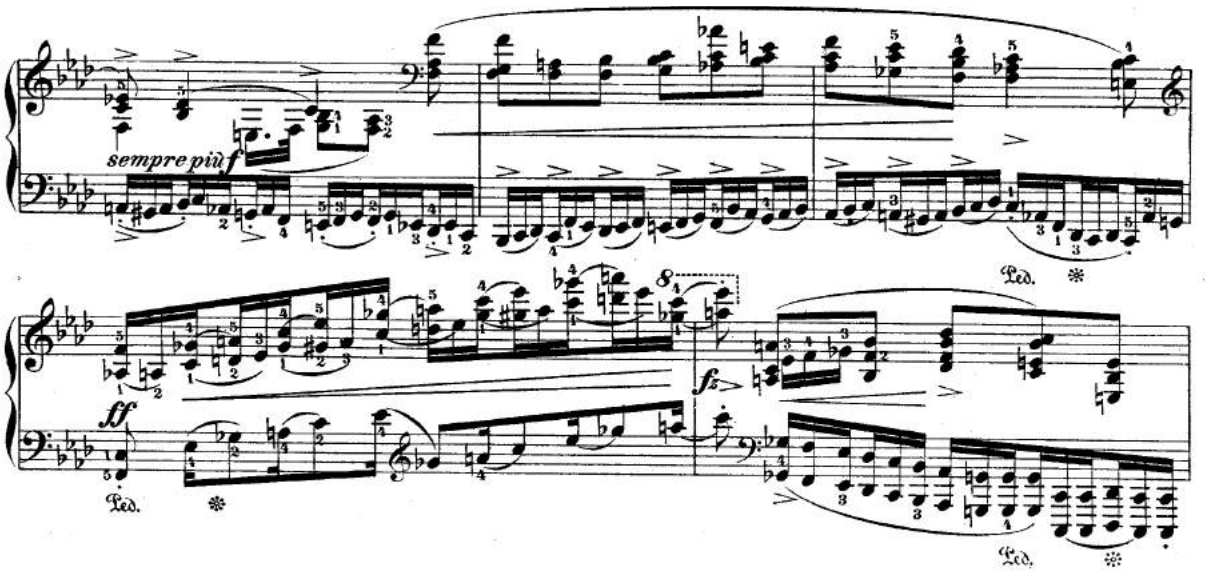



Figure 4–124, Ballade op. 52, mesures 214-224

Dans la *Polonaise* op. 53, l'écriture chromatique se concentre surtout dans une section particulière, au sein du trio. En effet, après le thème de « marche militaire » et la courte « polonaise » sous forme homophonique, un style de « chant accompagné » entre en jeu, avec une ligne mélodique ininterrompue et répétitive. Celle-ci se caractérise par un motif uniforme en doubles-croches où les demi-tons sont nombreux.

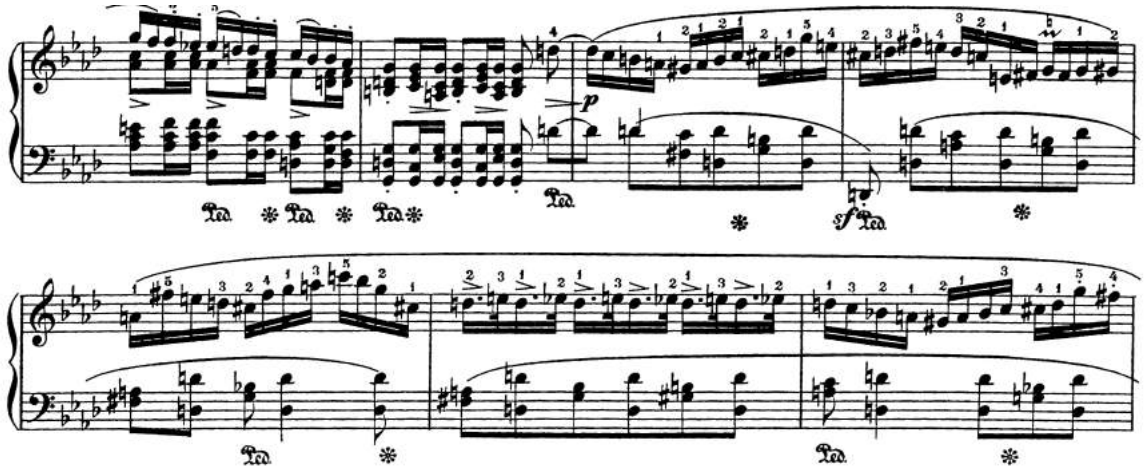



Figure 4–125, Polonaise op. 53, mesures 127-133

Le thème principal de la *Mazurka* op. 56 n°1 est également fortement influencé par l'écriture chromatique : les six premières mesures transposent le motif toutes les deux mesures et font entendre une ligne chromatique descendante dans la voix interne, en blanche pointée.

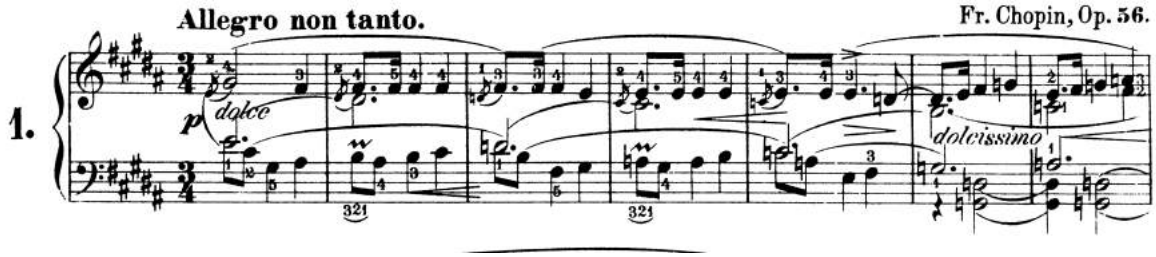



Figure 4–126, Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-6

La transition, qui amènera au troisième retour du thème principal, est également très chromatique (mesures 114-121). Le discours musical y module de *Ré* majeur vers *Si* majeur.

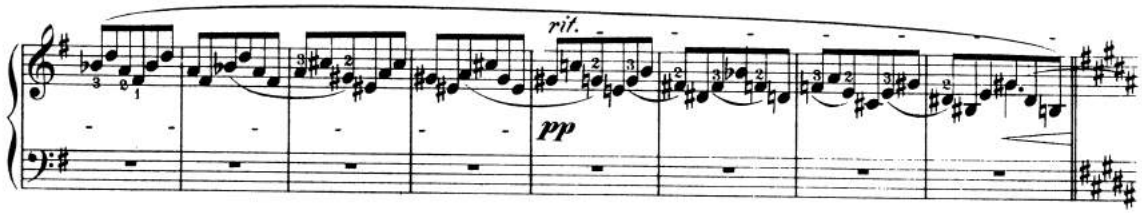



Figure 4–127, Mazurka op. 56 n°1, mesures 114-121

Dans le cahier de *Mazurkas* suivant, d'autres passages de l'op. 59 n°1 peuvent illustrer cet aspect. Au sein du thème principal, la deuxième partie (mesures 13-18), fonctionne d'une manière similaire à celle du début de l'op. 56 n°1, en transposant au demi-ton inférieur le discours musical, sans transition.

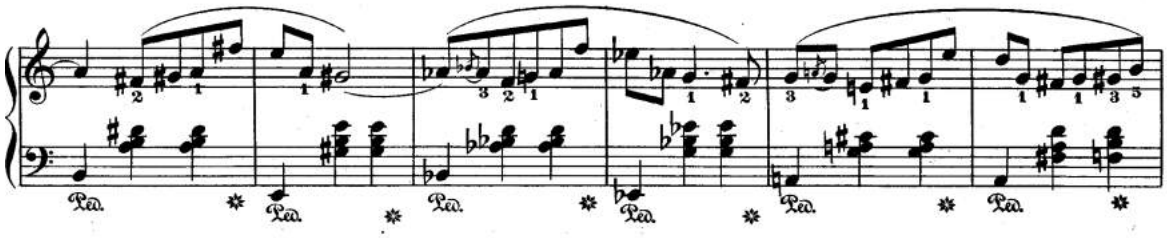



Figure 4–128, Mazurka op. 59 n°1, mesures 13-18

Les deux dernières sections de la partie centrale sont également intéressantes de ce point de vue : le discours contrapuntique se développe, et les différentes voix usent de nombreux intervalles de demi-tons, notamment entre les mesures 44-45, puis sous forme de ligne mélodique descendante, entre les mesures 59-68 par exemple.

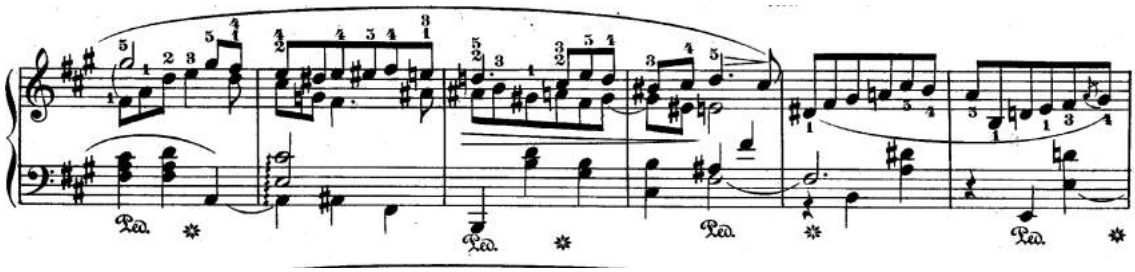



Figure 4–129, Mazurka op. 59 n°1, mesures 43-48

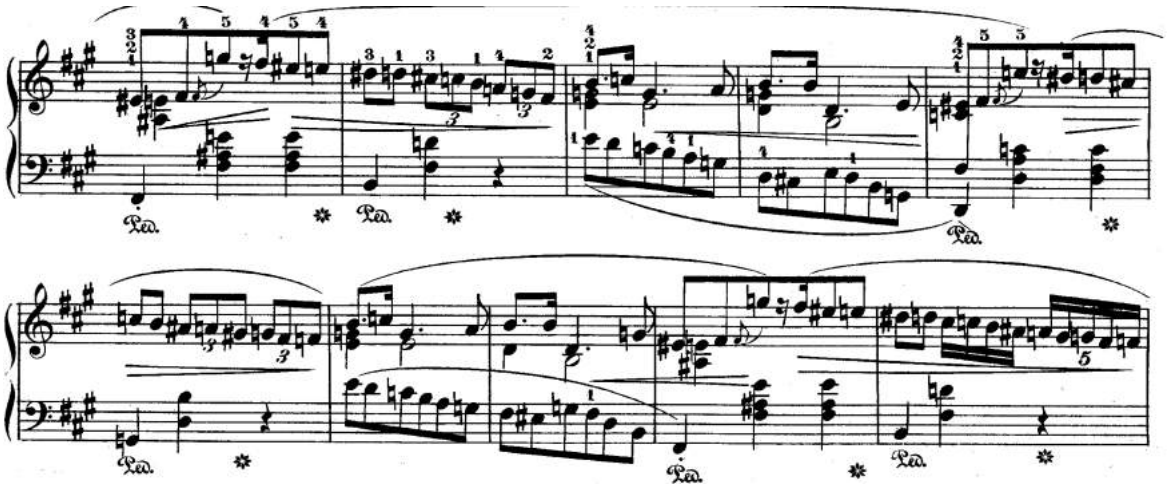


Figure 4–130, Mazurka op. 59 n°1, mesures 59-68

Dans la *Mazurka* op. 59 n°3 en *fa* dièse mineur, la reprise variée du thème principal, à partir de la mesure 25, présente une ligne mélodique chromatique descendante, à la voix d'alto. Le même type de progression est retrouvé dans les mesures 65-70, où des éléments du thème principal sont répétés pour créer la transition entre le deuxième et le troisième thème de la pièce.

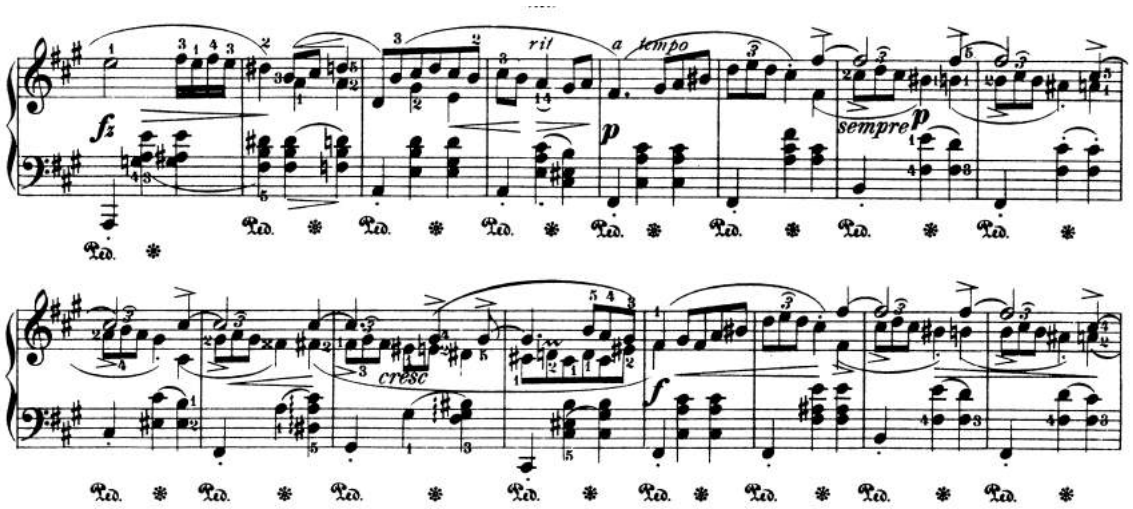



Figure 4–131, Mazurka op. 59 n°3, mesures 21-36

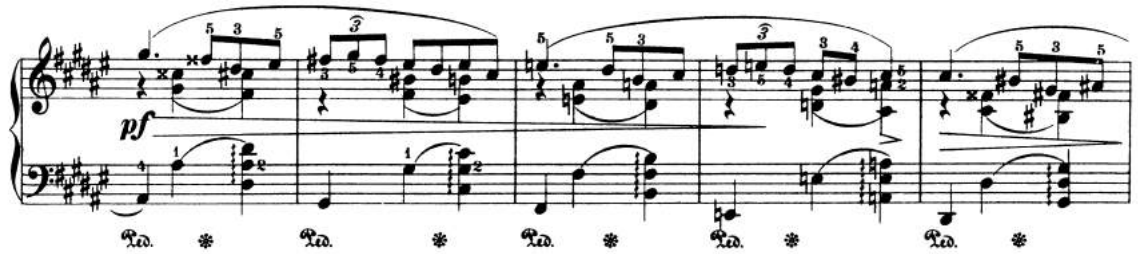



Figure 4–132, Mazurka op. 59 n°3, mesures 65-69

D'autres passages dans cette pièce peuvent être cités à l'appui de notre démonstration : le thème de « Mazurka » de la partie centrale présente des tierces appogiaturées au demi-ton (mesure 45, 46, 49 ou 50), alors que la transition des mesures 89-96 propose des

glissements descendants au demi-ton, par groupe de deux mesures.

Dans la *Berceuse* op. 57, le chromatisme est également présent, mais dans un but quelque peu différent. Ici, il n'a pas de réelle vocation harmonique, mais sert plutôt à créer des timbres particuliers grâce à l'utilisation de la pédale du piano.

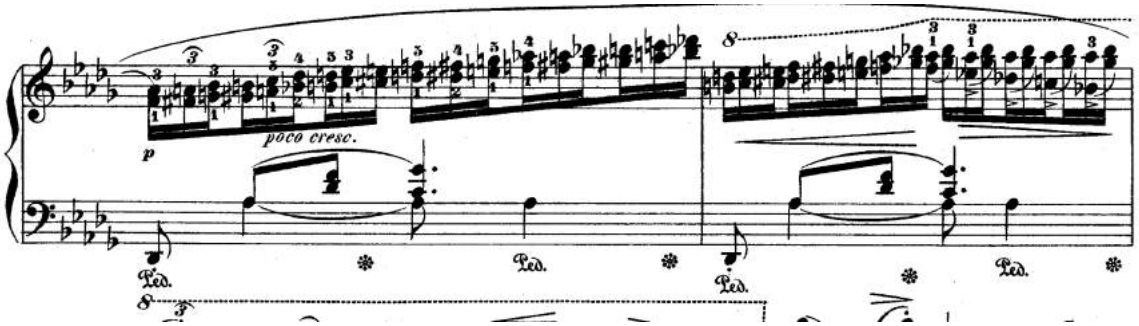


Figure 4–133, Berceuse op. 57, mesures 25-26

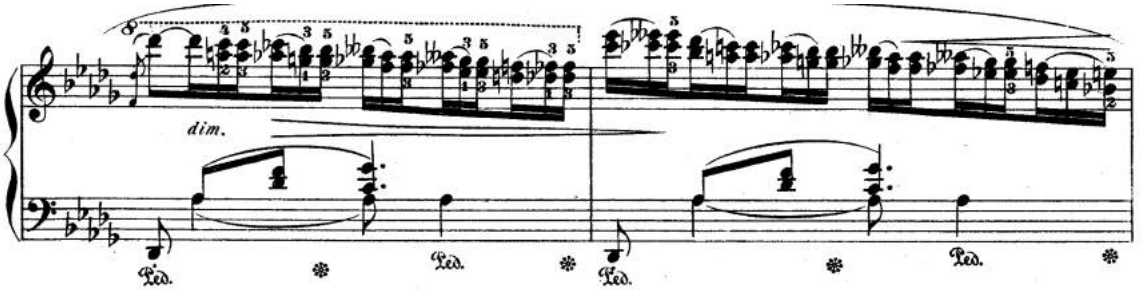


Figure 4–134, Berceuse op. 57, mesures 31-32

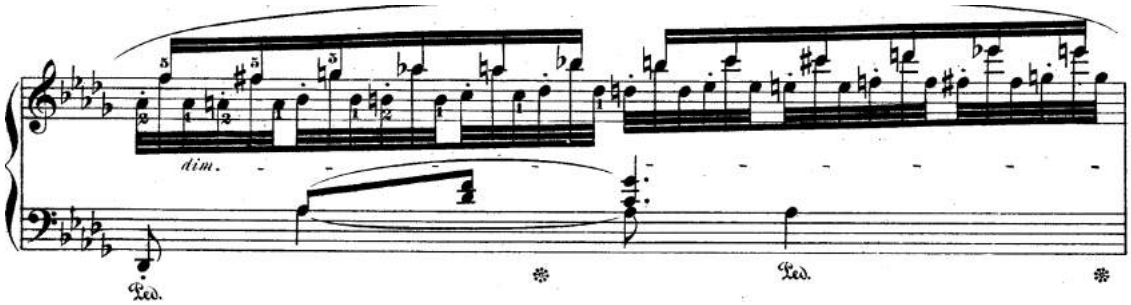



Figure 4–135, Berceuse op. 57, mesures 41-42

Dans la *Sonate* op. 58 en *si* mineur, les exemples d'écriture chromatique sont nombreux et surtout concentrés dans les premier et dernier mouvements. Dans l'*Allegro*, ce mode d'écriture concerne surtout le premier thème, ainsi que la transition amenant le deuxième thème principal, beaucoup plus lyrique. Par exemple, les mesures 12-16 sont construites sur un mouvement chromatique ascendant, qui transpose le même motif musical (de rythme 𝅀 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯), de manière de plus en plus rapprochée.

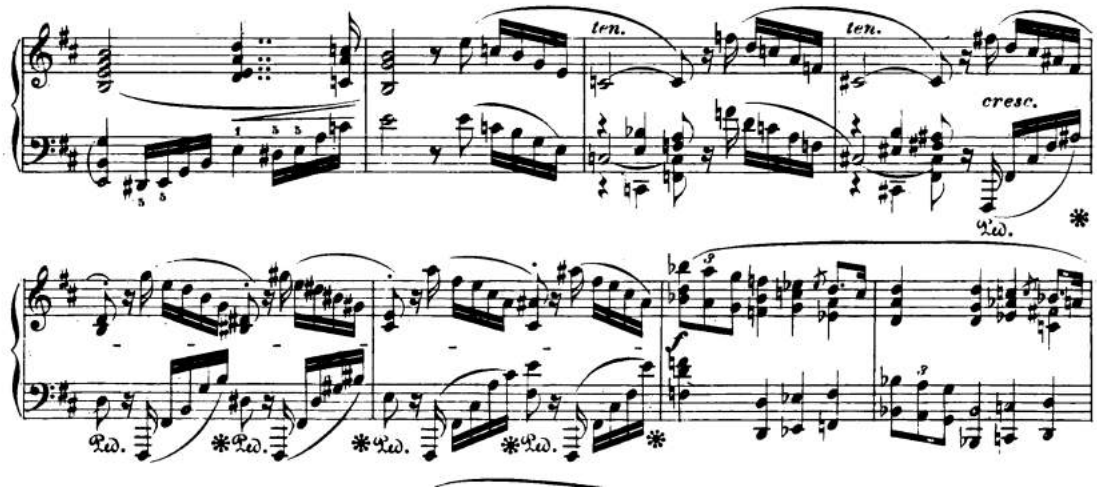



Figure 4–136, Sonate op. 58, premier mouvement Allegro, mesures 11-18

Entre les mesures 23-30, la première partie de la transition fait entendre une basse ascendante chromatique, construite sur deux mesures et indiquée *crescendo.*

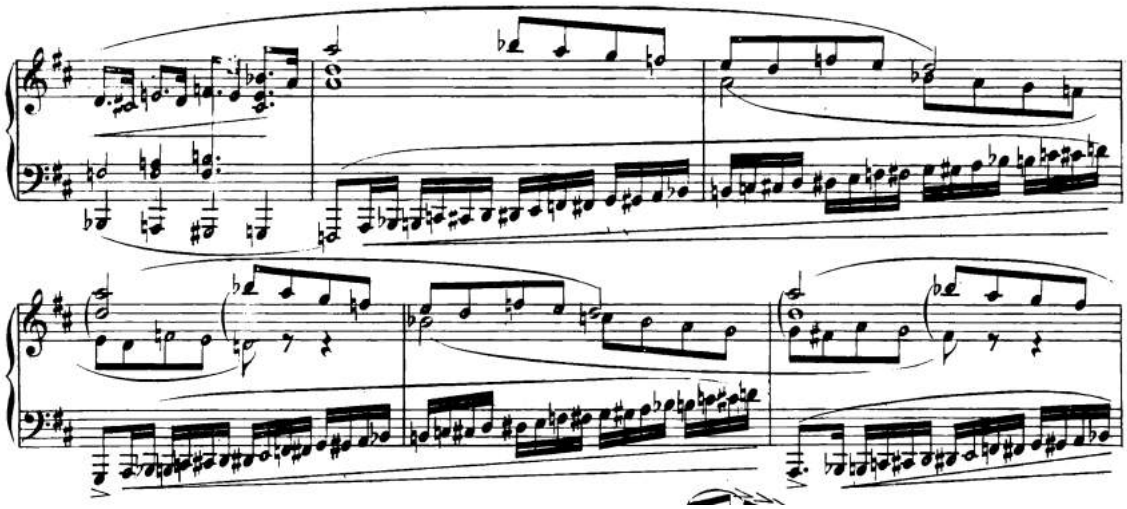



Figure 4–137, Sonate op. 58, premier mouvement Allegro, mesures 22-27

Quant au début du développement, il complexifie fortement le discours musical par des modulations nombreuses et complexes, avec de multiples intervalles de demi-tons.

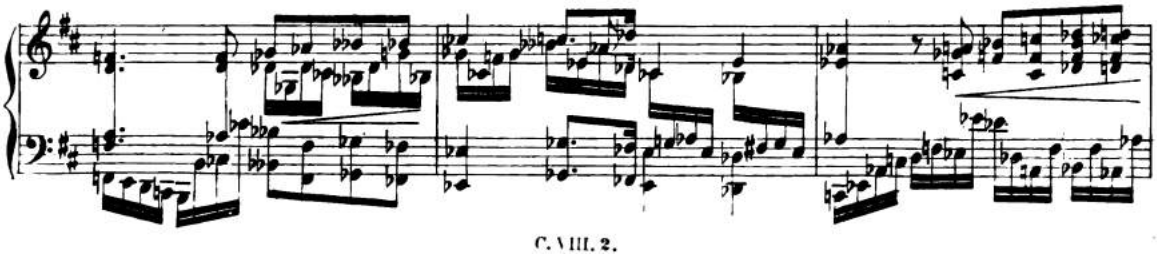



Figure 4–138, Sonate op. 58, premier mouvement Allegro, mesures 112-114

Dans le dernier mouvement, la couleur chromatique est donnée dès l'introduction (mesures 1-8). L'enchaînement des octaves se fait par gradation ascendante, amenée notamment par la basse.

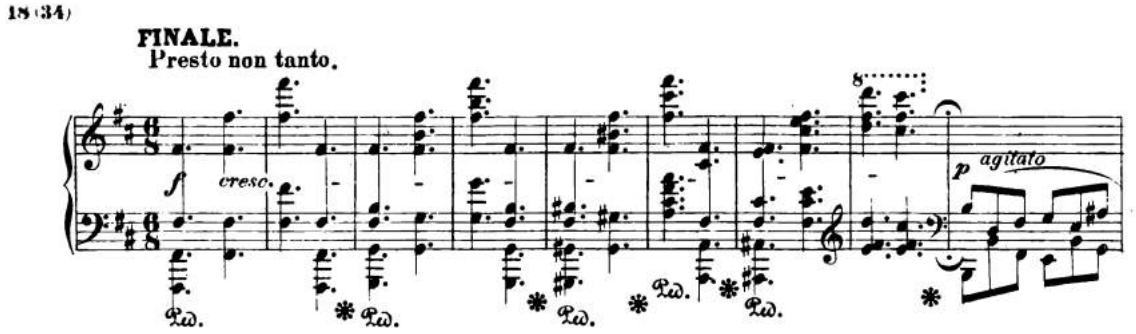



Figure 4–139, Sonate op. 58, quatrième mouvement Finale, mesures 1-9

Le thème principal comporte également des appogiatures inférieures au demi-ton (qui amènent le premier temps de la mesure suivante). Lors des dernières mesures du thème, une ligne chromatique descendante est discernable au soprano et à la basse aux mesures 24-27, reprises aux mesures 44-52 de manière augmentée et variée.

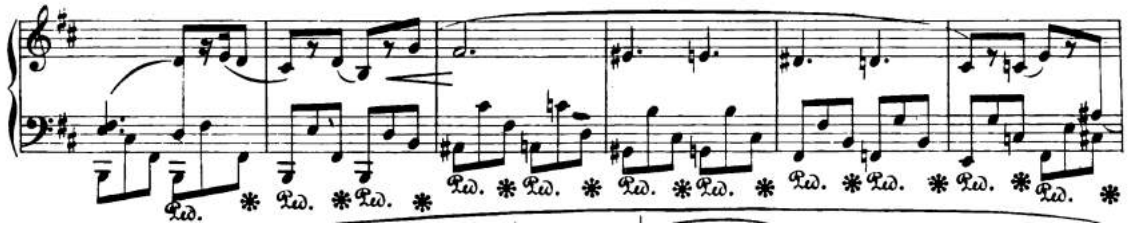



Figure 4–140, Sonate op. 58, quatrième mouvement Finale, mesures 22-27

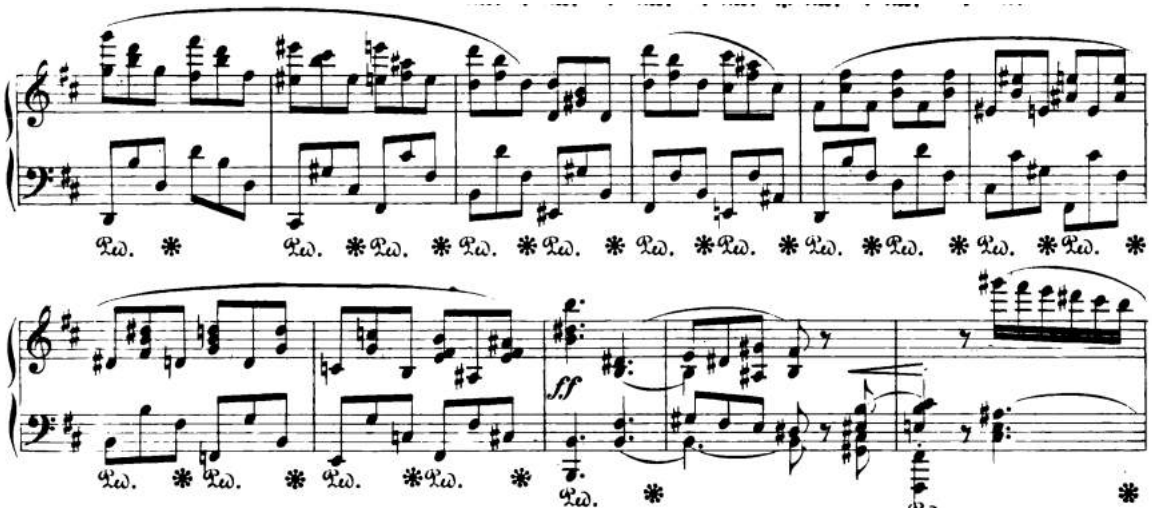


Figure 4–141, Sonate op. 58, quatrième mouvement Finale, mesures 44-54

La deuxième partie du thème « virtuose et brillant » (qui débute à la mesure 76, indiqué *leggiero*), fait entendre de longues lignes mélodiques conjointes, qui usent parfois d'intervalles de demi-tons. Lors de sa conclusion, la basse fait entendre une ligne chromatique ascendante en croches *staccato* (mesures 92-94 par exemple).

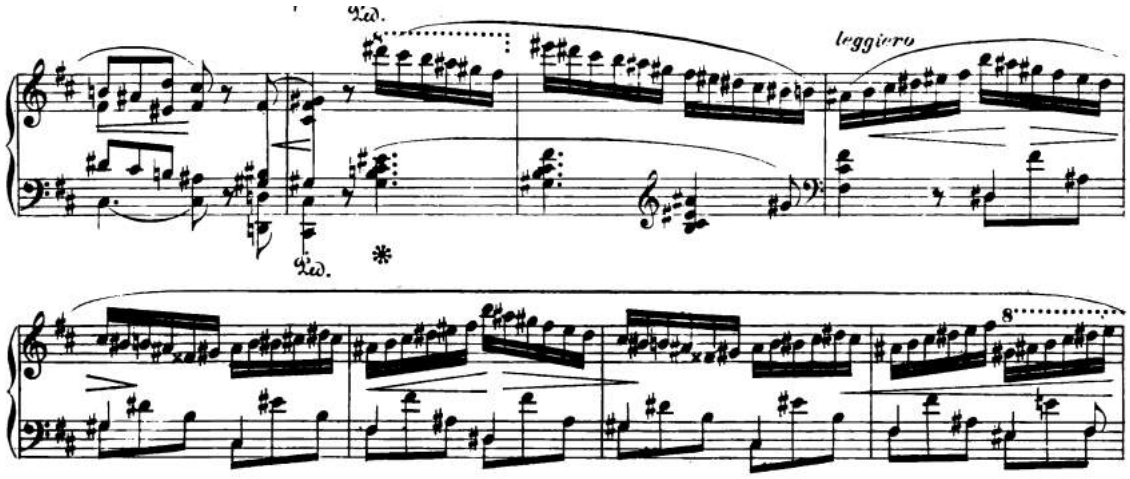



Figure 4–142, Sonate op. 58, quatrième mouvement Finale, mesures 73-80

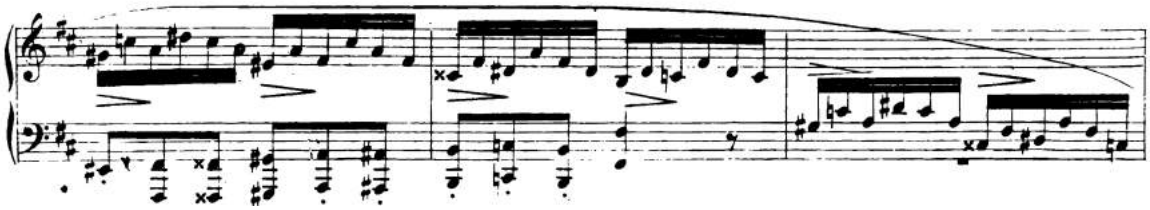



Figure 4–143, Sonate op. 58, quatrième mouvement Finale, mesures 93-95

Concernant la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, notre attention se portera sur le dernier mouvement. En effet, le thème principal du *Finale* inclut des chromatismes intégrées dans le dessin mélodique, ce qui induit de nombreux passages concernés par ce type d'écriture.

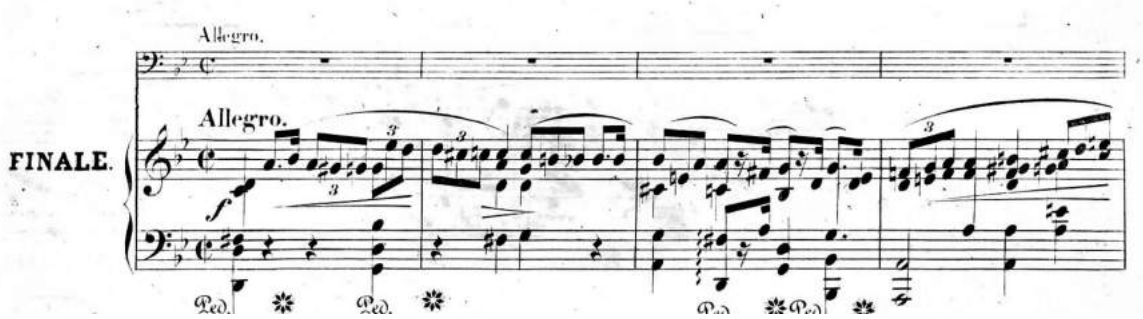



Figure 4–144, Sonate pour violoncelle et piano op. 65, quatrième mouvement Finale, mesures 1-4

Il existe évidemment d'autres exemples dans d'autres répertoires, comme la *Valse* op. 64 n°2, qui présente des chromatismes au sein de son premier thème (sixtes parallèles et croches conjointes descendantes), ou encore la *Valse* op. 64 n°3 dans son thème principal (mesures 4-5 et 7 par exemple).

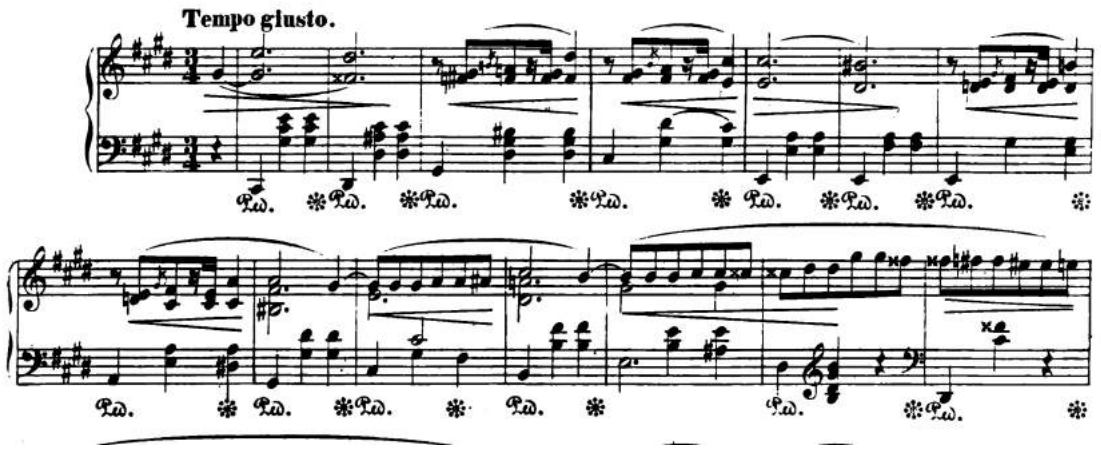



Figure 4–145, Valse op. 64 n°2, mesures 1-14

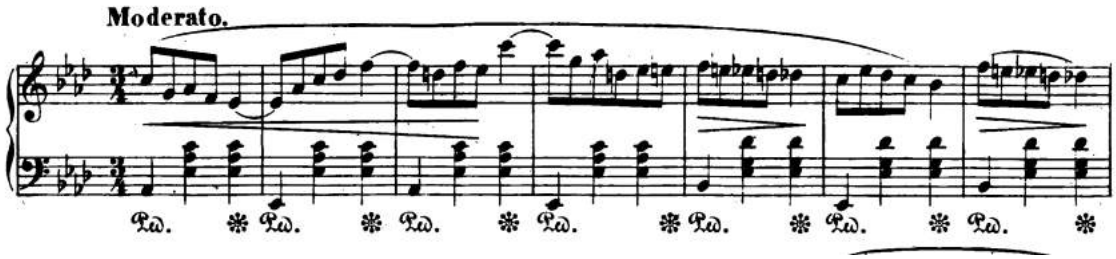


Figure 4–146, Valse op. 64 n°3, mesures 1-7

Le paroxysme de ce type d'écriture se trouve sans aucun doute dans la dernière œuvre composée du vivant du compositeur : la *Mazurka* op. 68 n°4. L'ensemble de la pièce est construit selon une écriture chromatique globale qui touche l'ensemble des voix, durant la quasi totalité de la pièce. Le thème principal, une kujawiak, suit une ligne chromatique descendante (lié au style de chaconne également présent), aussi bien à la mélodie que dans l'accompagnement. Le deuxième thème de valse présente également des intervalles de demi-tons à la main droite. Le seul moment où le discours musical se fait plus diatonique est le passage du deuxième thème de valse, entre les mesures 24 et 31.

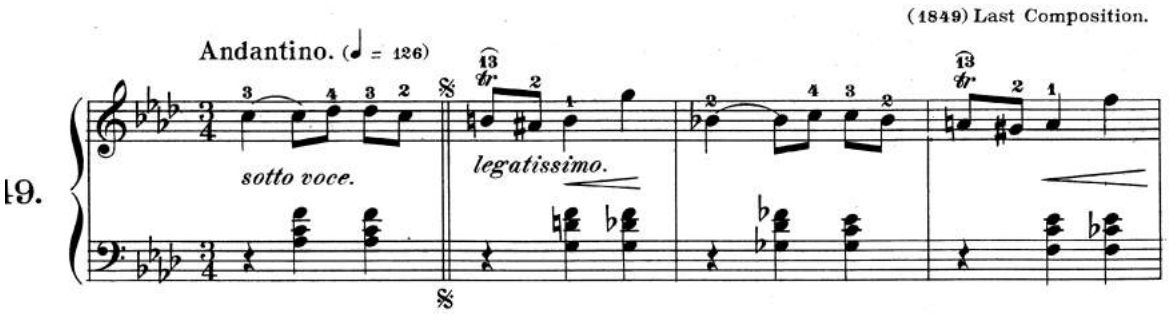



Figure 4–147, Mazurka op. 68 n°4, mesures 1-4

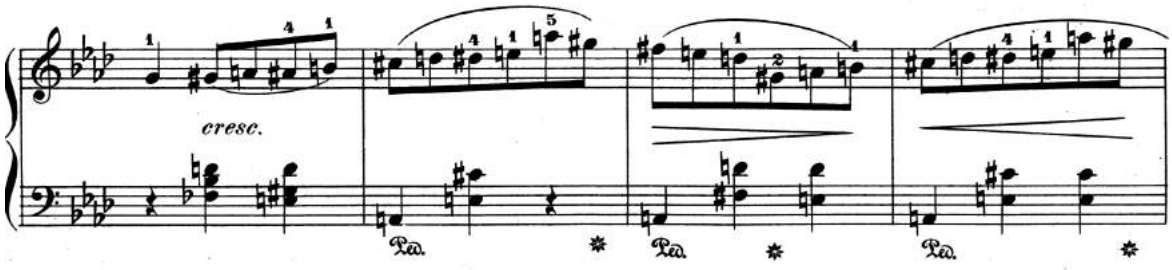



Figure 4–148, Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-17

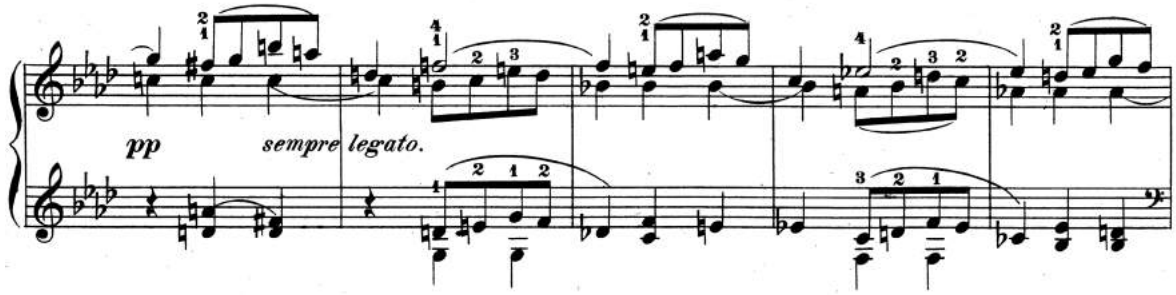



Figure 4–149, Mazurka op. 68 n°4, mesures 32-36

Ainsi, l'usage du chromatisme est conséquent au sein du corpus. Tout en restant ornemental dans certains passages (avec la *Berceuse* op. 57 et ses variations comme exemple le plus ambitieux), il devient de plus en plus harmonique au sein de cette dernière période, et se trouve lié aux modulations et à la complexification du discours harmonique de manière générale (comme dans le *Prélude* op. 45 et la *Mazurka* op. 68 n°4 par exemple).

1.7. Aspects formels

Généralement, Chopin utilise des formes tripartites au sein de ces différents répertoires : *Impromptu* op. 36, *Polonaise* op. 44, *Prélude* op. 45, *Fantaisie* op. 49, *Ballade* op. 52, *Polonaise* op. 53, *Mazurka* op. 56 n°3, *Scherzo* et *Largo* de la *Sonate* en *si* mineur op. 58, *Mazurka* op. 59 n°1, *Mazurka* op. 59 n°3, *Barcarolle* op. 60, *Nocturne* op. 62 n°1, *Nocturne* op. 62 n°2, *Mazurka* op. 63 n°3, *Valse* op. 64 n°2, *Valse* op. 64 n°3, *Scherzo* de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65. Cependant, certaines libertés vont être prises par le compositeur afin de faire évoluer cette forme quasi omniprésente. Par exemple, dans l'*Impromptu* op. 36, il insère une section inédite dans la partie A' (le style « brillant et virtuose »), qui injecte un nouveau matériel thématique lors de la dernière partie. Dans la *Mazurka* op. 59 n°3, une telle attitude peut également être détectée, avec la section inédite dans un style « savant » (mesures 115-134). Dans la *Ballade* op. 52, la coda de 48 mesures peut également être considérée comme un écart par rapport à la norme, avec un développement inédit du matériel musical, de façon complexe et virtuose.

Dans la *Barcarolle* op. 60, le cheminement est quelque peu différent, car la dernière partie va venir mélanger des éléments thématiques de la première partie et de la partie centrale. Alors qu'au départ, un seul thème est utilisé dans la partie A (T1), la partie A' va également intégrer T2 et T3, qui émanent de la partie centrale. De plus, ces thèmes seront variés dans un style beaucoup plus héroïque.

Dans le *Prélude* op. 45, la conclusion utilise également des éléments thématiques de la section centrale, qui vont finalement être synthétisés avec ceux de la partie principale, à la fin de la pièce. Ce type de construction aboutira, au bout du processus, à la forme téléologique que nous avons pu discerner dans notre corpus (notamment dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61).

En effet, et avant d'en arriver là, plusieurs œuvres de Chopin proposent une synthèse de plusieurs éléments thématiques lors de la coda : le *Prélude* op. 45 que nous avons cité (éléments thématiques de la partie centrale liés au thème principal), mais aussi la *Mazurka* op. 56 n°1, où les thèmes de « mazurka » et d'« oberek » sont combinés, la *Mazurka* 59 n°1 avec la synthèse du thème de « kujawiak » et de « mazurka », et le dernier mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, où le thème de « tarentelle » et le thème principal sont synthétisés juste avant la *cadenza* finale. Ce sera également le cas dans la coda de la *Polonaise* op. 53, où nous avons vu que la « marche militaire » venait conclure la pièce avec le thème principal. Ceci a un rôle au sein de la stratégie narrative mise en place par Chopin, et nous y reviendrons dans la dernière partie de cette thèse.

Le terme « téléologie » signifie « étude des fins, de la finalité », mais il désigne aussi une « Doctrine qui considère que dans le monde tout être a une fin, qui conçoit le monde comme un système de relations, de rapports entre des moyens et des fins[42] ». En musicologie, ces formes présentent une « évolution continue » dont la finalité explique les différents évènements mis en place dans la pièce : « l'idée finale donne sens au parcours entier et éclaire le pourquoi des déviations d'avec la forme canonique[43] ». Dans le cas de la *Polonaise Fantaisie* op. 61, déjà évoquée dans la deuxième partie de cette thèse, c'est la résolution des différents thèmes-acteurs, englobés dans la coda par le thème de la « Polonaise », dans un style virtuose et victorieux, qui en est l'illustration. Il est également intéressant de remarquer que les deux *Polonaises* qui précèdent (op. 44 et 53), présentent également des évolutions formelles non négligeables, aboutissant à cette téléologie.

La *Polonaise* en *fa* dièse mineur op. 44 est la plus ancienne et propose une forme tripartite très classique, hormis un seul passage. Le motif « militaire », les « roulements de tambour » (T2) mis en avant dans notre analyse, créent une section inédite qui brouille quelques peu les pistes. Cependant, selon nos propres résultats, elle s'intègre parfaitement à la forme tripartite en encadrant la dernière répétition de T1/b avant la partie centrale :

[T1/a – T1/b] – [T1/a – T1/b] – [T1/a – T2 – T1/b – T2] → TRIO

Ce n'est donc pas réellement une section indépendante, comme l'avait laissé entendre Marie-Paule Rambeau :

> La structure formelle de la polonaise en trois parties est ici repensée, libérée ; de là, l'allusion à une *Fantaisie* car, entre le thème de la *Polonaise* et le trio, vient s'insérer un épisode inattendu qui constitue une quatrième section[44].

Ce fut également l'avis de Charles Rosen, qui voyait ce passage comme une transition autonome amenant au trio central :

---

[42] Voir définition de « téléologie », en ligne, site du CNRTL, consulté le 4 juin 2015, http://www.cnrtl.fr/definition/t%C3%A9l%C3%A9ologie.
[43] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 33.
[44] Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 613.

> Non seulement, Chopin y [dans cette section] réduit la polyphonie à leur strict minimum, mais il s'obstine sur une seule note comme il ne le fait nulle par ailleurs. Ce long passage, qui sert de transition vers la partie centrale de la *Polonaise,* fait suite à la cadence en *fa* dièse mineur qui clôt la première partie[45].

La cadence dont parle Charles Rosen se situe à la fin de la troisième occurrence de T1/a, mesure 78. Après quatre mesures de transition, le motif militaire s'élance entre les mesures 83-102. La deuxième partie du thème principal entre alors (mesures 103-110), comme pour ne pas perturber le déroulement normal du thème principal, sauf qu'auparavant, ces deux éléments se suivaient l'un l'autre. Ensuite, la section « militaire » reprend pour cette fois-ci aboutir au trio central, avec son thème de « mazurka ».

Ainsi, la forme est quelque peu modifiée, mais le lien subsiste par la présence de l'élément principal T1/b, qui se trouve encadré par la section des « roulements de tambour ».

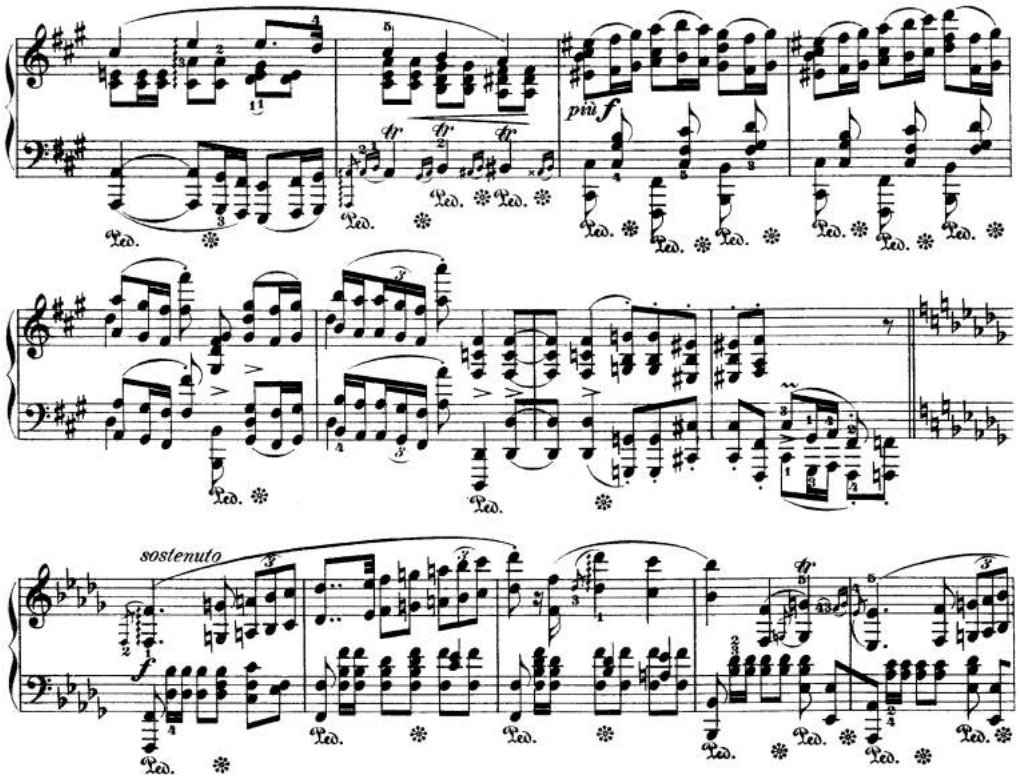



Figure 4–150, Polonaise op. 44, mesures 19-31, enchainement "normal" de T1/a et T1/b (double-barre)

[45] Charles Rosen, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, traduit de l'anglais par Georges Bloch, Éditions Gallimard, Paris, 2002, p. 363.

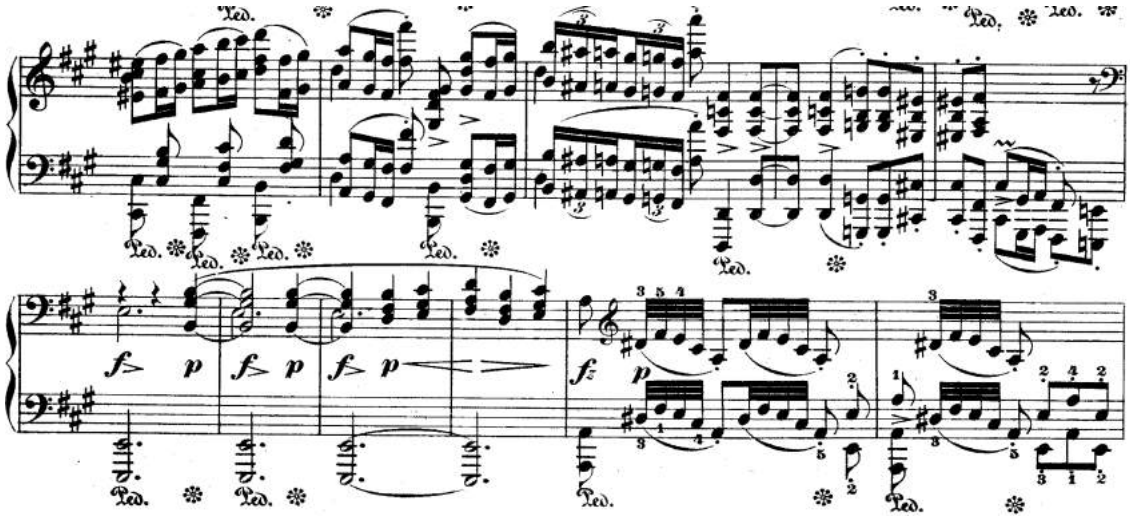


Figure 4–151, Polonaise op. 44, mesures 74-84, enchainement de T1/a avec le motif « militaire »

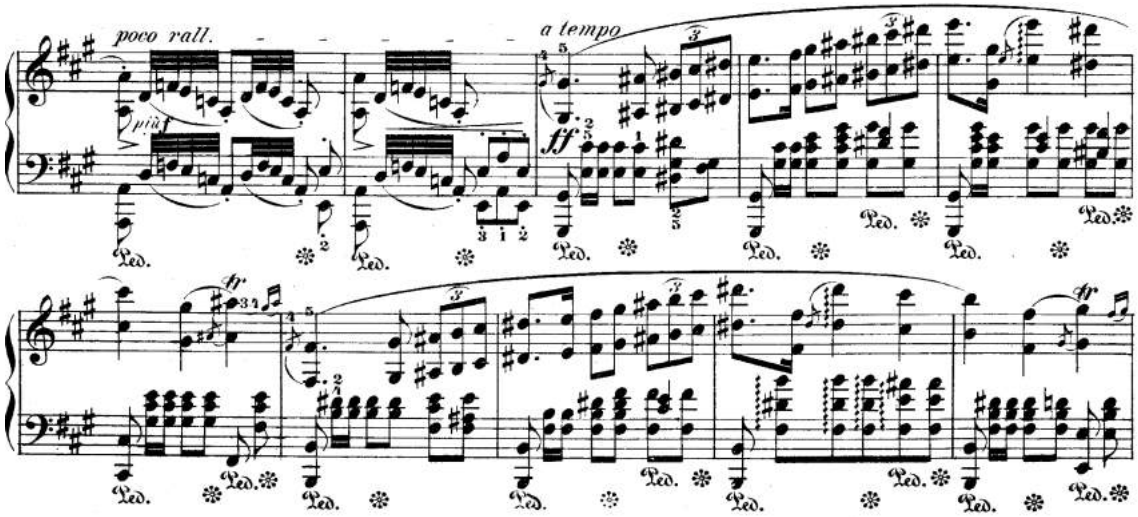


Figure 4–152, Polonaise op. 44, mesures 101-110, intégration de T1/b après le motif « militaire »

Dans la *Polonaise* op. 53, la forme tripartite évolue également. Au-delà du niveau purement macro-structurel, ce sont les caractères des différentes sections qui vont être modifiés. En effet, au sein du répertoire de la *Polonaise*, les parties principales (A) se caractérisent normalement par le thème de la danse, plutôt rythmique, qui sera généralement contrasté par un trio plus lyrique :

> Le trio représente souvent une période de repos en comparaison avec la Polonaise. De plus, des textures plus lyriques sont fréquemment introduites, l'harmonie est souvent plus régulière, et les caractéristiques rythmiques propres au genre de la polonaise sont supprimés[46].

Or, dans le cas de l'op. 53, le trio présente une « marche militaire » au caractère très éloigné du « calme » escompté. Bien au contraire, cette section paraît encore plus rythmique que le thème principal lui-même, avec ce martèlement de la basse obstinée. Par ailleurs, ce trio est relativement riche : deux éléments thématiques suivront cette section

[46] « *The Trio often represents a period of repose in comparison to the Polonaise. New, more lyrical textures are frequently introduced, harmony is often more regular, and the characteristic rhythms of the polonaise genre may be omitted.* ». Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*, Harvard University Press, Cambridge, 1998, p. 92.

militaire, avec un thème de polonaise homophonique et une section plus lyrique dans un style de « chant accompagné ». Les valeurs expressives canoniques de la forme tripartite, sous forme d'une alternance rythmique/lyrique/rythmique, se voient donc estompées par l'usage de ces motifs.

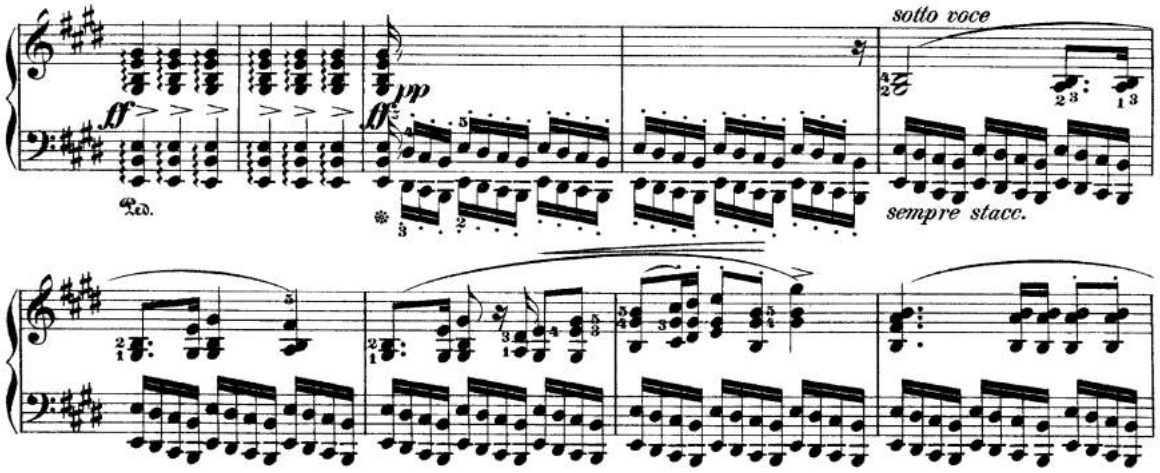



Figure 4–153, Polonaise op. 53, mesures 81-89, début de la marche militaire

La coda est également très intéressante, car elle va venir synthétiser plusieurs éléments préalablement exposés au sein des différentes parties. Après le retour du thème principal, la mesure 171 marque le début de la coda. À partir de là, Chopin commence par réinsérer un des rythmes typiques de la polonaise (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) qui, comme nous pouvons le remarquer, n'est pas présent en tant que tel dans le thème principal (qui use plutôt des rythmes suivants : 𝅘𝅥𝅯.𝅘𝅥𝅯 et 𝅀 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 et alterne avec des traits virtuoses). Ensuite, c'est le thème principal qui revient *fortissimo,* et rythmiquement en diminution (mesures 175-177), avant d'être « stoppé » par la basse de la « marche militaire » (mesure 178). Pour finir, Chopin réutilise encore une fois le rythme de la polonaise (mesure 179), avant de réinsérer trois accords arpégés présents au début du trio, pour finalement cadencer dans la tonalité principale. Nous retrouvons ainsi plusieurs éléments issus de la « marche militaire » qui sont synthétisés avec le thème de polonaise dans la conclusion finale.

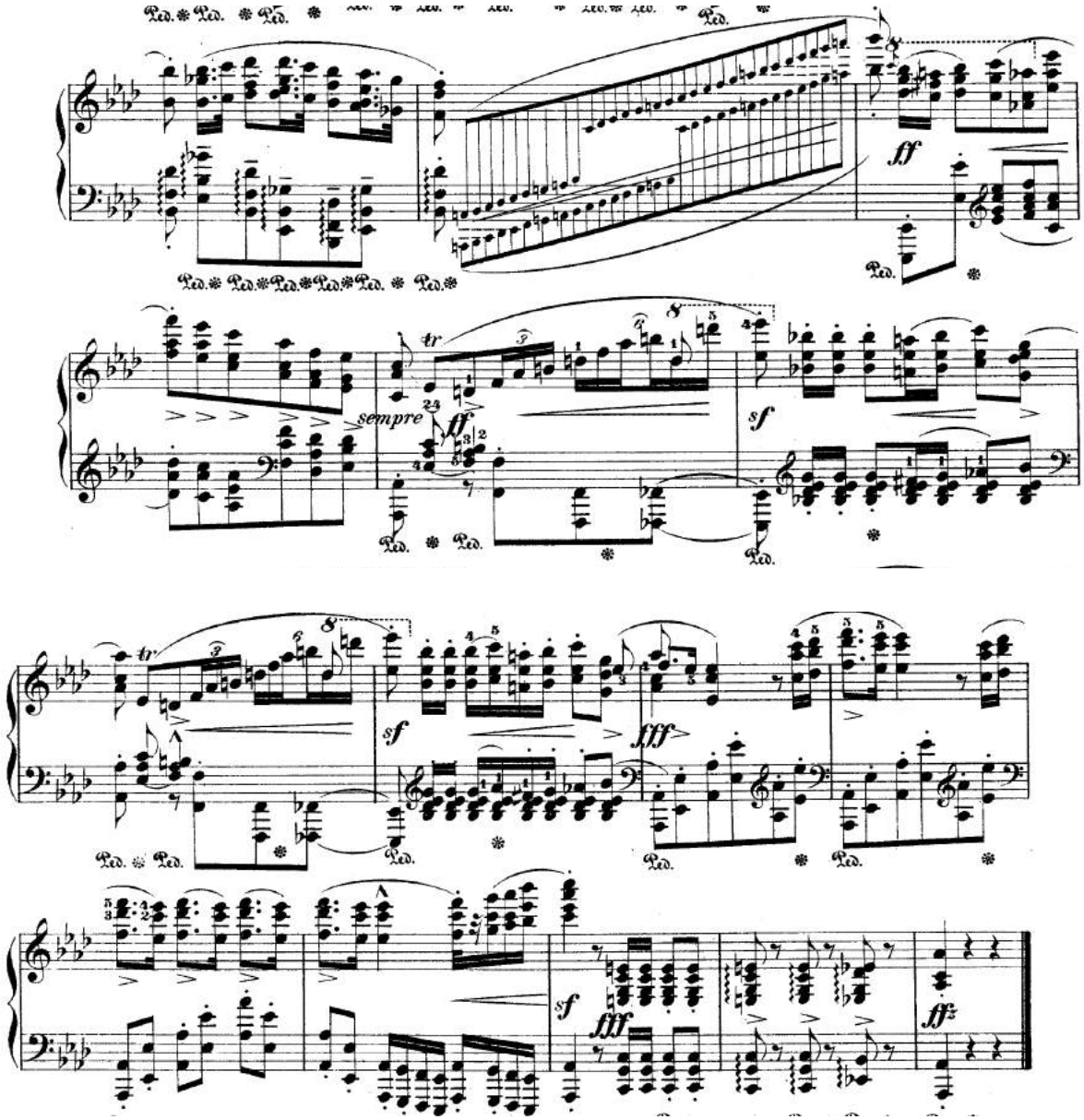



Figure 4–154 Polonaise op. 53, mesures 167-181

Nous pouvons de ce fait émettre l'hypothèse suivante. Dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61, la conclusion de la pièce symbolise la « victoire éclatante des insurgés polonais » par la fusion des trois thèmes-acteurs sous la bannière de la Polonaise, dans un style héroïque et animé (comme l'ont démontré Tarasti et Grabocz[47]). Dans le cas de la *Polonaise* op. 53, il s'agit plutôt d'un hommage et d'un éloge aux combattants héroïques du pays. Le compositeur plonge l'auditeur au sein du conflit même, grâce au thème de la « marche militaire » qui revient dans cette coda. Tout l'« héroïsme[48] » de cette *Polonaise* op. 53 se trouve donc ici : l'aspect militaire est en première ligne et est transmis de manière « héroïque » : ce qui symbolise que les soldats qui combattent pour la Pologne sont de véritables héros. La conclusion de la *Polonaise Fantaisie* représente donc l'étape suivante espérée : la victoire. Au niveau formel, ces « explications » et ces choix de la part de

[47] Voir Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 39-41.
[48] Rappelons que la pièce a été dénommée ainsi à la suite d'une lettre de George Sand datée de 1848, que nous avons mentionnée précédemment.

Chopin dans la conclusion permettent d'éclairer le cheminement global de l'œuvre : il s'agit donc également d'une forme téléologique (ou du moins d'une première étape qui conduira à la forme de l'op. 61), car c'est lors des dernières mesures que l'auditeur comprend que cet op. 53 est un hymne célébrant l'héroïsme des combattants polonais, dans leur reconquête de leur indépendance nationale.

Chopin utilise également des formes rondo, comme dans la *Mazurka* op. 56 n°1 et, de façon logique, dans les *Finale* de la *Sonate* en *si* mineur op. 58 et de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65. Le premier cas est intéressant, car les deux thèmes qui alternent tout au long de la *Mazurka* op. 56 n°1 (une mazurka et une oberek), vont finir par s'allier au sein de la coda qui débute à la mesure 144.

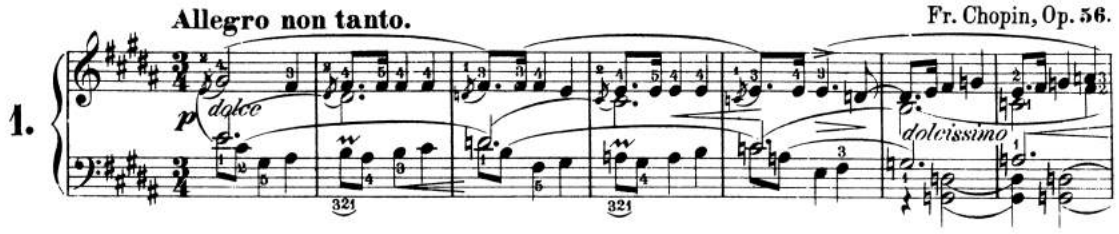



Figure 4–155, Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-6, thème de mazurka

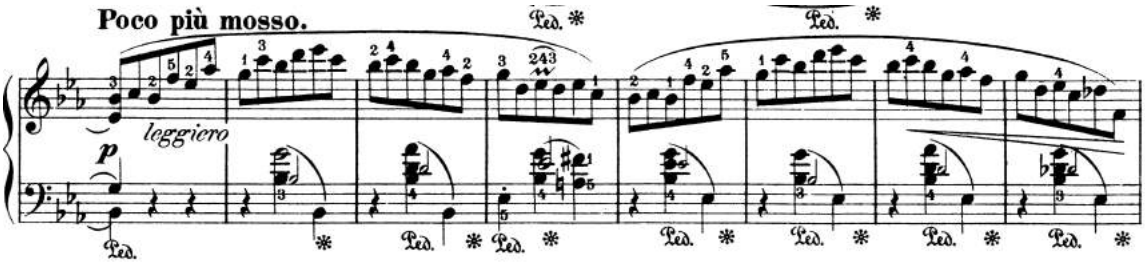


Figure 4–156, Mazurka op. 56 n°1, mesures 24-31, thème d'oberek

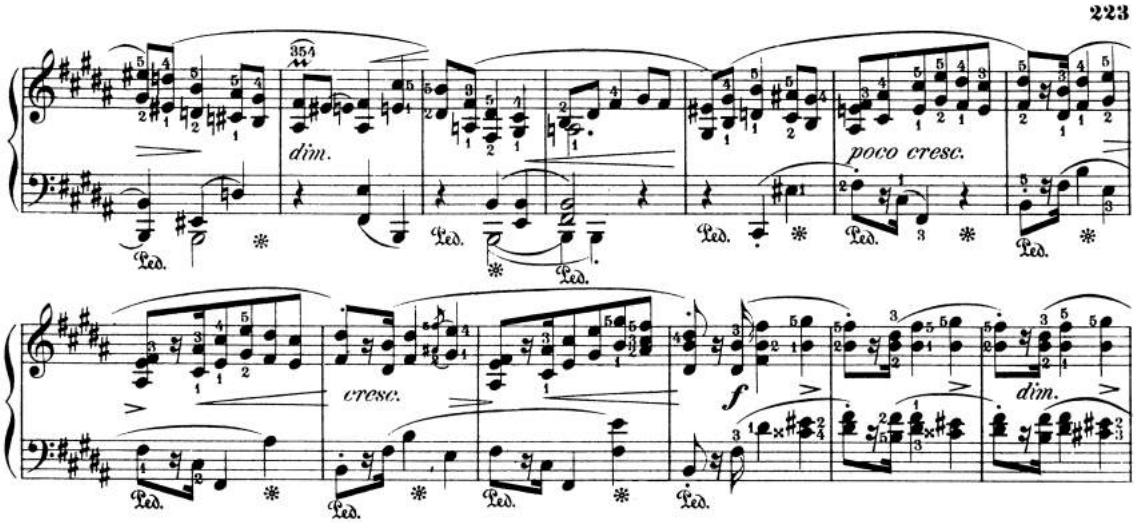



Figure 4–157, Mazurka op. 56 n°1, mesures 146-158

Nous pouvons voir dans la dernière figure ci-dessus, que les mesures 146-150 utilisent le premier thème de mazurka de manière variée (à la main droite et en sixtes parallèles), puis le motif de l'oberek (mesures 151, 153 et 155 par exemple), toujours de manière

variée. Tomaszewski le fait remarquer lui aussi :

> Et puis la mazur et la ritournelle de valse-oberek s'entrelacent, alors que dans la strette conclusive, les deux catégories de danse semblent être en compétition. A la toute fin, c'est la vigueur, l'audace et l'obstination de la mazur qui prennent le dessus[49].

Dans le cas du *Finale* de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, les strophes sont représentées par deux thèmes au lieu d'un seul (« chant accompagné » et « tarentelle »), et sont toujours combinées.

Dans le *Finale* de l'op. 58, deux éléments thématiques, issus de la même source, correspondent à la strophe (T2/a et T2/b) dans un style « virtuose et brillant ». La forme rondo de ce dernier mouvement est intéressante, car le matériel thématique qu'elle présente va évoluer tout au long de la pièce. Le refrain est modifié à chaque répétition par un accompagnement de plus en plus en dense (triolets, quartolets puis sextolets).

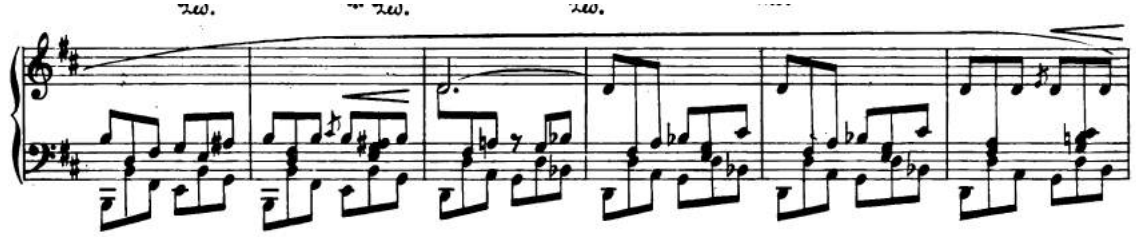



Figure 4–158, Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 10-15, première occurrence du refrain

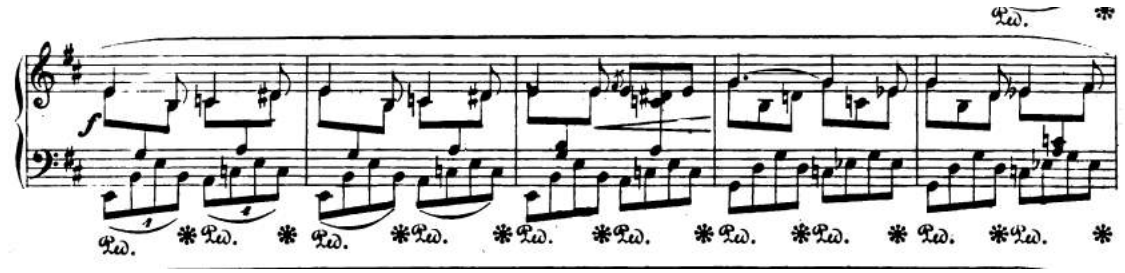



Figure 4–159, Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 100-104, deuxième occurrence du refrain

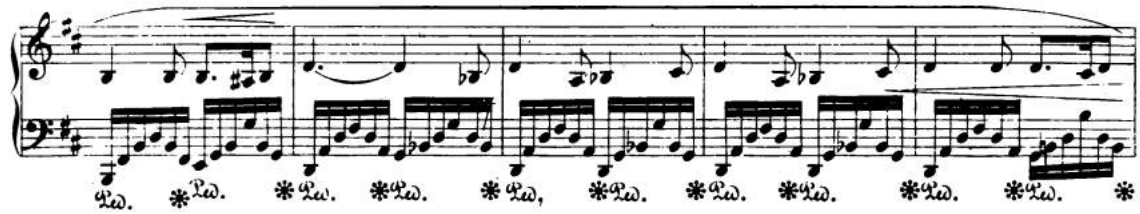



Figure 4–160, Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 205-213, dernière occurrence du refrain

De la même façon, le matériel de transition, entre strophe et refrain, va être développé de manière importante lors de sa deuxième occurrence, ce qui est typique de la forme rondo classique :

[49] « *And then the intertwining of the mazur with the waltz-oberek ritornel, and in the concluding stretto the two kinds of dance movement seem to compete. At the very end, it is the vigour, boldness and obstinacy of the mazur that gains the upper hand.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 56 n°1», [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 30 mars 2015 http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/56/id/248.

> Les transitions tendent à se multiplier, notamment celles précédant les retours du refrain. Souvent de plus en plus longues au fil du déroulement de la forme, elles peuvent jouer avec les nerfs de l'auditeur[50].

En effet, alors qu'elle occupait 10 mesures au départ (mesures 90-99), elle s'étale désormais sur 22 mesures en développant séparément chaque motif que comprend la strophe (T2/a et T2/b).

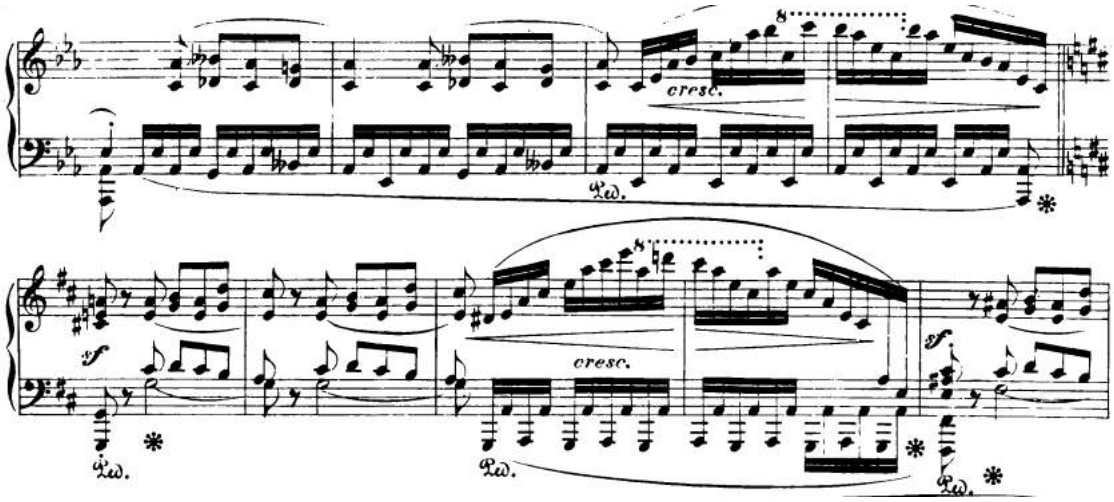


Figure 4–161, Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 183-191, développement de T2/a

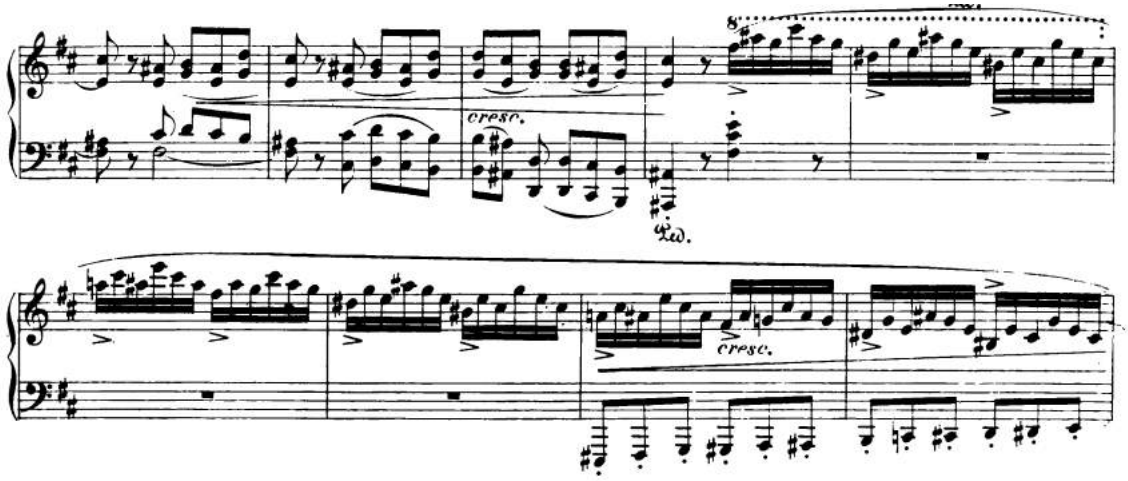



Figure 4–162, Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 192-200, développement de T2/b (mes.195)

En outre, le choix de conclure la pièce avec des éléments thématiques issus de la strophe et non du refrain, comme cela se passe aussi dans le *Finale* de la *Sonate* op. 65, modifie le cheminement formel du rondo, qui se termine généralement par le refrain.

[50] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale,* Éditions Fayard, Paris, 2010, p. 121

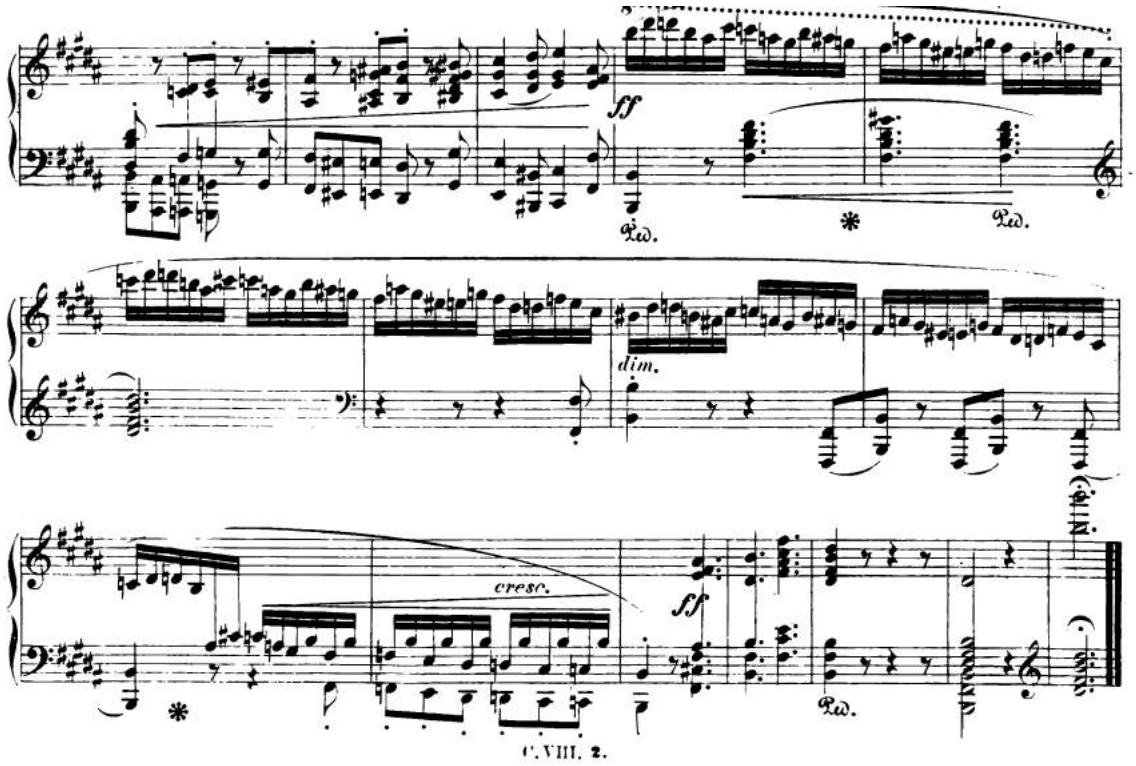



Figure 4–163, Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, conclusion, mesures 271-286

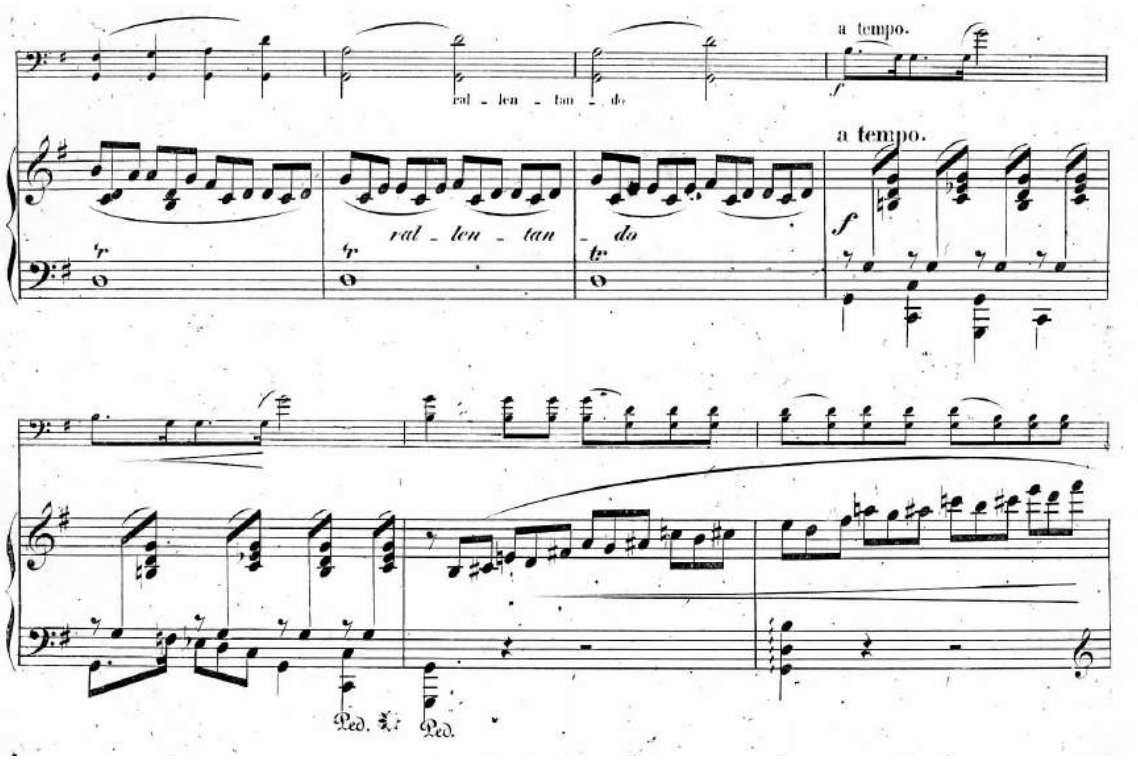
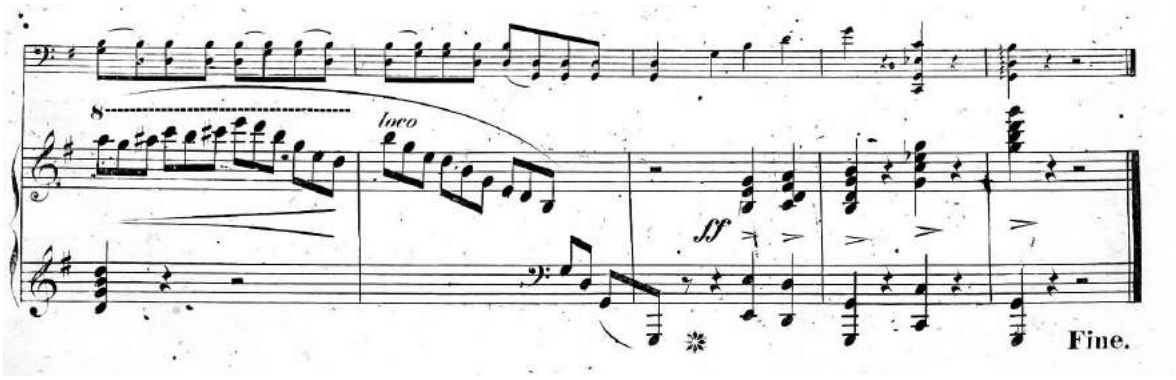



Figure 4–164, Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, conclusion, mesures 188-199

Par ailleurs, les premiers mouvements de ces deux *Sonates* présentent, eux aussi, une similitude intéressante. Le développement utilise les deux thèmes dans l'op. 58, mais uniquement le premier thème dans l'op. 65 mais dans les deux cas, la réexposition utilise uniquement le deuxième thème, avec les tonalités de la forme classique (*si* mineur vers *Si* majeur dans l'op. 58, et *sol* mineur vers *Sol* majeur dans l'op. 65). Cette ellipse du premier thème apparaît comme volontaire, car elle apparaît à la fois dans l'op. 58 et l'op. 65, et même déjà dans l'op. 35, publié en 1839. Elle correspond donc à une caractéristique stylistique propre à Chopin au sein du répertoire. Ce procédé notamment été mis en évidence par Leikin, cité par Zukiewick :

> Il mentionne le placement des deuxièmes groupes thématiques au début de la réexposition dans les sonates pour piano de la maturité (op. 35, 58). Il soutient que l'absence de la répétition des premiers groupes thématiques « manifeste la diffusion de fonctions au sein de la forme : à la place du premier groupe, le deuxième domine la réexposition[51] »[52].

[51] Leikin, Anatole, « The dissolution of sonata structure in romantic piano music (1820-1850) », Éditions UCLA, Los Angeles, 1986, p. 216, cité dans Adam Zukiewick, *Chopin's Third Piano Sonata, Op. 58: Late Style, Formal Ambiguity, and Performance Considerations*, Thèse de Doctorat, Université de Toronto, 2012, en ligne, consulté le 2 juillet 2015, p. 23.
https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/32860/1/Zukiewicz_Adam_P_201206_DMA_thesis.pdf

[52] « *He mentions the placements of the secondary thematic groups at the beginning of recapitulations in the mature piano sonatas (Opp. 35, 58). He argues that the lack of the repetition of the primary thematic groups "manifests a diffusion of functions within the form: instead of the primary group, the secondary section governs the recapitulation."*. ». Adam Zukiewick, *Chopin's Third Piano Sonata, Op. 58: Late Style, Formal Ambiguity, and Performance Considerations*, *op. cit.,* p. 23.

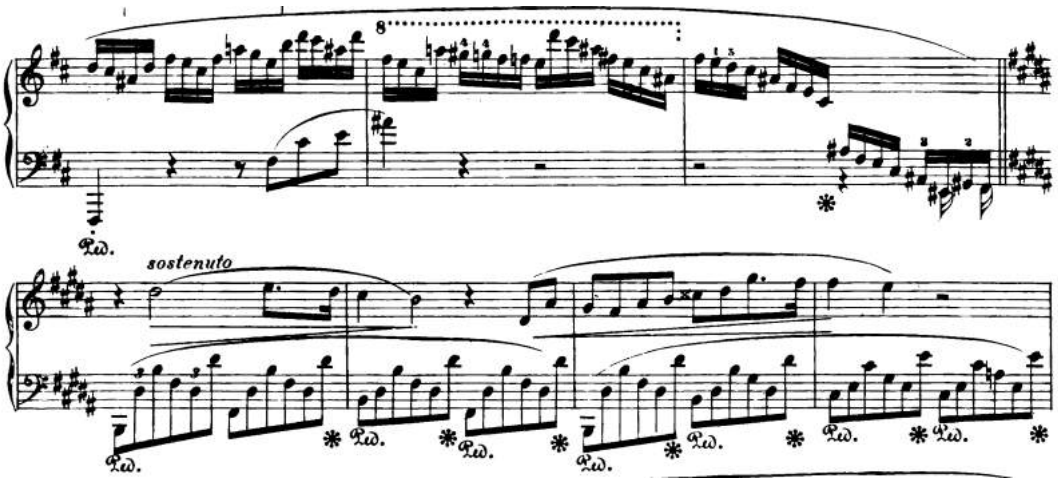



Figure 4–165, Sonate op. 58, premier mouvement Allegro, mesures 145-151

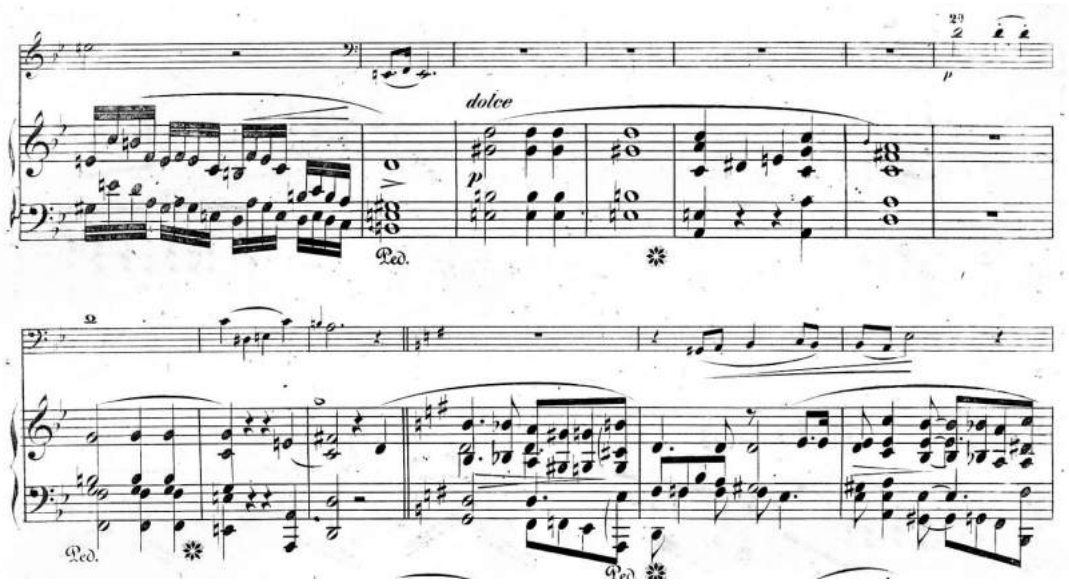



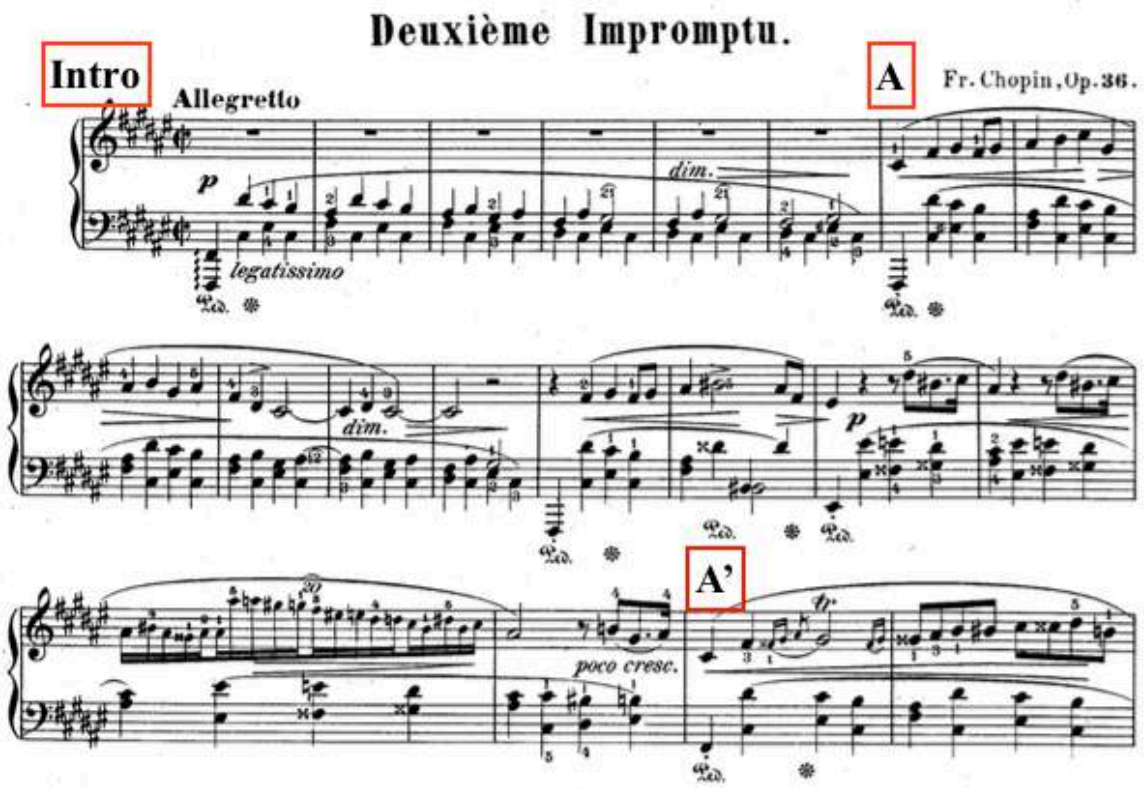
Figure 4–166, Sonate pour violoncelle et piano op. 65, premier mouvement Allegro, mesures 175-187

La *Berceuse* op. 57 possède une forme à variations, avec la particularité de présenter une seule cadence parfaite dans la pièce lors des deux dernières mesures. Le reste du temps, la basse propose une même formule obstinée qui progresse de la tonique vers la dominante (à chaque temps).

Le *Nocturne* op. 55 n°2, la *Polonaise Fantaisie* op. 61 et le *Largo* de la *Sonate pour violoncelle et piano* op 65 n'ont pas de réel carcan formel. Dans le premier cas, cette « improvisation notée » dont parlait Tomaszewski[53], fait entendre un seul thème principal, de « Barcarolle », qui sera décliné en trois sections différenciées par leurs motifs, même si l'ensemble présente un déroulement imperturbable et sans contraste, tout au long du déroulement du discours musical. De ce fait, une sorte de forme tripartite pourrait éventuellement être identifiée, avec l'enchaînement des sections comme suit : AB – C –

[53] « *The music of the second of the opus 55 nocturnes has been referred to as 'notated improvisation* […] *Here, contrast (between sections) is replaced by a continuous undulation of the melodic narrative: : between piano and forte, between the swelling and abatement of emotions.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Nocturne op. 55 n°2 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II Disponible sur The Fryderyc Chopin Institute, consulté le 9 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/op_55_/id/247.

BAB, même s'il est étrange de réexposer d'abord la deuxième section lors du retour de la première partie, tout comme le serait aussi la présence de la deuxième partie dans la partie centrale si on considérait la forme comme AB – CB – AB. Normalement, chaque partie possède de manière distincte ses propres éléments thématiques. Quant au mouvement lent de la *Sonate* op. 65, c'est uniquement l'écriture contrapuntique et imitative qui régit cette très courte pièce.

On relève également plusieurs utilisations de forme bar[54] de type « AAB », notamment dans l'*Impromptu* op. 36, la *Polonaise* op. 44, ou encore la *Barcarolle* op. 60. Dans l'op. 36, c'est l'exposition de la première partie (A) qui se construit selon une forme AA'B, caractéristique de la forme bar. Après l'introduction des six premières mesures, les 12 suivantes forment un ensemble thématique qui sera répété, de manière quelque peu variée, avant de laisser place à l'« envoi » des mesures 30-38, qui proposent une texture homophonique, et un matériel thématique inédit.

[54] Composée de deux *Stollen* et d'un *Abgesang* (en français « couplet » et « envoi ») pour chaque strophe (appelée *Gesätz*), la forme bar émane à l'origine de « joutes musicales qui suivent des règles rigoureusement codifiées » (Claude Abromont et Eugène de Montalembert, « La forme bar », *Guide des formes de la musique occidentale*, Fayard, 2010). A l'heure actuelle, l'expression « forme bar » s'applique donc à une seule strophe ou Gesätz de forme AAB et a été détachée du genre poétique allemand des XV^e^ et XVI^e^ siècle où elle s'est développée par le biais des Meistersinger et Minnesänger.

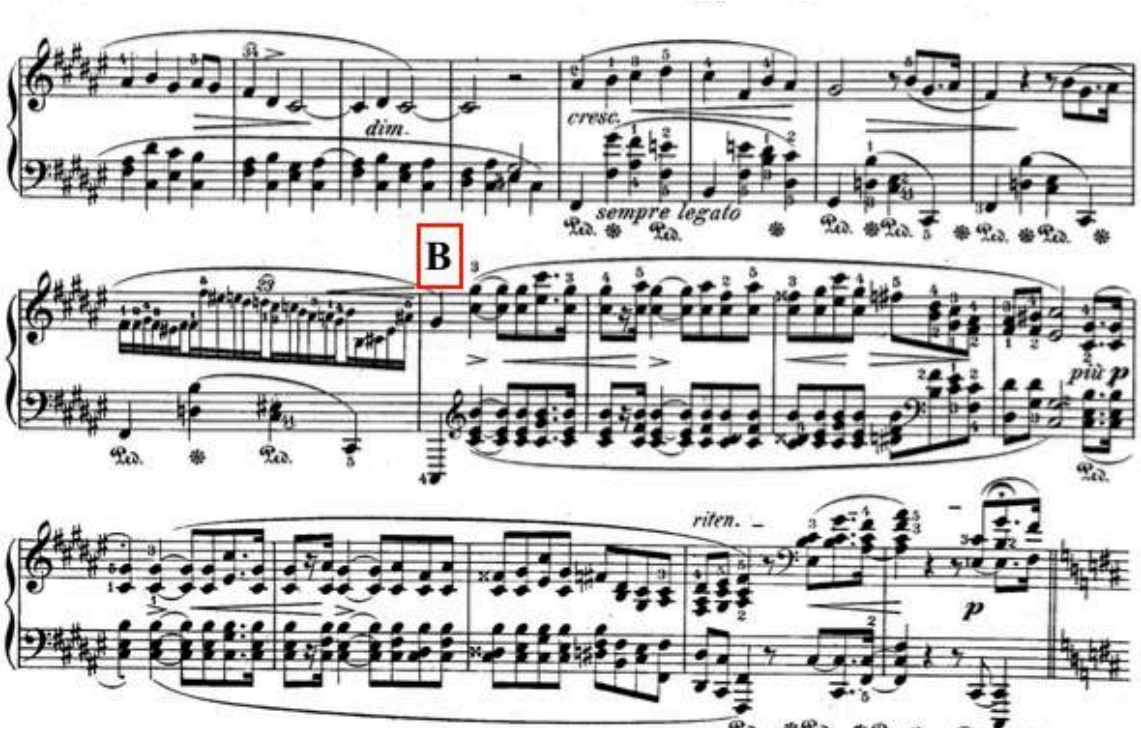



Figure 4–167, Impromptu op. 36, mesures 1-38, première partie de la pièce

Dans la *Polonaise* op. 44, ce type de forme peut être identifié au sein du trio, et ce à deux échelles différentes. Le thème de « mazurka », qui caractérise cette partie, se compose en trois sections : la première expose le thème en *La* majeur (mesures 127-146), et la deuxième le thème en *Mi* majeur (entre les mesures 147-168). Pour la troisième section, le dessin thématique est modifié et il s'agit d'un passage différent qui clôt ce premier bloc (mesures 169-185, « envoi »). Cet ensemble sera ensuite répété à la quinte : thème en *Mi* majeur (mesures 186-205), thème en *Si* majeur (mesures 206-227), puis l' « envoi » (mesures 228-245). Ce premier niveau structurel s'organise donc comme une forme AAB (forme bar), à deux reprises. Or, après ces deux répétitions, une section inédite va venir créer la transition vers le retour du thème de la polonaise (mesures 246-261), ce qui amène, à l'échelle supérieure, à une forme bar pour l'ensemble du trio : AAB AAB C (autrement dit A A B si l'on réduit AAB à une section).

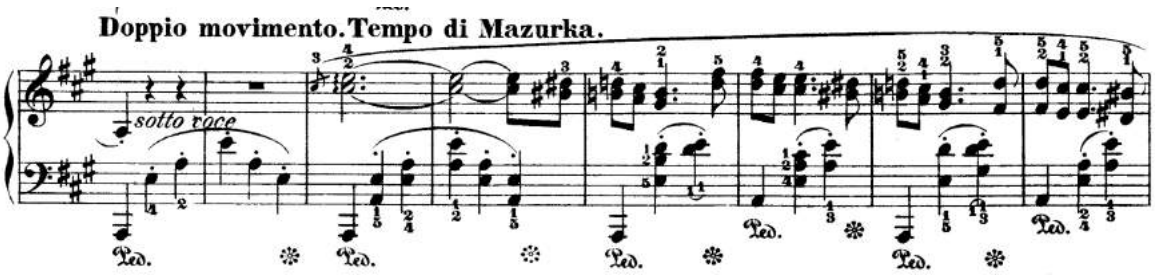



Figure 4–168, Polonaise op. 44, mesures 127-134, début de A

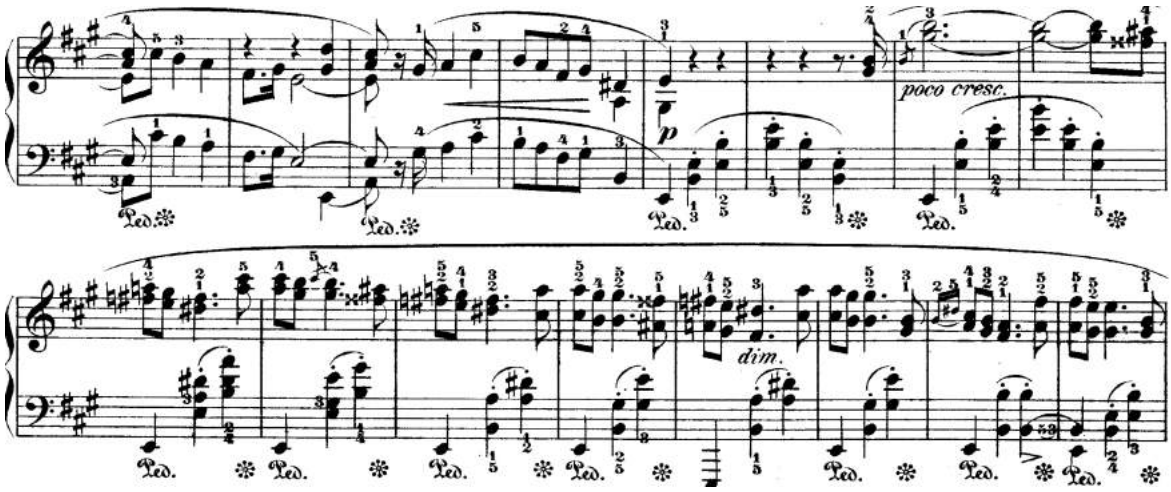



Figure 4–169, Polonaise op. 44, mesures 143-158, début de A' (mesure 147)

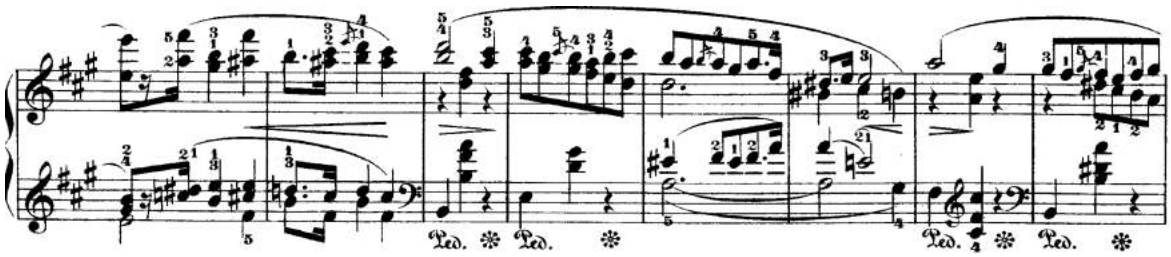


Figure 4–170, Polonaise op. 44, mesures 167-174, début de B (mesure 169)

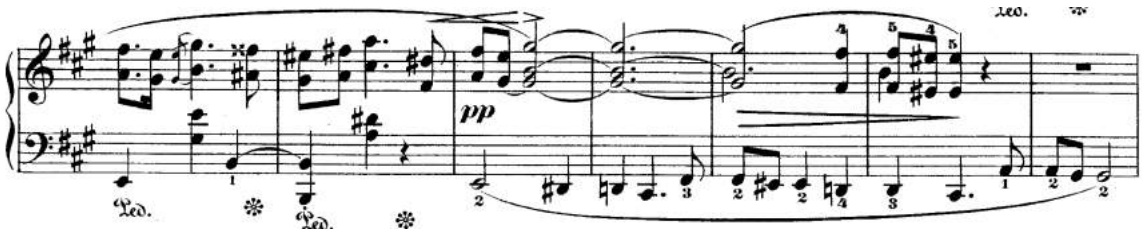



Figure 4–171, Polonaise op. 44, mesures 243-249, début de C (mesures 246)

Au sein de la *Barcarolle* op. 60, c'est également la partie centrale qui se trouve investie par ce type de forme. Cette fois-ci encore, la forme bar peut être mise en évidence à deux échelles différentes. Pour la première, plusieurs phrases musicales s'enchaînent selon un schéma de type AAB : les mesures 39-43 sont reprises un demi-ton plus bas dans les mesures 44-47, suivies de « l'envoi » aux mesures 48-50. Le même cheminement (avec quelques variations) a lieu respectivement entre les mesures 51-54, 55-58 puis 59-61, à l'octave supérieure. Si l'on considère la partie centrale à un niveau plus macro-structurel, ces deux éléments pourraient consister en deux *Stollen,* et ce qui va suivre (pour amener le retour du thème principal (mesures 62-83) pourrait correspondre à l'*Abgesang*. Comme dans l'op. 44 précédemment cité, la structure AAB est donc enchainée deux fois avec une partie nouvelle, ce qui renvoie encore une fois à une forme bar, à plus grande échelle (AAB AAB C devient AAB).

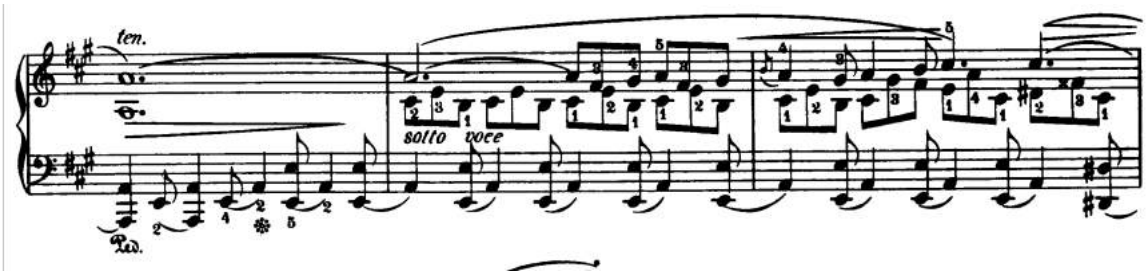



Figure 4–172, Barcarolle op. 60, mesures 39-41, début de A (mesure 39)

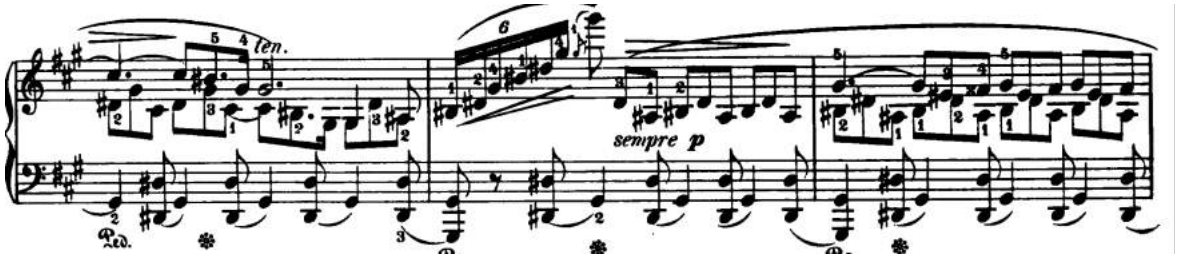



Figure 4–173, Barcarolle op. 60, mesures 42-44, début de A' (mesure 44)

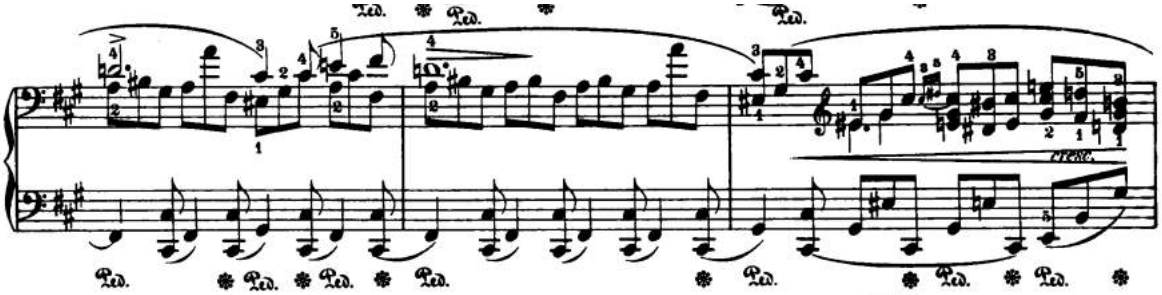



Figure 4–174, Barcarolle op. 60, mesures 48-50, partie B

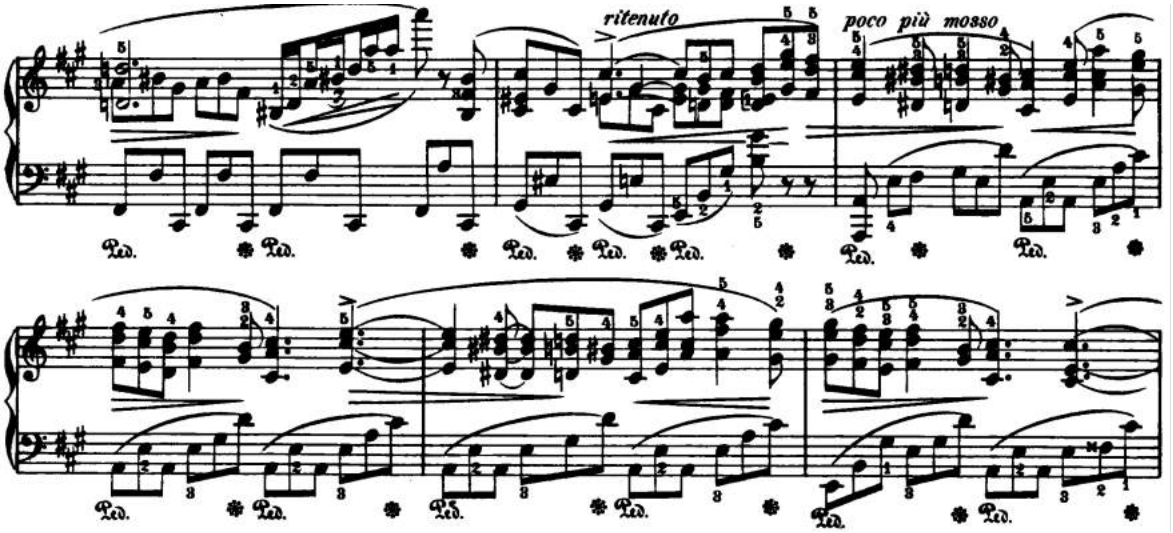


Figure 4–175, Barcarolle op. 60, mesures 60-65, début de C (mesure 62)

1.8. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons tenté de mettre en évidence différents éléments récurrents rencontrés au cours de l'analyse de notre corpus. Ces derniers contribuent à caractériser cette dernière période stylistique de Chopin et d'élaborer une définition de son

dernier style. Au cours de ses dernières années en effet, Chopin a complexifié et fait évoluer de manière significative son discours musical : complexification harmonique, complexification tonale, écriture polyphonique et utilisation du contrepoint, écriture plus chromatique, ouverture, dans certaines œuvres, vers l'impressionnisme musical, mixité des genres avec une utilisation en tant que thèmes de genres indépendants, évolution des formes (ternaire, sonate, bar, etc.), ou encore usage d'éléments inattendus pour les conclusions. Certaines de ces caractéristiques avaient déjà été signalées dans le premier chapitre de cette troisième partie, sous la plume d'auteurs comme Tomaszewski, Golab ou Zukiewick ; et nous avons pu confirmer ces aspects par nos propres moyens analytiques à travers des illustrations puisées parmi les 22 œuvres de notre corpus. Évidemment, ces éléments ne sont pas tous présents dans chacune des œuvres, et c'est justement tout l'intérêt de porter le regard sur une vingtaine de pièces, qui permettent de donner une vision plus large sur l'ensemble de la période étudiée.

Par ailleurs, les répertoires n'évoluent pas tous de la même manière, et les différentes œuvres ne manifestent pas toutes de façon identique le dernier style. Quelques-unes, comme la *Mazurka* op. 63 n°3, représentent pour certains analystes comme Tomaszewski, un retour vers une « nouvelle simplicité[55] », qui efface quelque part les aspects plus complexes de la dernière période. Cependant, cette mazurka elle-même fait partie des compositions des dernières années et doit, selon nous, être prise en compte pour refléter au mieux les évolutions stylistiques du compositeur dans les années 1840 : en réalité, le canon disposé à la fin montre bien l'évolution polyphonique de l'écriture du compositeur. Chaque pièce est une pierre qui s'ajoute à l'édifice pour nous permettre d'élaborer une définition du dernier style.

[55] « *The C sharp minor Mazurka was written, like its predecessor, in the style of 'new simplicity' and in expression of a melancholy tone.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Mazurka op. 63 n°3 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 24 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/63/id/258.

2. L'usage des topiques dans le dernier style de Chopin : définition et classification

Comme nous l'avons mentionné dans les deuxième et troisième parties de cette thèse, les topiques se définissent comme des « types expressifs et stylistiques, des formules conventionnelles trouvées dans les thèmes, dans les propositions de la musique classique [1] ». Ils nous ont permis de réaliser, conjointement avec notre analyse conventionnelle, une analyse des signifiés. Nous reportons d'ailleurs le lecteur à la deuxième partie de cette thèse (section 2.4), qui traite cette notion de manière plus détaillée.

Rappelons que les « styles expressifs » se caractérisent par des « figures et [des] progressions à l'intérieur d'une pièce » comme un style de « chant accompagné », un style « savant », un style *agitato*, un style « brillant », etc., et par des « genres », qui font référence à un répertoire donné, aux caractéristiques stylistiques propres : dans notre cas un « nocturne », une « marche », une « barcarolle », une « chaconne », une « mazurka », etc. Dans une même œuvre musicale, les topiques peuvent faire à la fois référence à des styles (nous pouvons trouver un style *agitato* dans un *Nocturne* par exemple) mais également à des genres, alors que la pièce appartient déjà à un répertoire donné (genre de la « mazurka » retrouvée dans une « valse » par exemple). C'est là toute l'interchangeabilité entre styles et genres, comme nous avons tenté de le démontrer au cours du chapitre précédent dans la section « 1.3 Utilisation des genres musicaux comme thèmes ».

> Les topiques apparaissent soit sous formes de pièces complètement élaborées, c'est-à-dire comme types, soit comme figures et progressions à l'intérieur d'une pièce, c'est-à-dire comme styles. La distinction entre types et styles est flexible ; menuets et marches représentent des types de composition, mais ils peuvent fournir des styles pour d'autres pièces[2].

Ainsi, notre étude des topiques de la dernière période de Chopin se divisera en deux sous-parties : la première traitera des styles expressifs utilisés, et la deuxième s'intéressera aux genres expressifs, c'est-à-dire aux topiques qui existent en tant que répertoire d'ores et déjà stylisé. Une partie de ses genres concernera le répertoire des danses.

Nous nous sommes également rendu compte que dans certains cas, deux topiques contrastants peuvent être synthétisés pour former ce que Robert Hatten va appeler un « trope ». Celui-ci se définit selon trois éléments principaux :

> Ce sont (1) deux gestes musicaux incompatibles ou contrastés qui (2) « se rencontrent » dans un lieu de fonction unique et (3) il y a une irrésistible raison de considérer le trope comme motivé par une intention expressive d'un niveau supérieur : ces états émotionnels ont été introduits individuellement avant le moment de leur fusion créative, formant l'intensité la plus vive qui émerge de la fusion de leurs corrélations individuelles[3].

---

[1] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 13.
[2] Leonard Ratner, *Classic Music,* Éditions Chirmer, New York, 1980, p. 9, traduit et cité dans Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification, op. cit.,* p. 52.
[3] Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Éditions Indiana Univeristy Press, Bloomington, 2004, p. 221.

Par ailleurs, des tropes peuvent également se former entre des topiques qui sont « hautement compatibles », mais de ce fait, ils « forment un trope si évident qu'il n'est pas nécessaire de le mentionner ». Des topiques *a priori* incompatibles par contre, peuvent « susciter une fusion plus proche de la métaphore créative[4] ».
Au cours de nos analyses, nous avons pu mettre en évidence le fait que Chopin utilisait 14 styles expressifs et 12 genres expressifs différents (dont 6 types de « danses ») au sein des 22 œuvres de notre corpus. Voici un tableau récapitulatif :

Styles expressifs		**Genres expressifs**	
		Genres	**Danses**
Chant accompagné	Improvisé	Nocturne	Mazurka
Style savant	Bel Canto	Marche	Valse
Textures homophoniques	Militaire	Barcarolle	Polonaise
Agitato	Maestoso	Berceuse	Kujawiak
Cadenza	Pastoral	Divertimento	Oberek
Héroïque	Soliste	Chaconne	Tarentelle
Virtuose, brillant	Faux-bourdon		

Tableau 4-3 Récapitulatif des topiques utilisés par Chopin dans notre corpus d'étude

Nous tenons également à préciser que certains extraits seront présentés plusieurs fois (même succinctement), car certaines sections font référence à deux topiques (comme un style de chant accompagné qui s'applique à une mazurka, par exemple, ou bien une polonaise dans un style homophonique). Ceci permettra d'avoir une vision globale de tous les passages qui se réfèrent à un topique précis et de mieux les comparer afin d'en avoir une vision plus synthétique.

2.1. Les « styles expressifs »

2.1.1. Chant accompagné

Le topique du « chant accompagné », appelé également « style chantant » (traduction de l'anglais *singing style*), est certainement l'un des plus difficiles à définir, comme le signale Sarah Day-O'Connell :

> De toutes les descriptions de topiques présentées par Leonard Ratner dans *Classic Music*, celle de du *style chantant* est, composée de quatre lignes, certainement la plus courte, et sans aucun doute la moins claire[5].

[4] « *Incompatible topics, on the other hand, may spark a fusion more akin to creative metaphor.* ». Robert Hatten, « The troping of topics in Mozart's instrumental works », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory,* Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 516.
[5] « *Of all the topics descriptions present by Leonard Ratner in Classic Music, that of the singing style is, at four lines, certainly the shortest – and arguably the least clear.* ». Sarah Day-O'Connell, « The singing style », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory,* Éditions Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 238.

Monelle, quant à lui, considère ce topique comme un « élément essentiel de la construction classique[6] », où il alterne avec un style brillant, en tant qu'état opposé au style lyrique, conception également soutenue par Ratner :

> Le contraste entre le vigoureux-brillant et le calme-cantabile […] permet une rhétorique classique à toutes les échelles de magnitude[7].

L'exemple de référence pour ce style est certainement la *Sonate en Fa majeur* K. 332 de Mozart, unanimement reconnue comme telle : Agawu la considère comme la « pièce de démonstration par excellence[8] ».

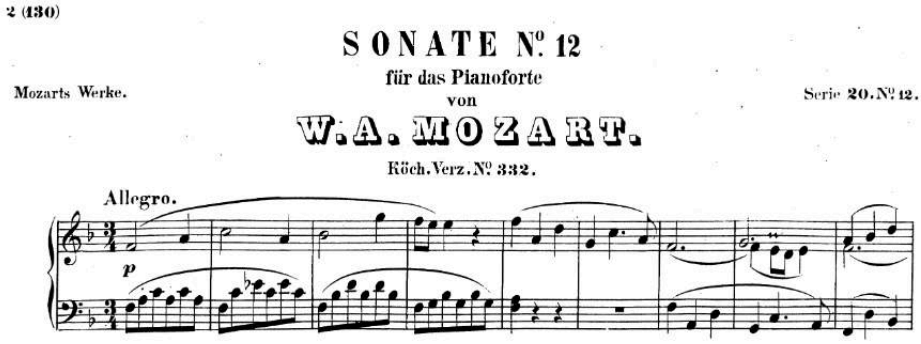



Figure 4–176, Sonate en Fa majeur K. 332 de Mozart, mesures 1-9

L'élément le plus important pour la définition de ce style, est la complémentarité entre une voix mélodique lyrique, et son soutien par une formule d'accompagnement :

> Le style chantant [se définit] (comme texture prototypique de mélodie avec accompagnement) […][9].

> Dans le thème d'ouverture de la Sonate pour piano en Fa majeur K. 332/i fréquemment citée (exemple 19.1), la combinaison de deux topiques, le style chantant (caractérisé par une mélodie et un accompagnement de basse d'Alberti) et du pastoral (caractérisé par l'usage d'une pédale et l'application V/IV qui souligne la sous-dominante la plus détendue), sont hautement compatibles (complémentaires tout en étant similaires à certains aspects)[10].

Il s'agit certes d'une définition rudimentaire, mais qui met en avant la caractéristique principale de ce topique. Dans son article, Day-O'Connell revient sur le fait qu'Heinrich

---

[6] « [The singing style is] *an essential aspect of classical construction as well as particular instrumental manner, because singing style alternates with "flowing" or "brillant" styles to form the temporal amalgam of classical movement* […]. ». Raymond Monelle, *The musical topic: hunt, military, and pastoral*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2006, p. 5, cité dans Sarah Day-O'Connell, « The singing style », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory, op. cit.*, p. 238.

[7] « *The contrast between the brilliant-vigorous and the gentle-cantabile* […] *permeates classic rhetoric on every scale of magnitude.* ». Leonard Ratner, *Classic Music*, New York, Schirmer, 1980, p. 219, cité dans Roman Ivanovitch, « The brilliant style », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory, op. cit.*, p. 331.

[8] Kofi Agawu, « Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects », in Laurenz Lütteken and Hans-Joachim Hinrichsen (dir.), *Passagen/IMS Congress Zürich 2007: Fünf Hauptvorträge*, Éditions Bärenreiter, Zürich, 2008, p. 40 cité dans Sarah Day-O'Connell, « The singing style », *op. cit.*, p. 238.

[9] « *The singing style (as prototypical melody-and-accompaniment texture)* […]. ». Robert Hatten, « The troping of topics in Mozart's instrumental works », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory, op. cit.*, p. 519.

[10] « *In the opening theme of Mozart's oft-cited Piano Sonata in F Major, K. 332/i (Example 19.1), the combination of two topics, the singing style (characterized by a melody with Alberti-bass accompaniment) and the pastoral (characterized by use of pedal point and an applied V/IV that emphasizes the more relaxed subdominant) are highly compatible (complementary as well as similar in some aspects).* ». Robert Hatten, *op. cit.*, p. 516.

Christian Koch considère le « style chantant » comme « multiple[11] » : la mélodie doit être « compréhensible et douce[12] », et il doit être possible de la reproduire à la voix humaine. Ce style est également très proche du « *flowing*[13] » (sur lequel nous reviendrons). Par ailleurs, il s'applique, selon l'auteur, à la fois aux mélodies qui contiennent beaucoup d' « intervalles bondissants et notes détachées, tout comme les mélodies dans lesquelles les notes s'écoulent continuellement[14] […] ».

Au cours de nos analyses, nous avons pu remarquer que ce style était parfois ancré au sein d'un genre précis. Par exemple, certains thèmes des *Mazurkas*, caractérisés par les éléments typiques de cette danse (mesure à trois temps, rythme pointé sur le premier temps, accent sur les temps faibles, etc.), présentent cette texture typique de chant accompagné lyrique. Ce sera également le cas dans les *Valses*, et même les *Polonaises*. Nous pouvons donc considérer qu'il s'agit de « tropes », malgré leur compatibilité importante qui « inhibe » leur efficacité[15]. En effet, Hatten considère que plus leur incompatibilité initiale est forte, plus le trope est pertinent, car il crée du sens par la synthèse inattendue de ces deux éléments.

Intéressons-nous d'abord aux thèmes concernés qui ne présentent pas de lien avec un genre précis.

2.1.1.1. Les chants accompagnés

Dans la *Polonaise* op. 53, un style de « chant accompagné » peut être discerné dans le trio central (mesures 129-154). Après la « marche militaire » et le passage sous forme homophonique, Chopin lance le dernier motif de la partie centrale, avec une mélodie continue à la main droite sous forme de doubles-croches répétitives, aux intervalles conjoints, soutenue par une basse harmonique en croches. Le tempo est modéré et les deux rôles bien perceptibles et séparés.

[11] Sarah Day-O'Connell, « The singing style », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory,* Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 239.

[12] « *In particular it is understood, however, to indicate a comprehensible and smooth melody* […]. ». Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexicon*, cité dans Sarah Day-O'Connell, « The singing style », *op. cit.*, p. 240.

[13] « *The singing style as mushc in common with the flowing* […]. ». Heinrich Christoph Koch, *op. cit.*, cité dans Sarah Day-O'Connell*, op. cit.,* p. 240.

[14] « […] *the Flowing, for the most part, is made up of small intervals that in performance are more smooth than detached. However the « singing style » must also apply to those melodies that contain a lot of leaping intervals and detached notes, as well as the melodies in which the notes flow continuously* […]. ». *Ibid.,* p. 240.

[15] Rappelons qu'un trope correspond à une synthèse de plusieurs topiques, fait particulièrement pertinent lorsque les topiques initiaux divergent entre eux : leur synthèse crée donc du sens, un sens nouveau, où tout l'intérêt du « trope » se situe.

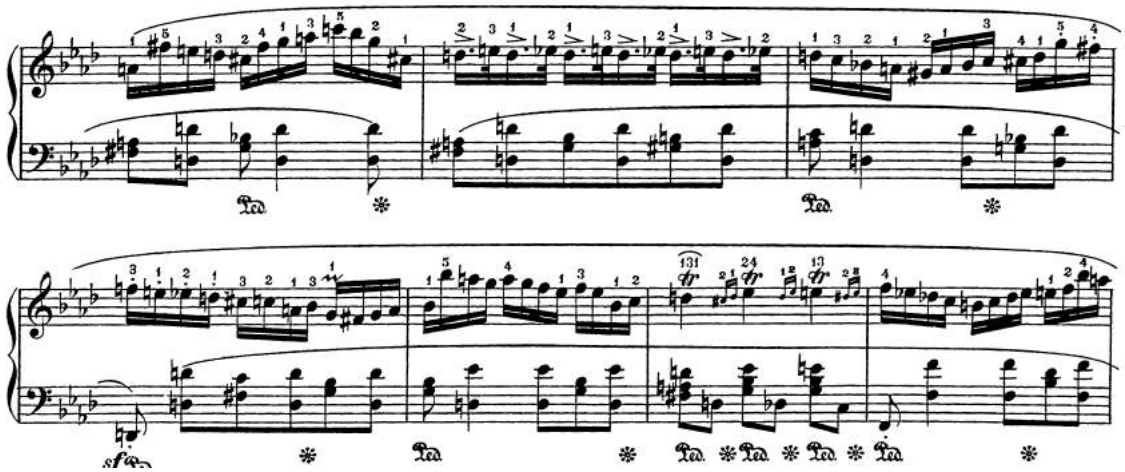


Figure 4–177, Polonaise op. 53 en *La* bémol majeur, mesures 131-137

De la même façon, le premier mouvement de la *Sonate* op. 58, très riche en motifs et en thèmes différents, propose un deuxième bloc thématique complexe, construit à partir de cinq éléments, tous empreints d'un certain lyrisme. Après le thème de nocturne « contemplatif », une section lyrique de « chant accompagné » débute à la mesure 56. Il se caractérise par un accompagnement sous forme de motif instrumental descendant, dans une tessiture médium-aigue, sans réellement marquer de « basse », et joué sans pédale.

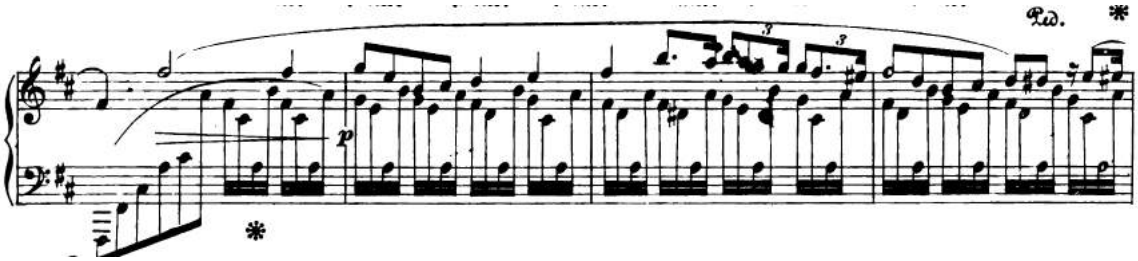



Figure 4–178 Premier mouvement de la Sonate op. 58 en si mineur, mesures 56-59

Le dernier motif du deuxième bloc thématique peut également s'apparenter à ce style de « chant accompagné ». L'accompagnement choisi par Chopin dans ce passage présente la particularité d'être divisé ente les deux mains, selon une tessiture assez large. Une mélodie émerge de la partie supérieure, graphiquement mise en avant par les hampes disposées vers le haut. Cependant, la différenciation nette entre mélodie et accompagnement est moins perceptible que dans les passages précédents, avec une conception mélodique plus instrumentale.

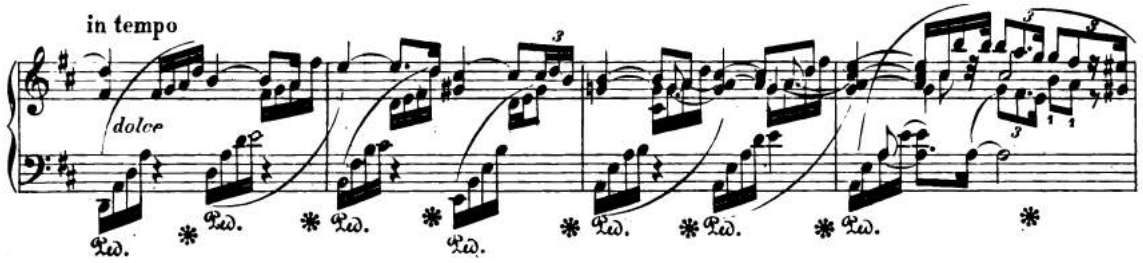



Figure 4–179 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 76-79

Dans la transition qui amène à ce deuxième bloc thématique, un autre passage (mesures 23-28) fait référence lui aussi à ce style, mais en y incluant en même temps un

style plus savant. En effet, le « clivage » entre mélodie et accompagnement y est très net, mais la main droite met en place des imitations à la mesure entre voix de soprano et d'alto, alors que la main gauche amorce de longues montées chromatiques en doubles-croches.

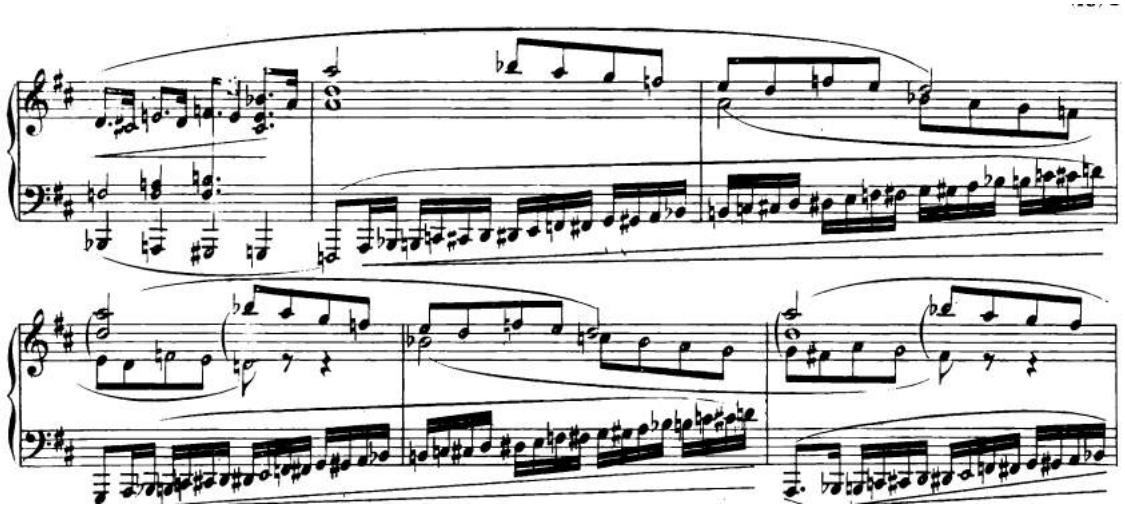



Figure 4–180 Premier mouvement de la Sonate op. 58 en si mineur, mesures 22-27

Au sein des *Nocturnes* op. 62, d'autres exemples sont présents. Dans le premier numéro, le thème principal est composé de trois éléments thématiques : les deux premiers sont logiquement liés au topique du « nocturne », alors que le troisième se démarque par une longue ligne mélodique conjointe, accompagnée par des syncopes assumant un rôle harmonique (mesures 21-28). De la même façon, le thème de la partie centrale est également composé de syncopes à la basse avec une mélodie plus discontinue, indiquée *sostenuto* (mesures 37-60).

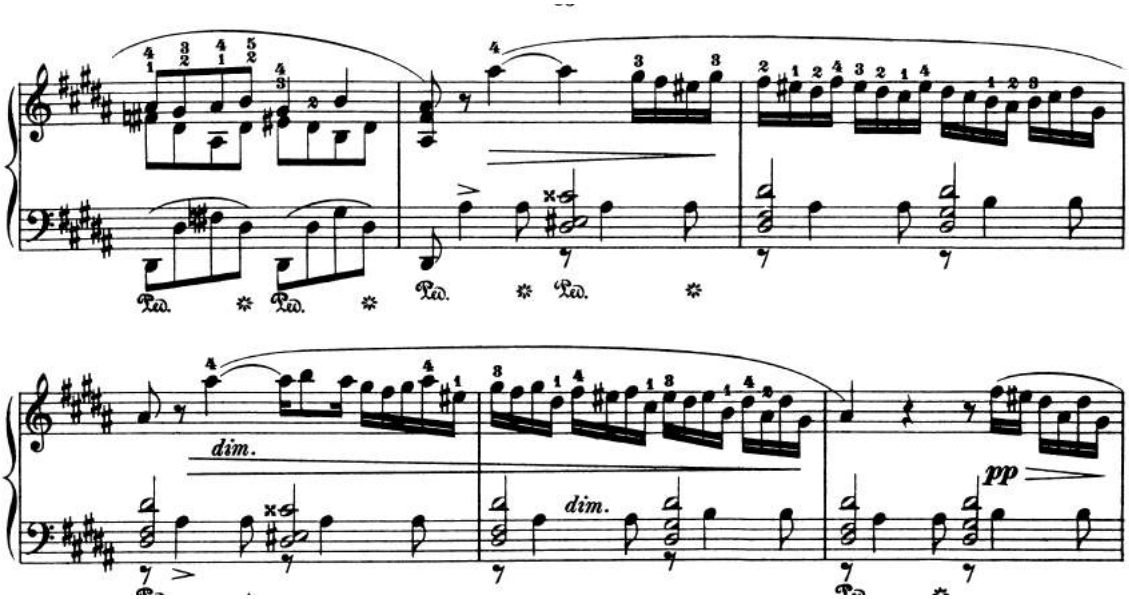



Figure 4–181 Nocturne op. 62 n°1, troisième élément thématique du thème principal, mesures 20-25

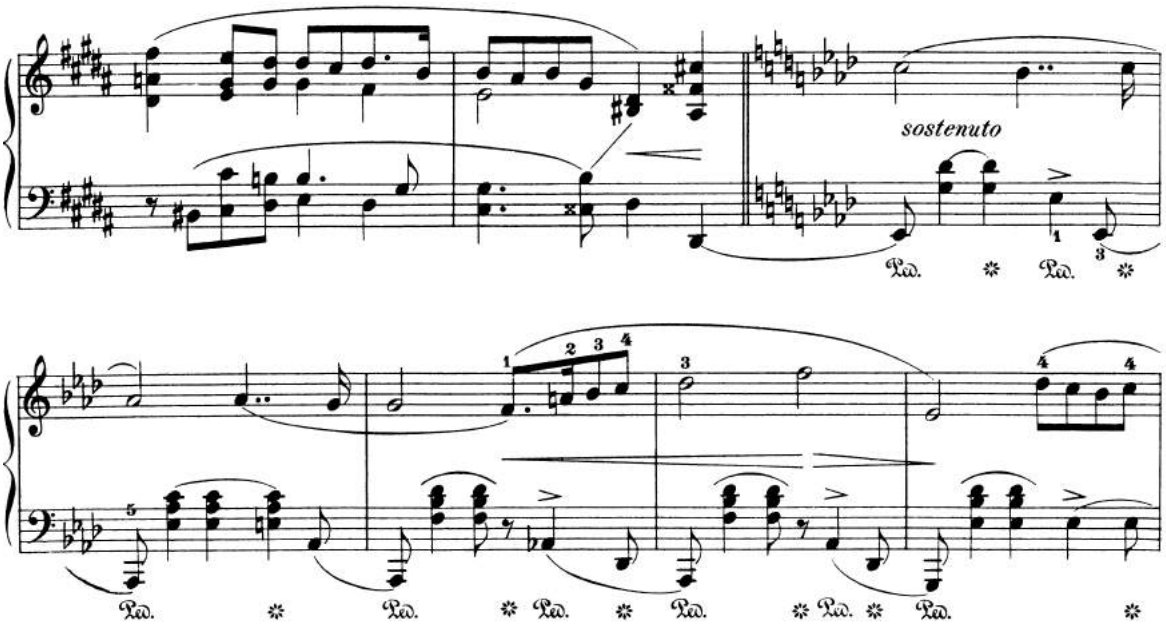



Figure 4–182 Nocturne op. 62 n°1, thème de la section centrale, mesures 35-41

Dans le deuxième numéro, trois thèmes se partagent l'ensemble de la pièce, les deux premiers étant intégrés dans la partie A de la forme ABA'. C'est le deuxième qui nous intéresse ici, avec une mélodie chantante *legato*, accompagnée par des lignes mélodiques conjointes à la main gauche (mesures 32-39).

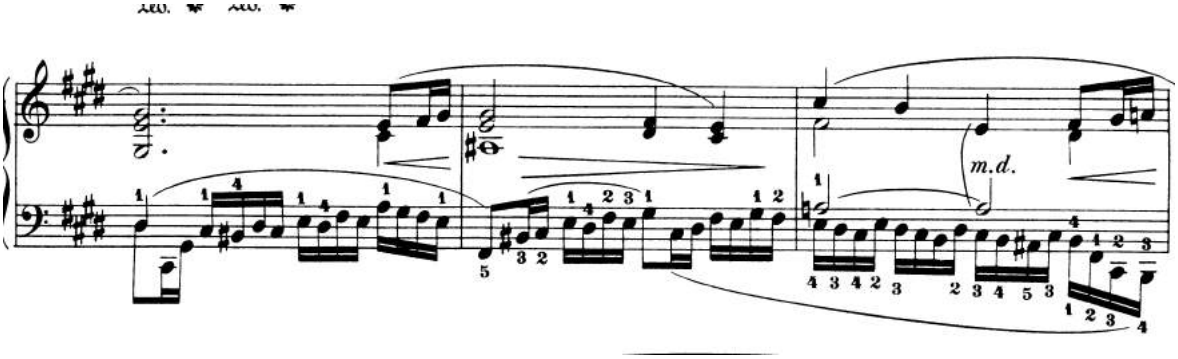


Figure 4–183 Nocturne op. 62 n°2, deuxième thème principal, mesures 33-36

Dans la *Valse* op. 64 n°2, le thème de la section centrale se caractérise par une texture de chant accompagné (mélodie lyrique à la main droite soutenue par la main gauche) qui présente la particularité d'effacer la « marque » de la danse par des syncopes, l'éloignant ainsi du topique de la valse.

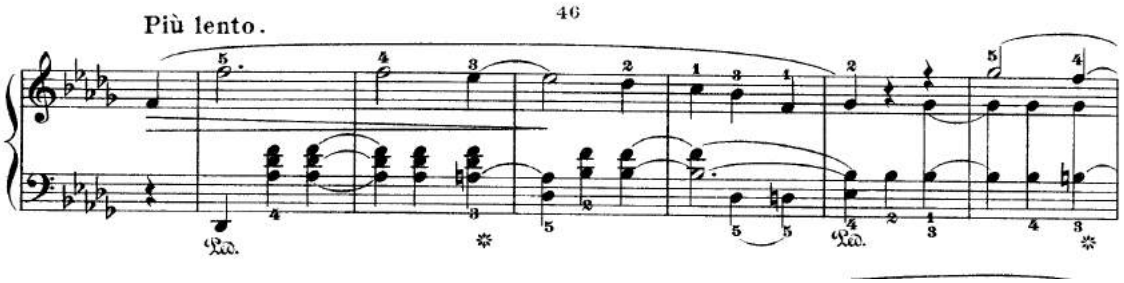


Figure 4–184 Valse op. 64 n°2, mesures 65-70

La dernière œuvre concernée par ce topique est la *Sonate pour violoncelle et piano*

op. 65, et plus spécifiquement le premier et le dernier mouvement. Dans le premier cas, on trouve moins de quatre chants accompagnés : deux pour le premier thème, un pour la transition, et un au sein du deuxième bloc thématique de la forme sonate. Dans ce cadre particulier de musique de chambre, la mélodie est confiée au violoncelle ou à la partie supérieure du piano, et se trouve accompagnée par la main gauche et/ou le violoncelle selon le cas. À cause de cette particularité, l'accompagnement est souvent plus dense et plus complexe, et parfois plus contrapuntique, avec des contrechants mélodiques qui viennent s'ajouter (nous rappelons que ce mouvement est régi de manière sous-jacente par un « style savant » au moyen de ces contre-chants, imitations, échanges de matériaux thématiques, etc.).

Le premier thème, d'abord exposé sous forme de « marche » au piano, indiqué *sostenuto*, est repris au violoncelle *dolce* entre les mesures 9-19 (voir figure ci-dessous).

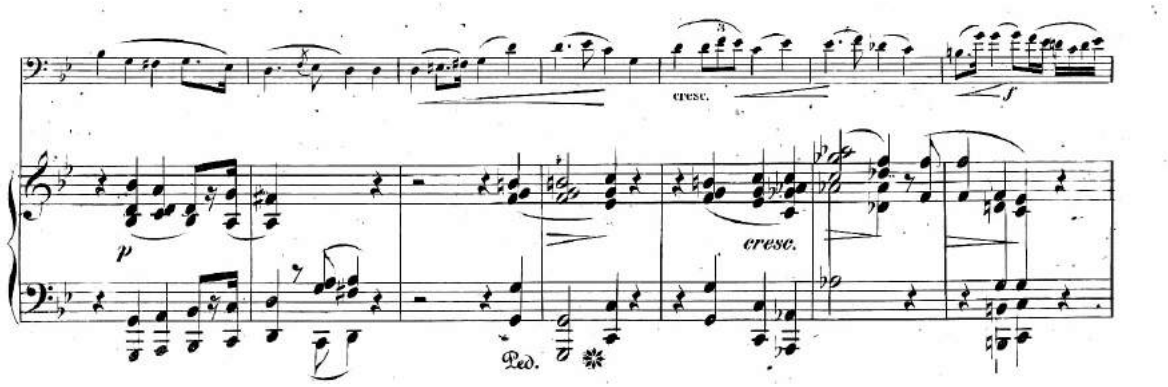



Figure 4–185 Premier mouvement de la Sonate op. 65 mesures 9-15

Par la suite, le même type de disposition est retrouvé pour le second thème de ce premier ensemble thématique (T1/b, mesures 24-41).

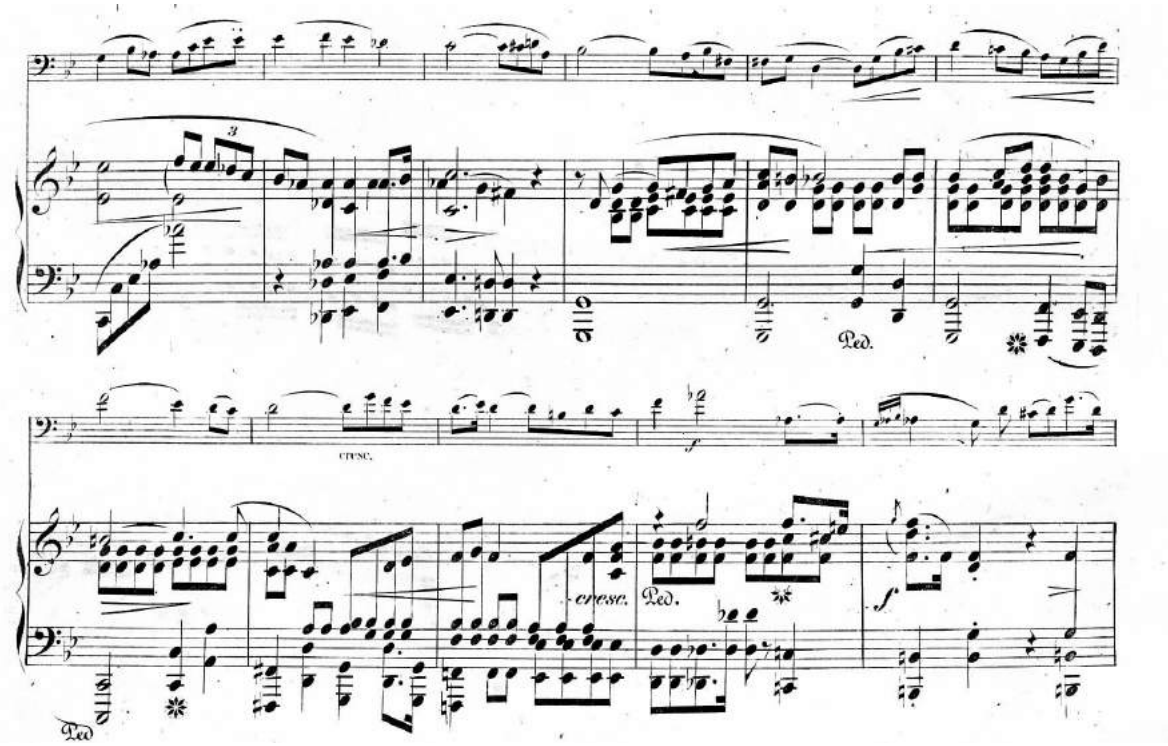



Figure 4–186 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 21-31

Au sein de la transition (mesures 42-60), c'est encore une fois le violoncelle qui possède la mélodie, avec un accompagnement plus instrumental au piano (arpèges en doubles-croches).

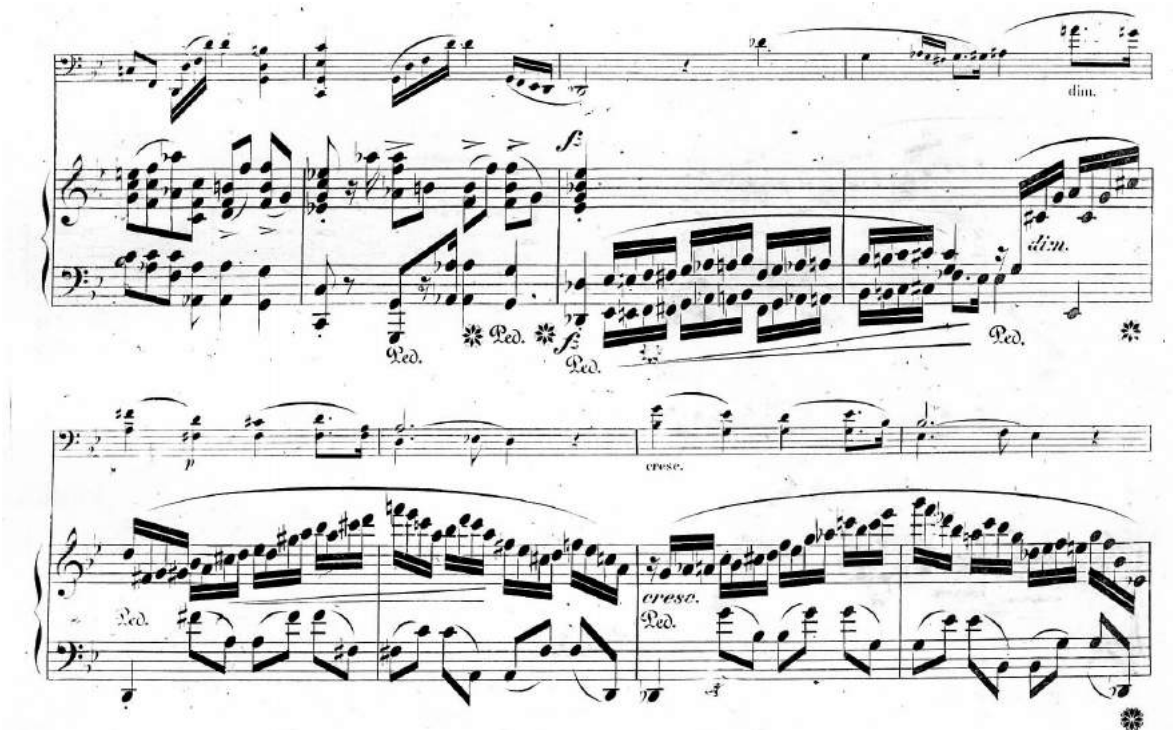



Figure 4–187 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 40-47

Dans le deuxième bloc thématique, une courte introduction amène à la section qui nous intéresse (T2/a, mesures 69-91), où l'on retrouve encore une fois la mélodie au violoncelle, accompagnée par le piano qui varie ses motifs tout au long du discours musical.

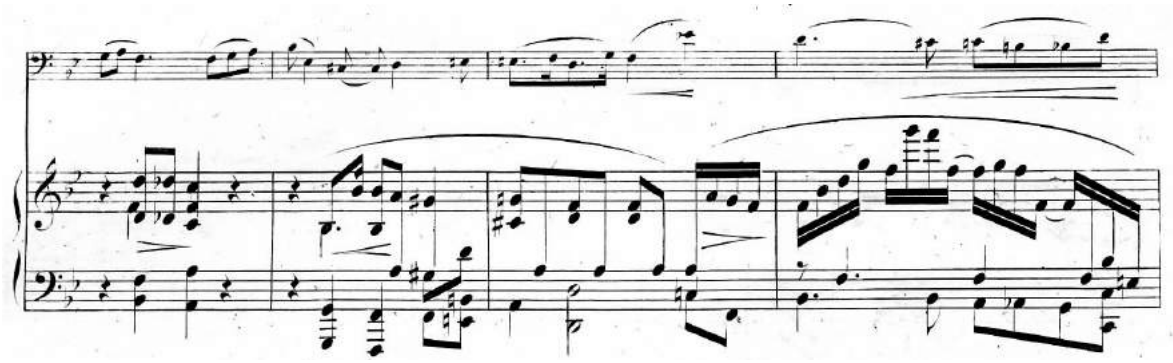



Figure 4–188 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 74-77

Dans le quatrième mouvement, deux passages thématiques sont liés au topique du « chant accompagné ». Le premier correspond à la deuxième partie du refrain (rappelons que le *Finale* est construit selon une forme rondo), comprise entre les mesures 19-30 (T1/b). Il débute comme le thème principal mais Chopin modifie ensuite son discours musical : la basse fonctionne sous forme d'arpèges en triolets et la mélodie passe entre les deux instruments.

Le deuxième passage qui nous intéresse correspond à la première section de la strophe. D'abord sous forme de marche, il sera ensuite répété dans un style beaucoup plus

lyrique (mesures 45-52) à nouveau caractérisé par des triolets (même si le dessin mélodique y est différent), présents cette fois-ci aux deux mains du pianiste.

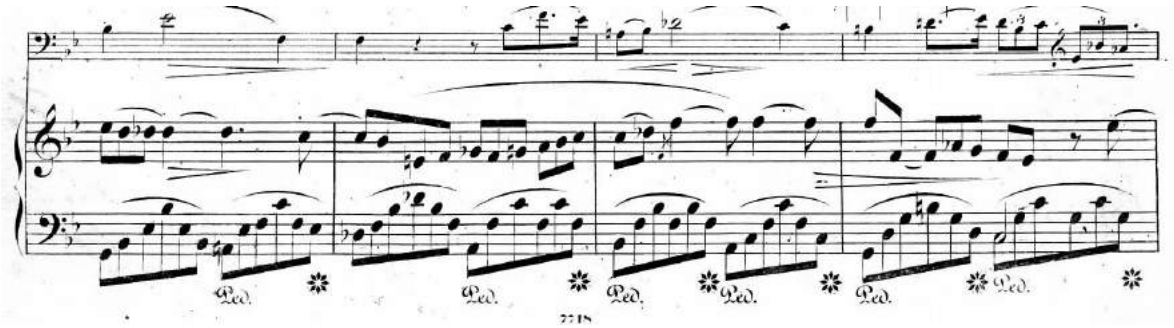



Figure 4–189 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 21-23

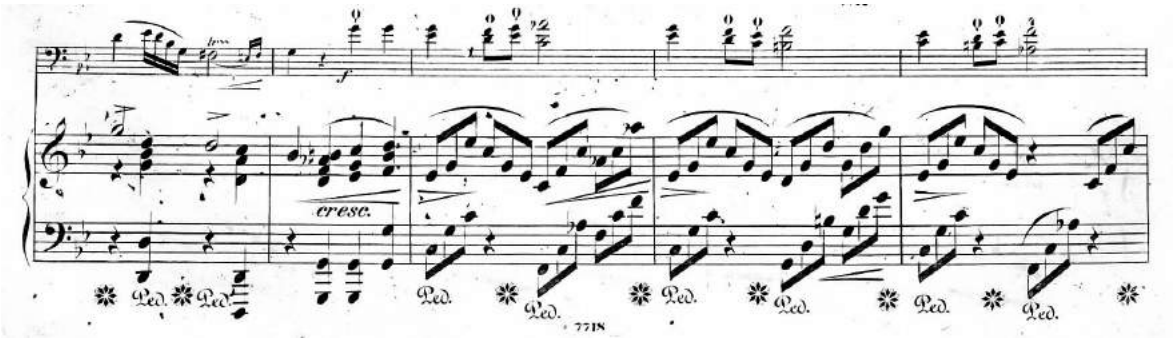


Figure 4–190 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 43-47

Dans ce paragraphe, nous avons tenté de mettre en évidence l'ensemble des passages de notre corpus d'étude qui présentent le style de « chant accompagné », selon une définition « simple » où la mélodie est soutenue par un accompagnement. Or, lorsqu'on revient sur ces différents extraits, on s'aperçoit qu'une catégorisation plus fine peut-être envisagée. Notamment, certaines mélodies paraissent plus instrumentales que vocales : c'est le cas du passage de la *Polonaise* op. 53 et des mesures 20-25 du *Nocturne* op. 62 n°1. Dans ces deux cas en effet, les valeurs rythmiques sont beaucoup plus courtes et le style beaucoup plus continu, ce qui les rapproche du *flowing* (littéralement « écoulement »), que Koch considérait déjà comme une sous-catégorie du style chantant :

> Mais le style *coulant* se révèle être une sous-catégorie du style chantant : il s'applique aux passages présentant de petits intervalles joués doucement[16].

Abordons maintenant les styles de « chant accompagné » qui sont ancrés dans un genre précis, lié ou non au répertoire en question, car nous avons vu que Chopin utilisait des genres extérieurs en tant que thèmes dans un répertoire déjà stylisé (voir chapitre 1 de cette quatrième partie).

[16] « *But the flowing style turns out to be a subset of the singing style : it applies to passages of small intervals played smoothly.* ». Sarah Day-O'Connell, « The singing style », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory,* Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 241.

2.1.1.2. Les chants accompagnés liés à des genres externes

Dans l'*Impromptu* op. 36, le thème principal est lié à la fois au « pastoral » (nous y reviendrons en détail dans la section concernant ce topique), et au style de « chant accompagné », entre les mesures 1-29 (comme c'est aussi le cas pour la *Sonate* K. 332 de Mozart citée en exemple par Hatten). Lors des six premières mesures, seule la main gauche s'exprime avec un motif en noires, avec des intervalles évoquant une basse d'Alberti (partie inférieure, avec la note pivot *do*). Elle sera ensuite rejointe par la mélodie de la main droite.

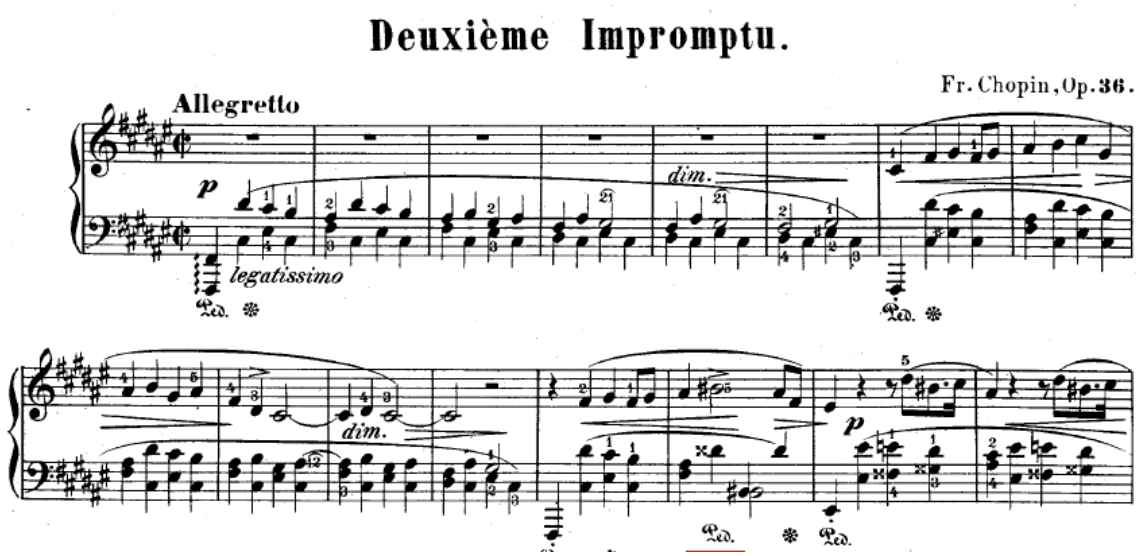



Figure 4–191 Impromptu op. 36 en Fa dièse majeur, mesures 1-16

Dans les *Polonaises* op. 44, 53 et 61, ce style chantant est intégré au sein des thèmes de polonaise. Dans la première des trois, la main gauche, au rythme caractéristique obstiné, soutient une mélodie doublée à l'octave indiquée *sostenuto*, qui pour la première fois de la pièce « désamplifie » le discours musical, très dense jusque là.

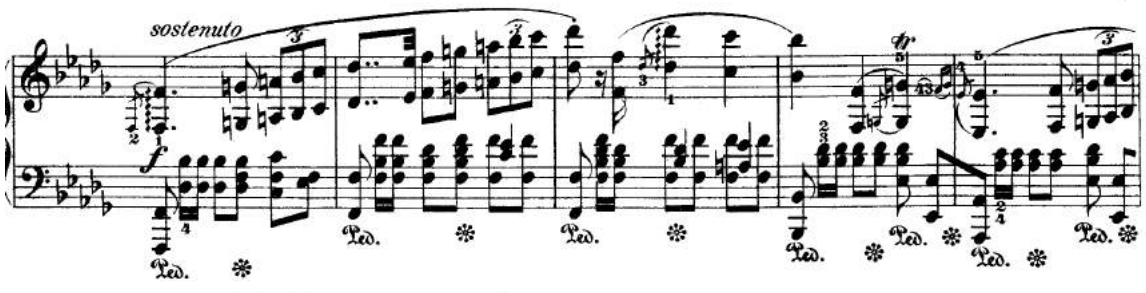



Figure 4–192 Polonaise op. 44 en fa dièse mineur, mesures 27-30

Au sein de la *Polonaise* op. 53, il s'agit du deuxième thème de polonaise, entre les mesures 57-64. Comme auparavant, la main gauche présente le rythme caractéristique du répertoire, et accompagne la mélodie lyrique de la main droite, indiquée *sostenuto*.

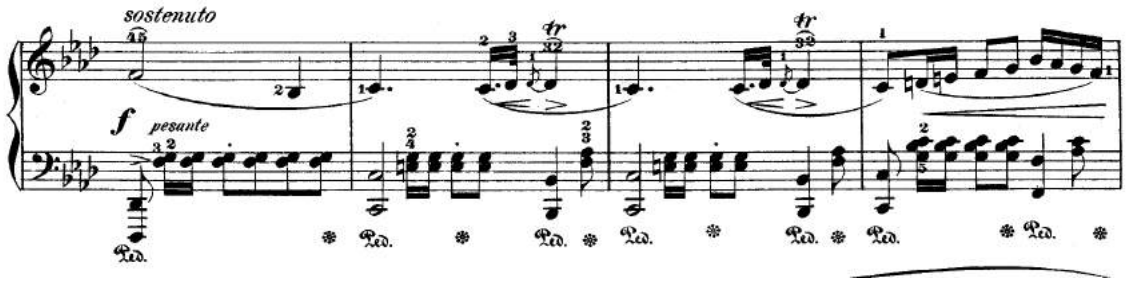


Figure 4–193 Polonaise op. 53, mesures 57-60

Enfin, dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61, le thème principal de polonaise apparaît au départ sous forme de chant accompagné (il présentera d'autres caractéristiques stylistiques lors des variations), entre les mesures 22-50 (indiqué *mezzo voce*) et 92-101. C'est encore une fois la main gauche avec son accompagnement rythmique de polonaise qui crée le lien avec la danse.

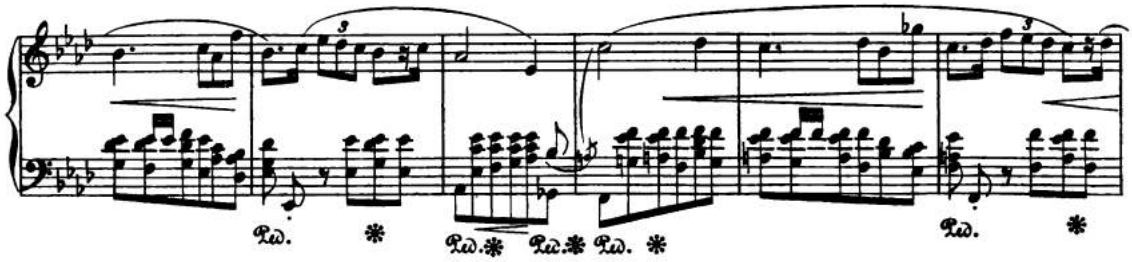


Figure 4–194 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 25-30

Dans le *Prélude* op. 45, le style de « chant accompagné » est réalisé par le biais du style de « nocturne » qui régit l'ensemble de la pièce. Comme il s'agit d'une des spécificités du répertoire des *Nocturnes*, les styles de « chant accompagné » concernés seront exposés dans la section réservée à l'étude de ce répertoire. Ce sera également le cas pour les éléments thématiques apparaissant dans la *Ballade* op. 52, le premier et le troisième mouvement de la *Sonate* op. 58, la *Barcarolle* op. 60, la *Polonaise Fantaisie* op. 61, le deuxième et le troisième mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, et comme on peut s'y attendre, dans les *Nocturnes* op. 55 n°2 et op. 62. Nous reviendrons donc sur ces éléments dans la section consacrée aux thèmes de *Nocturne*.

Nous retrouvons dans un autre cas de figure, plusieurs éléments thématiques liés à la fois à la valse et au style de « chant accompagné ». C'est le cas des *Valses* op. 64 n°2 et 3, qui présentent toutes deux un thème principal sous forme de mélodie accompagnée, avec une basse typique du répertoire. Ils s'apparentent plutôt au *flowing* précédemment mentionné, avec une ligne mélodique continue et régulière, que l'on retrouve particulièrement dans la *Valse* op. 64 n°2.

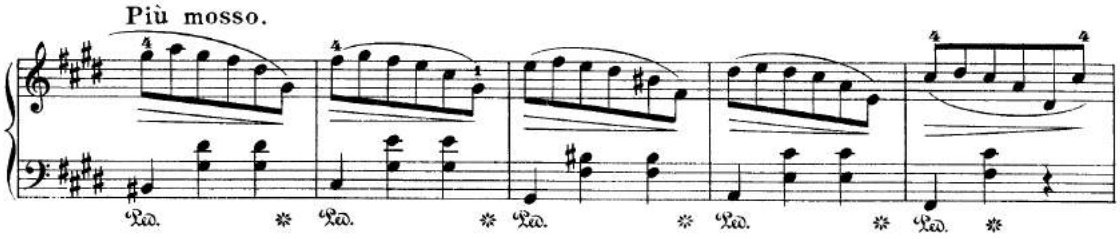



Figure 4–195 Valse op. 64 n°2, mesures 33-37

Dans la *Valse* op. 64 n°3, les syncopes heurtent quelque peu la fluidité du discours musical, mais la forte division entre mélodie et accompagnement est typique du style en question.

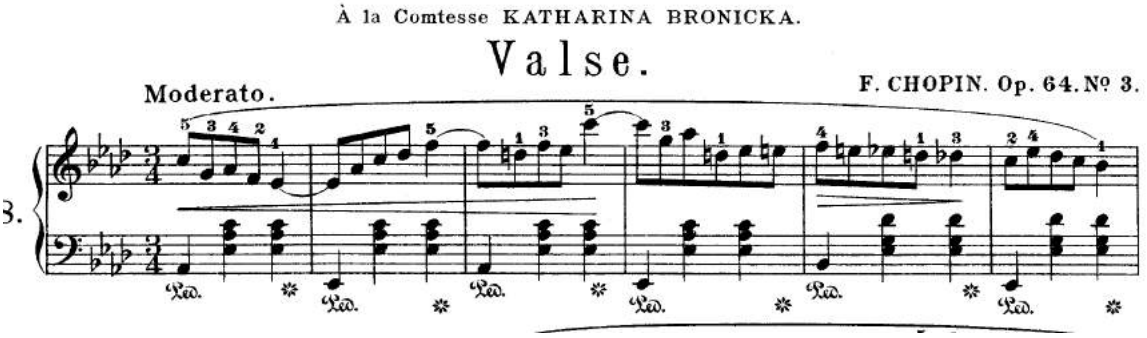



Figure 4–196 Valse op. 64 n°3, mesures 1-6

Le thème de valse (voir également la section sur le topique de la valse) de la *Ballade* op. 52 peut également être mis en relation, dans sa première exposition, avec le style de chant accompagné (mesures 8-37 et 46-57).

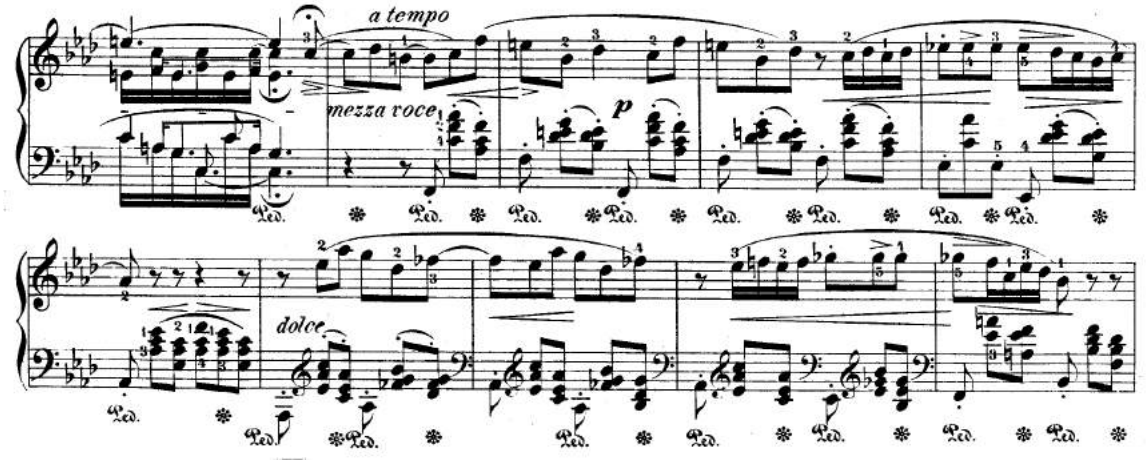


Figure 4–197 Ballade op. 52, mesures 7-16

Il en est de même pour le thème de valse de la *Mazurka* op. 56 n°3 (mesures 189-204) qui présente les mêmes doubles caractéristiques (valse et chant accompagné) au sein de la coda de la pièce (basse caractéristique, effacement du rythme pointé sur le premier temps, et accentuation des temps faibles typique de la mazurka).

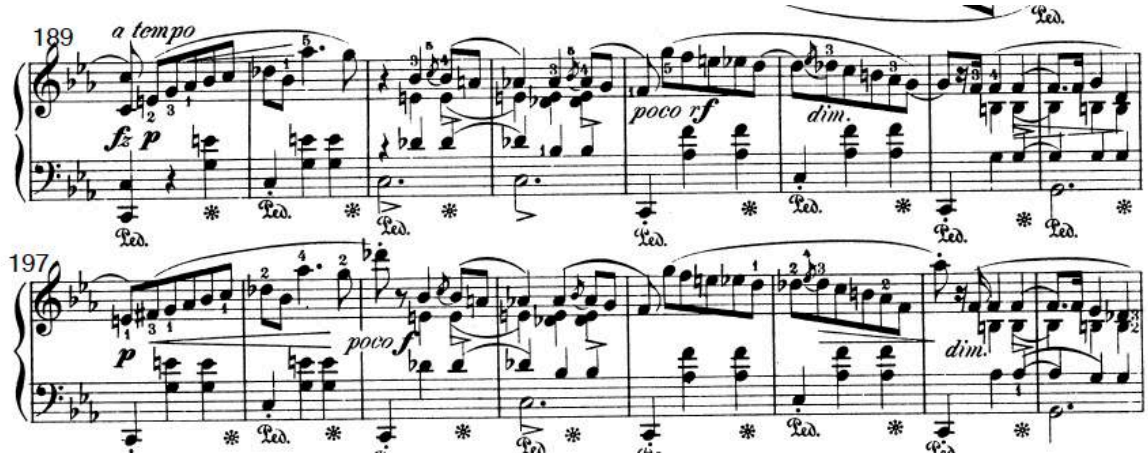



Figure 4–198 Mazurka op. 56 n°3, mesures 189-204

Dans la *Mazurka* op. 68 n°4, le thème de valse rappelle l'op. 64 n°2, avec ce *flowing* à la main droite, soutenu par la basse à trois temps. L'ensemble est toujours lié à ce style de « chant accompagné ».

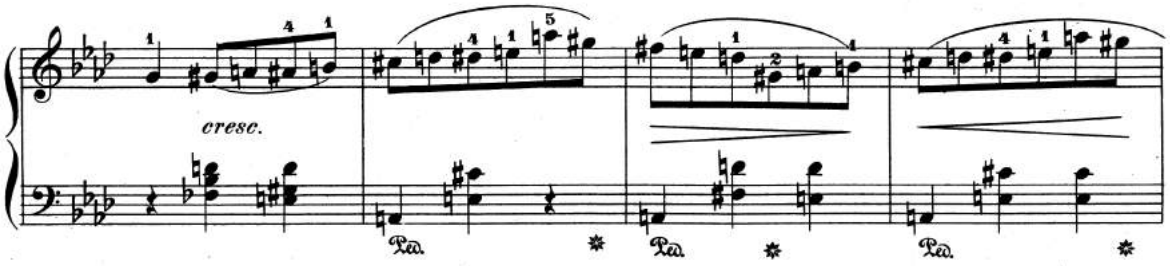



Figure 4–199 Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-17

Dans cette même pièce, le thème de kujawiak est également lié à ce style : une mélodie *sotto voce*, accompagnée par des accords sur les temps faibles de la mesure, correspond au thème principal de cette œuvre inachevée.

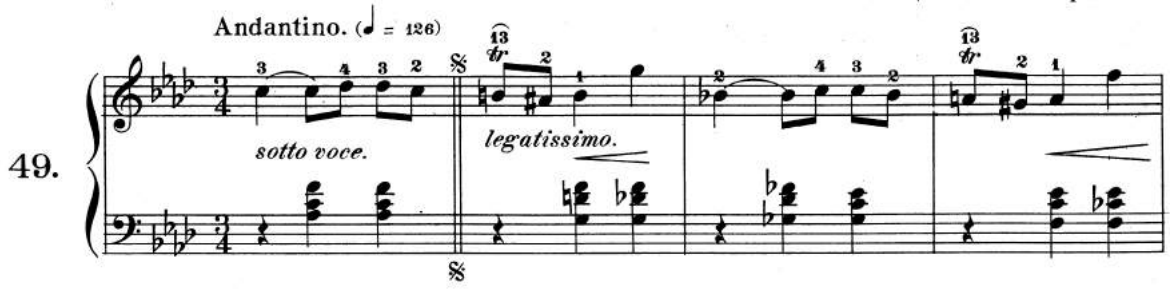



Figure 4–200 Mazurka op. 68 n°4, mesures 1-4

La même association se retrouve dans les *Mazurkas* op. 59 n°1 et 63 n°3. Dans le premier cas, l'ensemble du premier thème est concerné : la mélodie à la main droite est distinctement séparée de son accompagnement à la main gauche, d'abord absent, puis qui entre progressivement en jeu (mesures 1-36 et 79-114).

Dans la *Mazurka* op. 63 n°3, le principe est identique : le thème principal présente cette même polarisation entre mélodie et accompagnement, divisée entre les deux mains (mesures 1-32). Dans cette pièce cependant, la réexposition intégrera dans un second temps un canon, signe manifeste de l'utilisation du style savant par Chopin (mesures 65-76, nous y reviendrons).

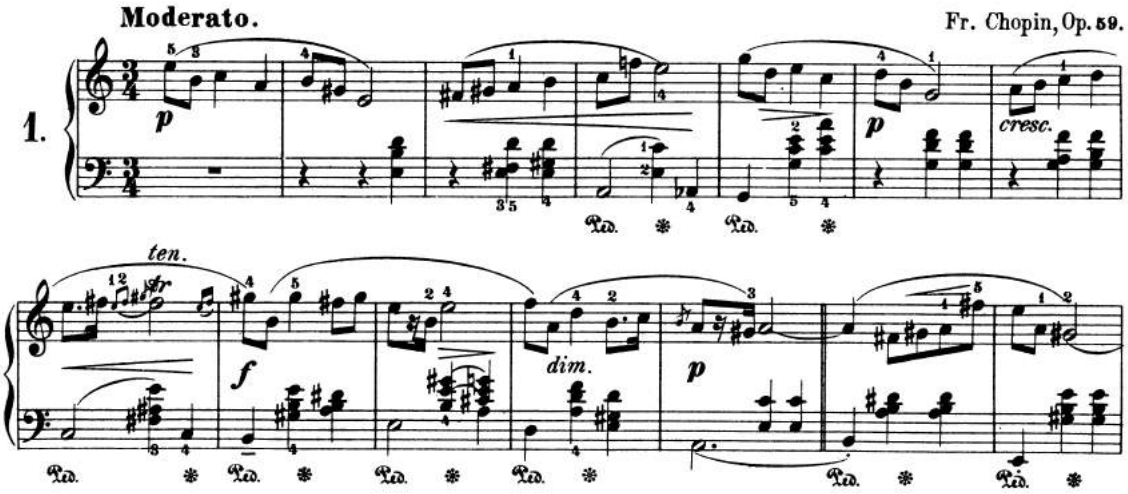



Figure 4–201 Mazurka op. 59 n°1, mesures 1-14

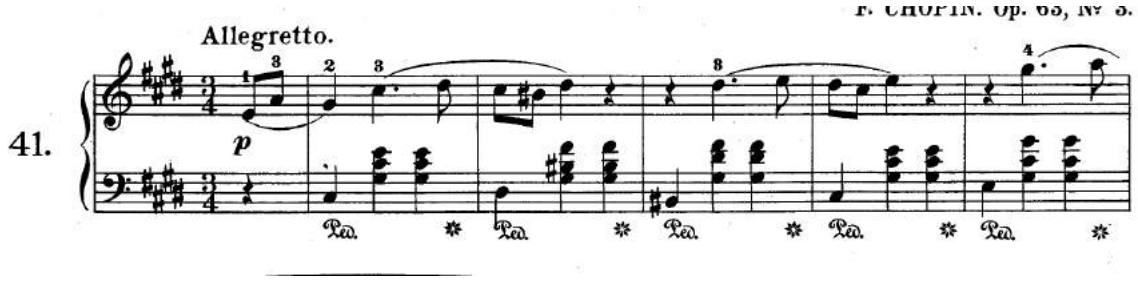



Figure 4–202 Mazurka op. 63 n°3, mesures 1-5

Pour revenir à la *Mazurka* op. 56 n°3, deux passages de mazurka sont écrits dans un style lyrique de chant accompagné (mesures 57-72 et 89-116), ce qui sera également le cas dans la *Mazurka* op. 59 n°3 (mesures 45-64).

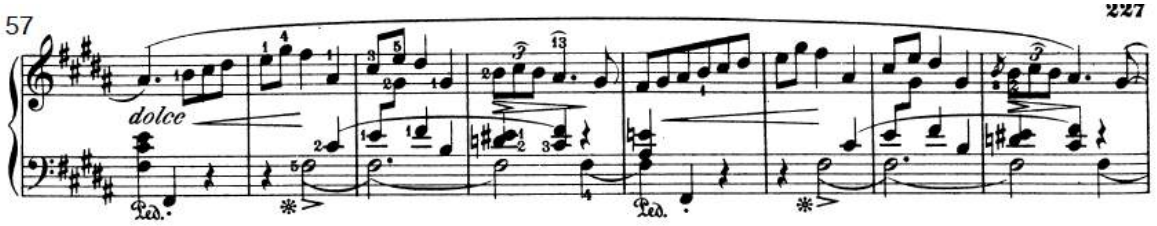



Figure 4–203 Mazurka op. 56 n°3, mesures 57-64

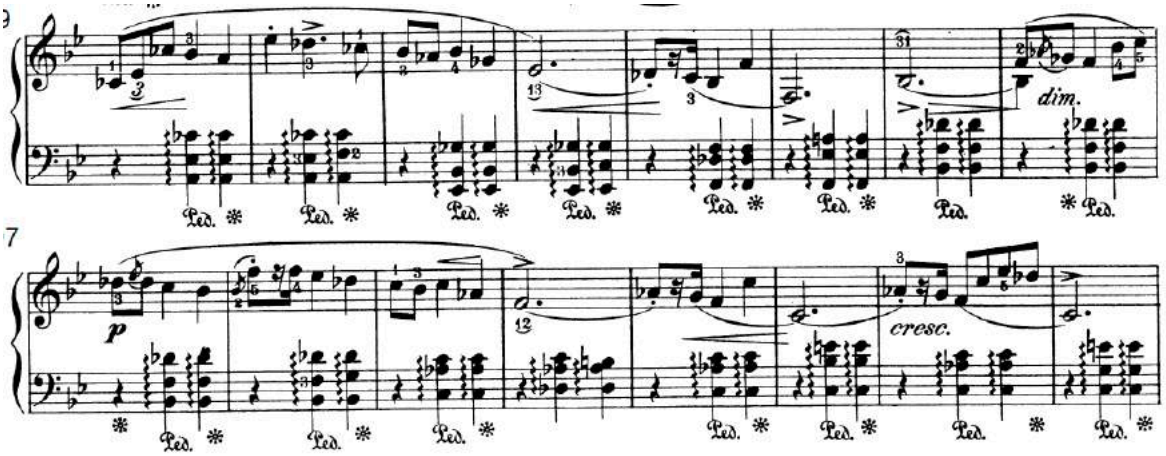



Figure 4–204 Mazurka op. 56 n°3, mesures 89-104

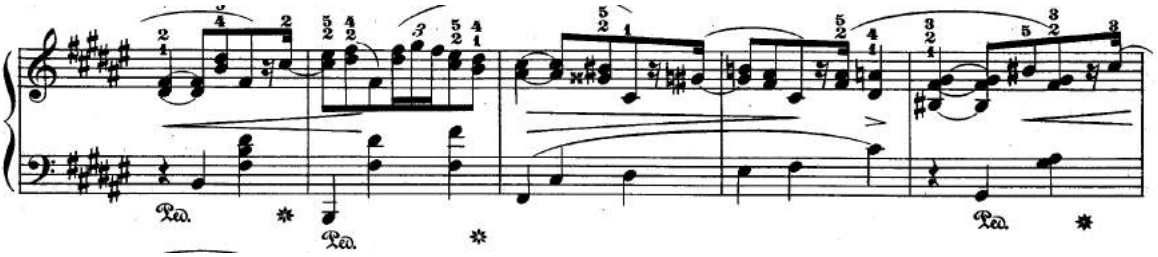



Figure 4–205 Mazurka op. 59 n°3, mesures 47-51

On retrouve, également liée à ce style, la danse de l'oberek dans les op. 56 n°1 (mesures 24-59) et 59 n°3 (mesures 1-44, le thème principal).

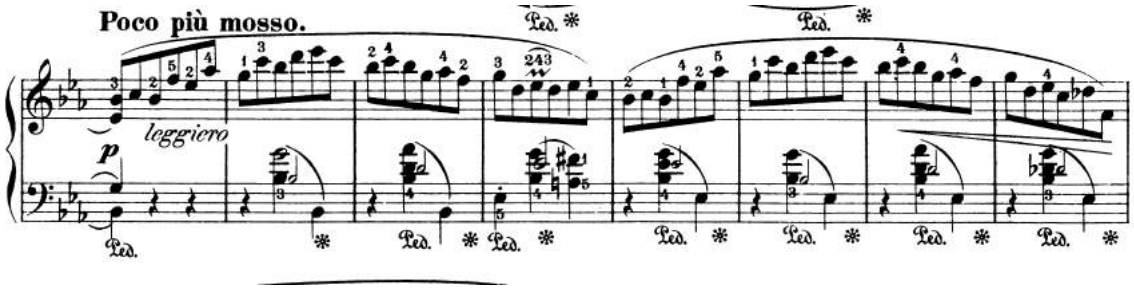


Figure 4–206 Mazurka op. 56 n°1, mesures 24-31

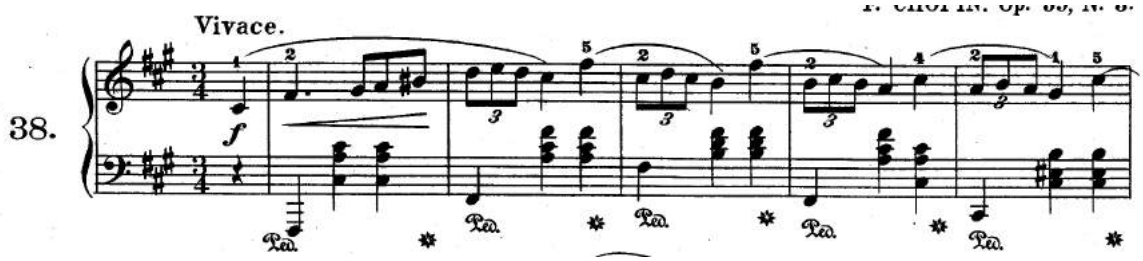



Figure 4–207 Mazurka op. 59 n°3, mesures 1-5

Enfin, deux cas isolés sont à noter, avec la *Barcarolle* op 60 et la *Berceuse* op. 57, qui sont des genres à part. Ces deux pièces présentent, elles aussi, des passages concernés par ce style très important pour Chopin.

La *Barcarolle* op. 60 comprend deux thèmes liés au répertoire en question, présentant chacun un style de « chant accompagné ». Pour le premier, l'accompagnement fonctionne sous forme d'arpèges soutenant la mélodie *cantabile* (mesures 4-16). Dans le deuxième thème, l'accompagnement est réalisé par un rythme de trochée obstiné à la basse, complété par une voix d'alto continue en croches. La mélodie, indiquée *sotto voce e sempre legatissimo*, se détache dans la partie supérieure de la main droite.

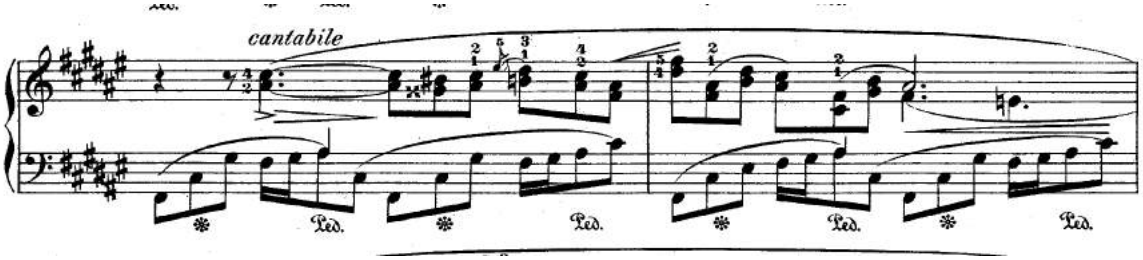



Figure 4–208 Barcarolle op. 60, mesures 6-7

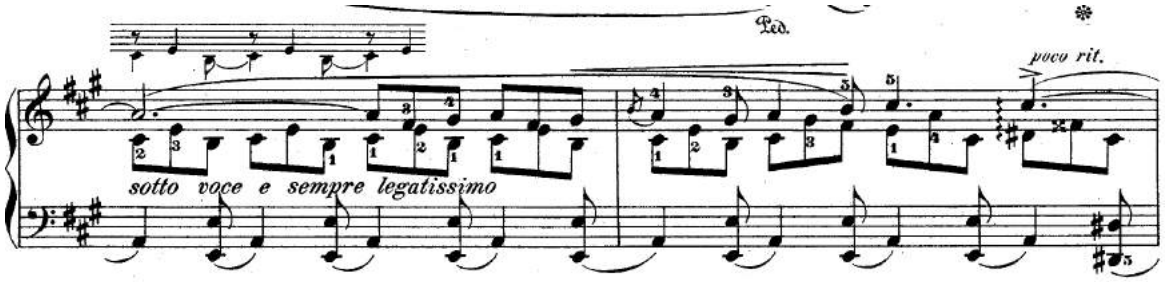



Figure 4–209 Barcarolle op. 60, mesures 40-41

Au sein de la *Berceuse*, les différentes variations de la main droite sont soutenues de manière imperturbable par le même motif d'accompagnement à la main gauche, présent jusqu'à la toute fin de l'œuvre.

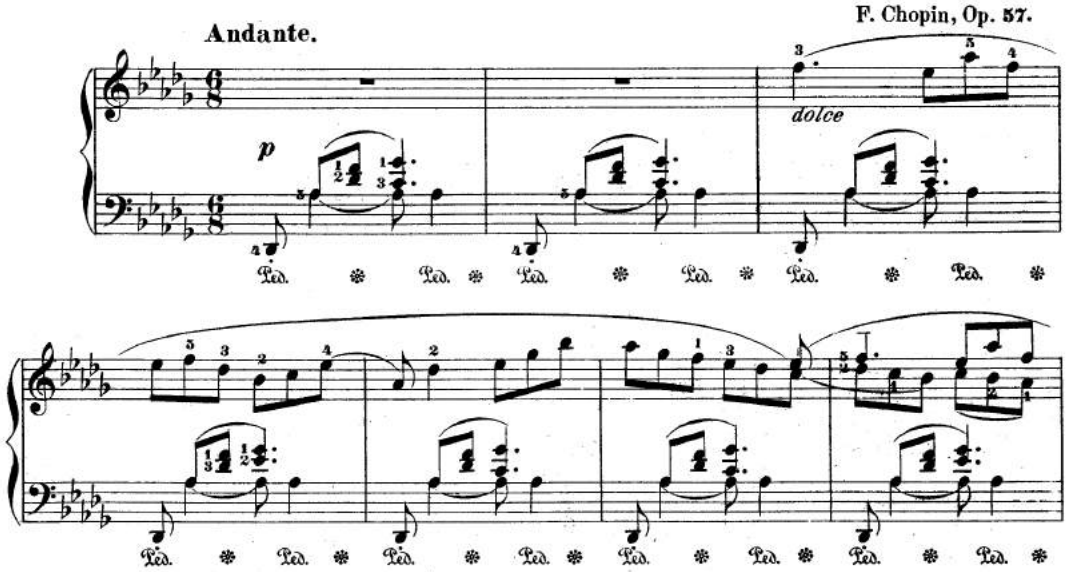



Figure 4–210 Berceuse op. 57, mesures 1-7, thème principal

Nous avons donc pu constater que ce style est quasiment omniprésent chez Chopin : en effet, il touche pas moins de 22 pièces sur les 28 (un mouvement de sonate comptant ici comme une œuvre), que ce soit sans lien avec un autre topique, ou bien en relation avec un genre spécifique (hormis les *Nocturnes*, qui ont pour spécificité cette texture lyrique, et qui seront traités dans la section les concernant).

2.1.2. Le style « savant »

Autre topique très important lors de ces dernières années, le style « savant ». Comme le style de « chant accompagné », sa définition est multiple :

> Le terme moderne se réfère à un ensemble de styles qui perdurait à la fin du XVIII[e] siècle, lié à des questions théoriques et résonances culturelles communes. En tant que terme générique, le « style savant » peut être défini de manière étroite ou plus large. De manière stricte, il puise dans des techniques prestigieuses d'imitation et de contrepoint renversable, spécialement la fugue et le canon. D'une manière plus large, il peut être inspiré par d'autres styles élevés : différentes sortes

de contrepoint et de polyphonie *a cappella*, le choral, et les complexités harmoniques de la fantaisie[17].

Selon Hatten, le « style savant » est reconnaissable par « son opposition marquée à des styles plus communs, bas ou de type galant ». Il prend pour exemple l'opposition entre des marqueurs de « style savant » comme « la fugue, la polyphonie à voix égales, des suspensions, des valeurs longues faisant face à des motifs d'accompagnement au rythme régulier », opposés à ceux du style galant « avec des accords de septième de dominante non préparés, une séparation homophonique entre mélodie et accompagnement, ainsi qu'une clarté et une concision de la mélodie[18] ».

Dans son article, Keith Chapin tente d'établir des différences entre le style savant strict (généralement identifié, malgré des différences persistantes entre les auteurs[19], par un caractère sérieux, et une application des règles du contrepoint comme le traitement de la dissonance et de la conduite des voix), le style fugué (procédures précises d'imitation et de canon), le style d'église, le *stile antico*, le style « grave » et le style « élaboré ». Comme il le précise, ces styles correspondent tous à des styles « savants » qui ont pour point commun « un aspect d'une pratique compositionnelle savante[20] ».

Dans notre thèse, nous avons choisi de rassembler tous ces éléments sous l'étiquette générale de « style savant ». Les détails propres à des styles plus précis, comme le *stile antico,* seront exposés au cas par cas dans les passages concernés.

Dans la *Ballade* op. 52, le thème principal se trouve exposé sous la forme d'un style savant entre les mesures 135-145. En effet, après le retour de l'introduction, il revient modifié, à travers des imitations sous forme de canon, à deux puis trois voix.

[17] « *The modern term refers to a number of styles that had endured into the late eighteenth century linked by common theoretical issues and cultural resonances. As an umbrella term, "the learned style" can be defined narrowly or broadly. In its narrow definition, it draws on prestigious techniques of imitative and invertible counterpoint, especially fugue and canon. Moving outward in ever greater concentric circles, it can be inspired by other high styles: species counterpoint and* a cappella *polyphony, the chorale and harmonic complexities of the fantasy.* ». Keith Chapin, « Learned Style and learned styles », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory,* Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 301.

[18] « *Because of the variety of its forms of manifestation, the learned style is often recognized as much through its marked opposition to various more common, low or galant styles as it is by set musical techniques (Hatten 1994 : 29-66). A paradigmatic example of both markers of learned technique (fugato, equal polyphony, suspensions, long notes values set against rhythmically regularized accompaniment patterns) and the opposition to the galant style (with unprepared dominant seventh chords, homophonic separation of melody and accompaniment, and clarity and concision of melody) is Mozart's String Quartet in G major, K. 387/IV* […]. ». Keith Chapin, « Learned Style and learned styles », *op. cit.,* p. 301.

[19] *Ibid.,* p. 303-304.

[20] « *Each term points to an aspect of learned compositional practice, yet each term also poses problems of definition and interpretation.* ». *Ibid.*, p. 303.

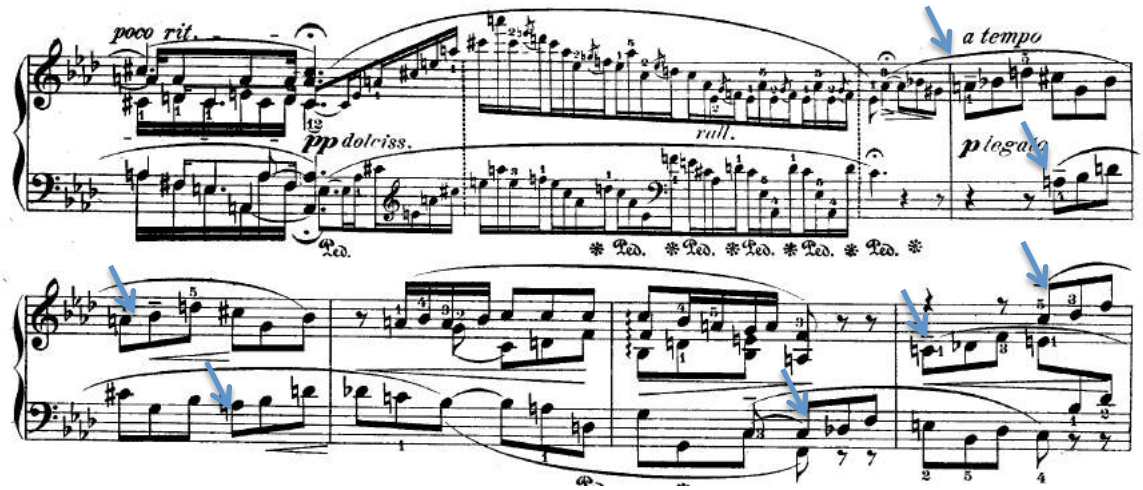


Figure 4–211 Ballade op. 52, mesures 134-139

Dans le *Nocturne* op. 55 n°2, c'est un court passage de transition (mesures 31-34) qui amène le retour du thème principal en présentant un style polyphonique complexe, à trois voix.

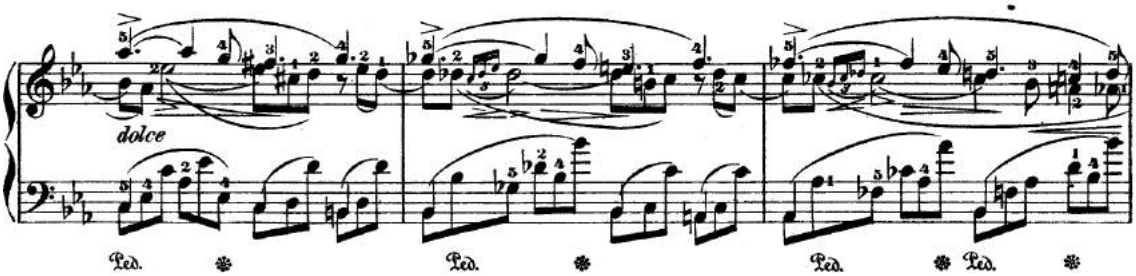



Figure 4–212 Nocturne op. 55 n°2, mesures 31-33

Dans la *Mazurka* op. 59 n°3, le quatrième thème de la pièce, juste avant la coda, présente lui aussi une écriture polyphonique complexe. Après avoir été exposé à la voix supérieure, le thème est repris à la mesure 123 par la main gauche, complété par un contrechant. Par la suite, la main droite répond sous forme de canon à l'octave, passage suivi d'une écriture polyphonique à quatre voix (mesures 127-134), ces deux procédés étant des marqueurs typiques du style savant.

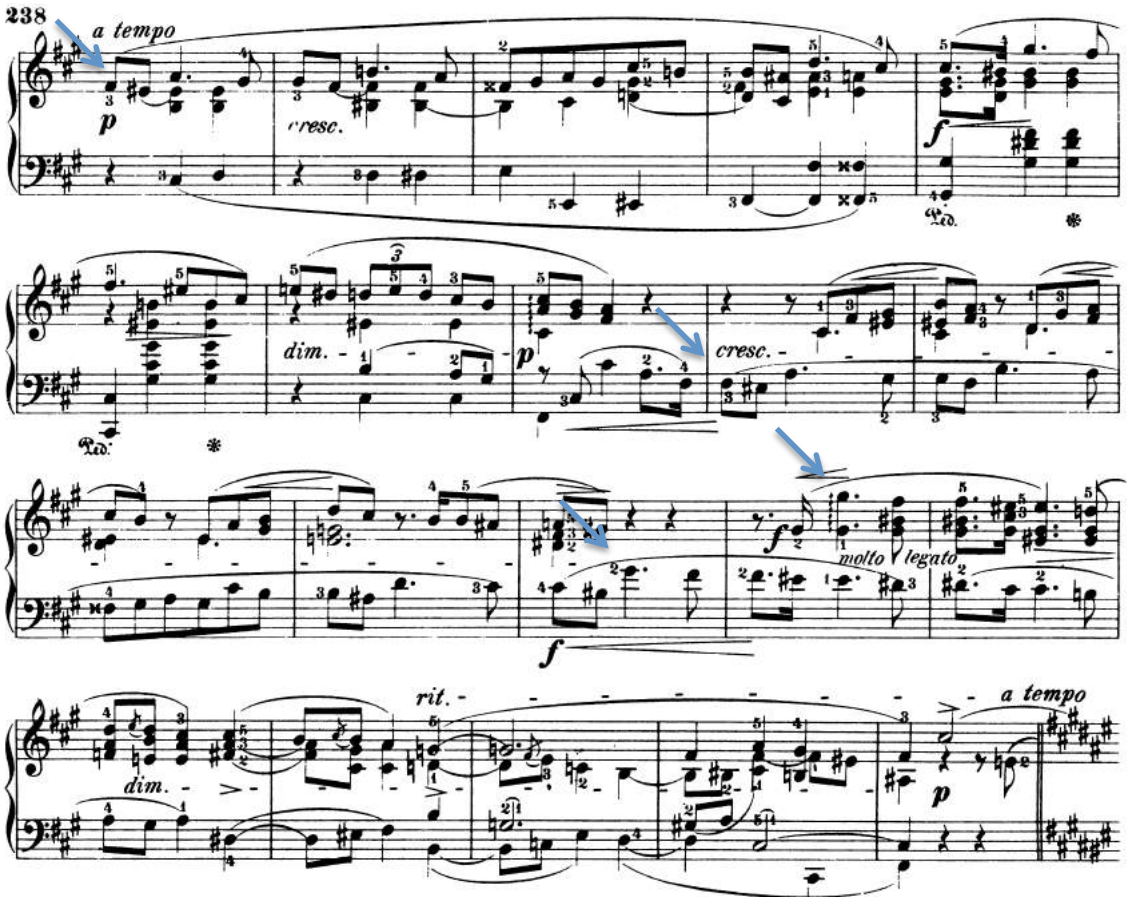



Figure 4–213 Mazurka op. 59 n°3, mesures 115-134

Dans la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, le style savant régit de façon sous-jacente l'ensemble du premier mouvement, grâce à des échanges dans la conduite des voix entre les deux instruments, qui se complètent tout au long de la composition. Au-delà de cet aspect général, deux éléments thématiques proposent une écriture savante de manière plus localisée. Le premier correspond à la deuxième section du deuxième thème (T2/b), entre les mesures 92-99. D'abord, les voix de soprano et de basse se répondent dans la partie de piano, accompagnées par le violoncelle. Après six mesures, le violoncelle s'immisce dans le dialogue et reprend la voix de soprano du piano.

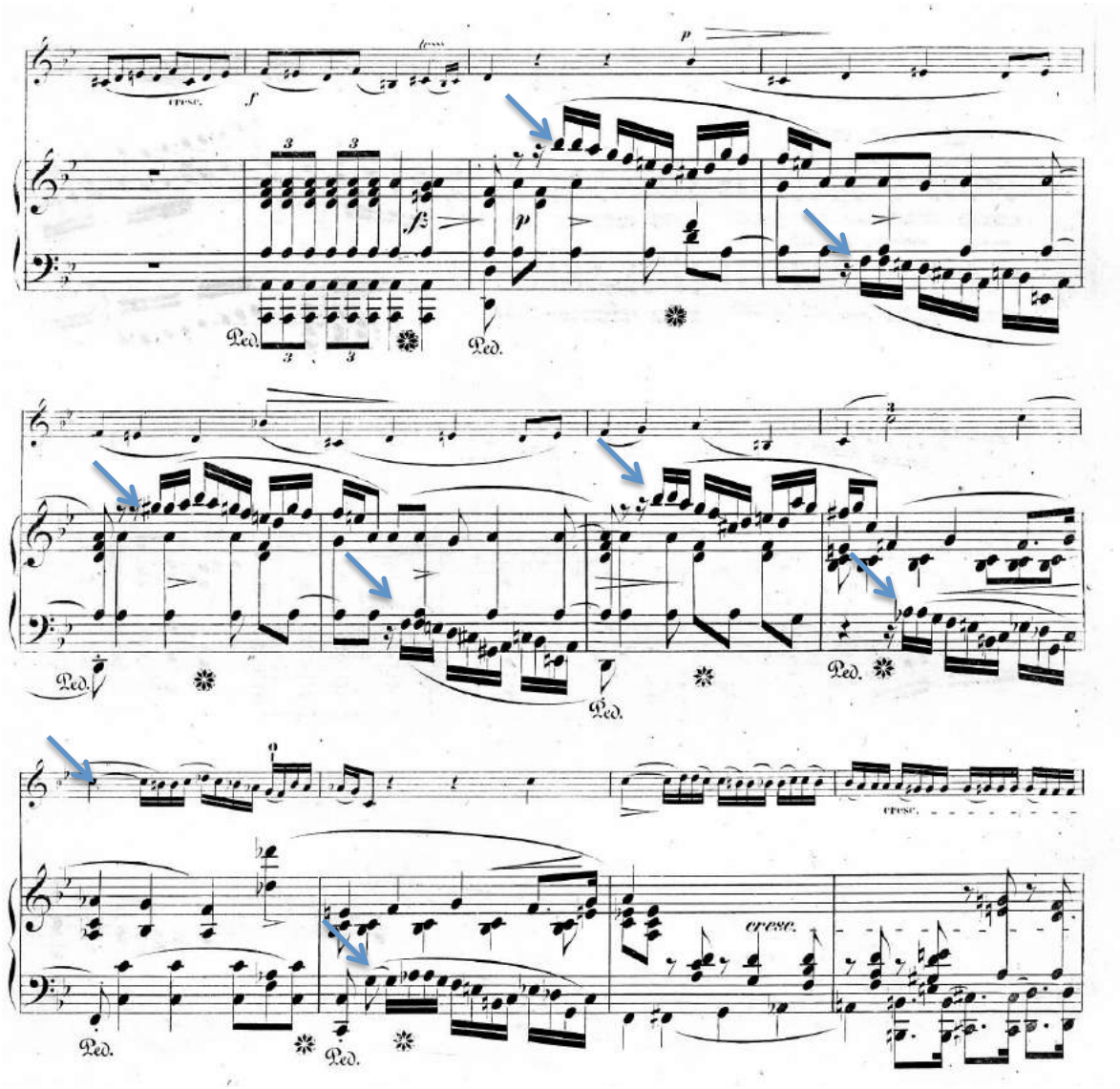



Figure 4–214 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 90-101

Le deuxième passage correspond à la transition, située dans le développement entre les mesures 132-150, avec une écriture fuguée à trois voix, puis sous forme d'imitation entre le violoncelle et la main droite du piano.

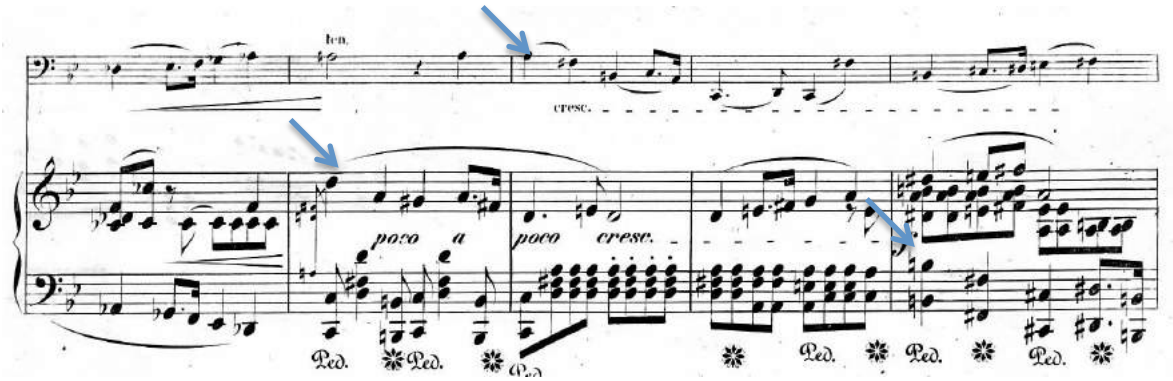
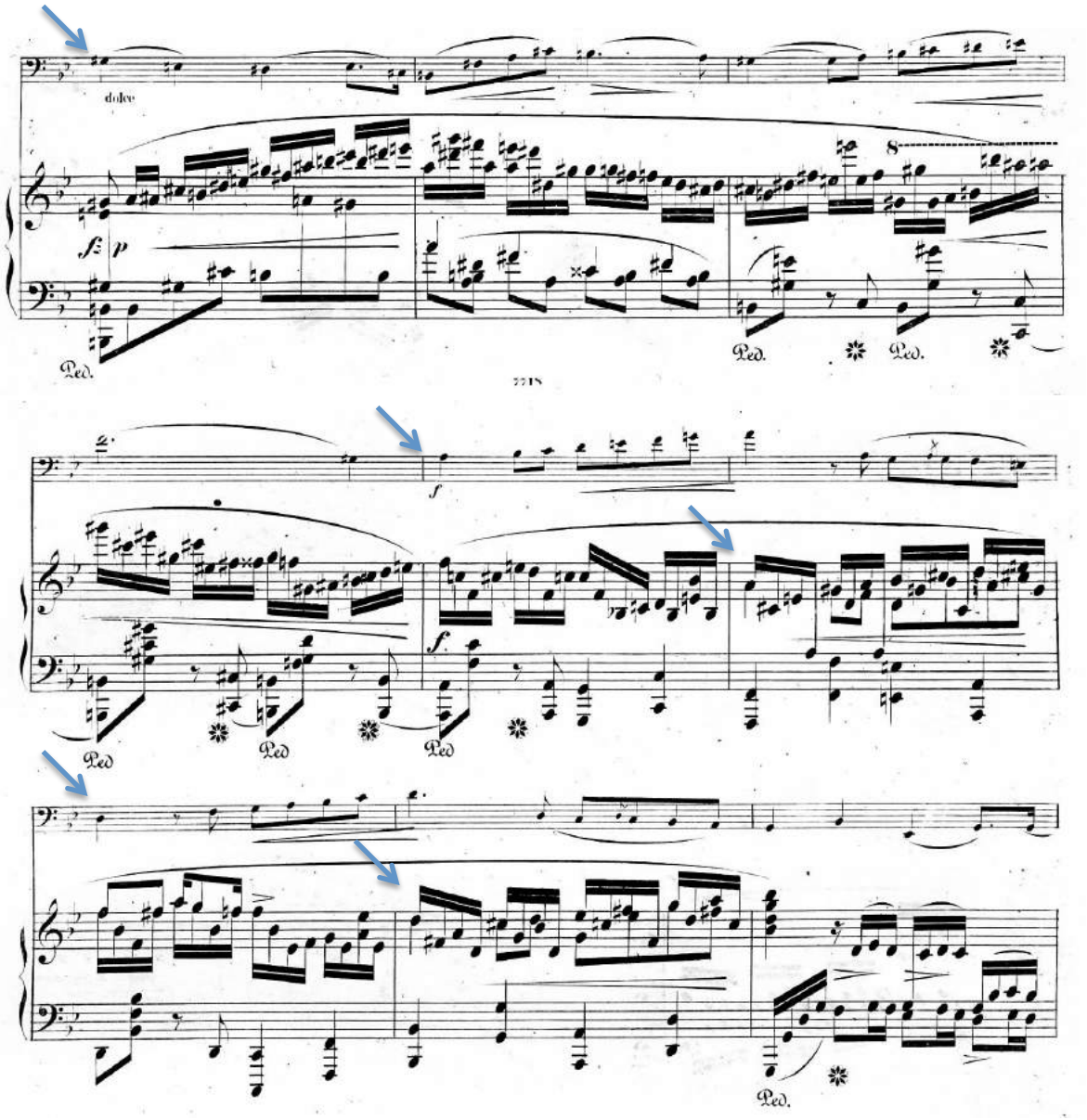



Figure 4–215 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 134-147

L'exemple suivant présente un cas particulier de *stile antico,* que nous avons précédemment évoqué, et qui est considéré comme une sous-catégorie de la famille des styles savants. Ce style apparaît dans le deuxième mouvement de la *Sonate* en *si* mineur op. 58 de Chopin. Dans la partie centrale, le thème est écrit en valeurs longues *alla breve* (la mesure à ¾ correspond à une unité de temps), de manière polyphonique, selon une texture imitative et avec un traitement traditionnel et classique des dissonances (d'abord préparées, ensuite résolues). L'ensemble de ces éléments permet d'identifier ce *stile antico* (notamment avec l'appui du *Grove* que nous avons cité au sein de notre analyse).

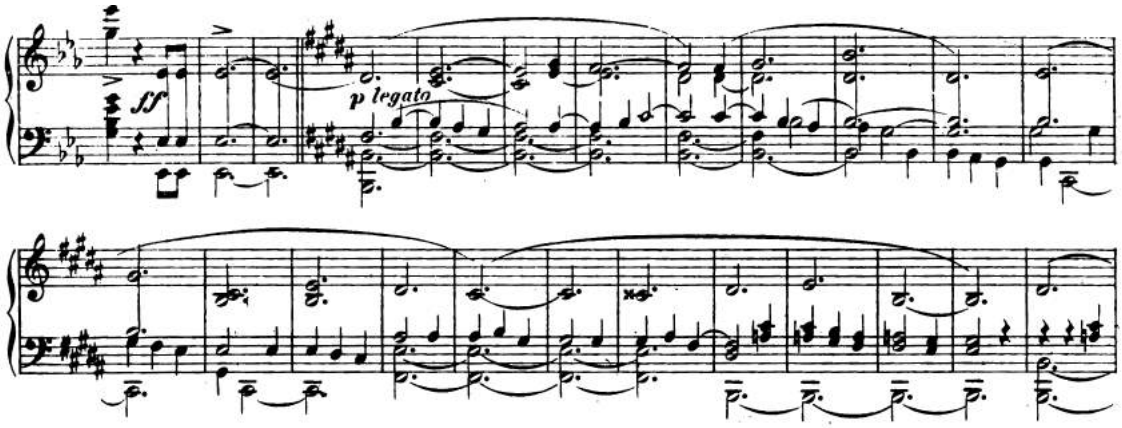



Figure 4–216 Deuxième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 58-81

Par ailleurs, nous avons également fréquemment rencontré dans notre corpus le « style savant » intégré au travers d'une danse, qu'il s'agisse d'une mazurka, d'une oberek, d'une polonaise, d'une kujawiak ou d'une valse. En effet, les passages concernés présentent les caractéristiques de ces différents répertoires, tout en présentant une écriture plus complexe et polyphonique.

Pour la mazurka, des exemples ont été détectés dans les *Mazurkas* op. 56 n°1, 56 n°3 et 59 n°1. Dans le premier cas, le thème principal est exposé dans un style polyphonique à quatre voix (mesures 1-15), où la basse, puis le soprano, exposent successivement la mélodie.

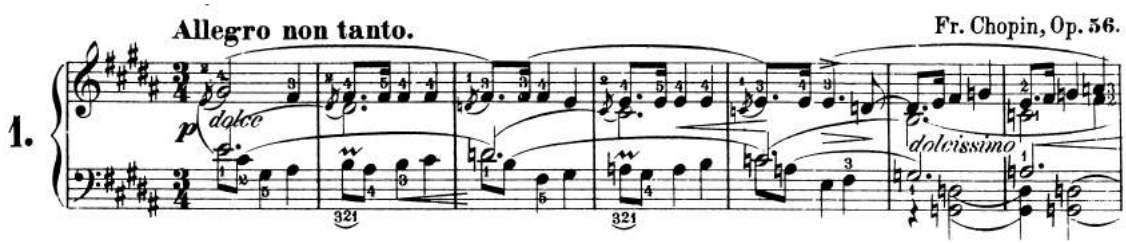



Figure 4–217 Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-7

Le troisième numéro de cet op. 56 présente la même configuration au sein de son thème principal, et également dans la partie centrale de l'œuvre. Lors des mesures 1-16, le discours polyphonique à quatre voix s'exprime avant une section homorythmique, la même alternance de texture se trouvant déjà dans l'op. 56 n°1.

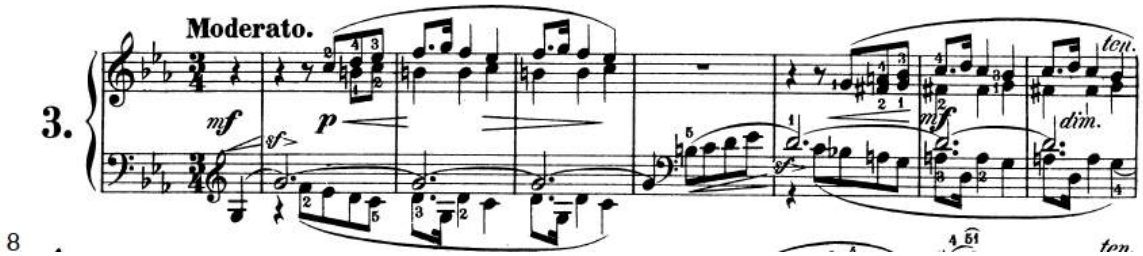



Figure 4–218 Mazurka op. 56 n°3, mesures 1-7

Dans les mesures 73-88 (et 121-136 lors de la transition), la texture polyphonique est similaire, avec une mélodie soutenue par la conduite mélodique des voix de la main gauche.

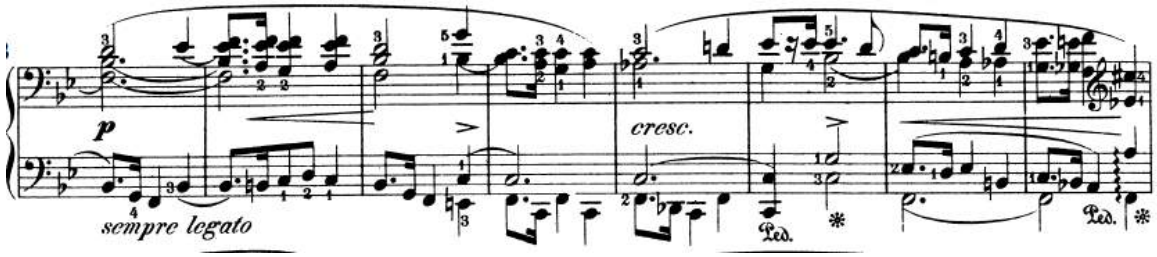



Figure 4–219 Mazurka op. 56 n°3, mesures 73-80

Dans la *Mazurka* op. 59 n°1, le style savant est lié à la partie centrale, avec la présence de la danse également. Le passage des mesures 43-50 fait entendre une voix de soprano et d'alto, toutes deux soutenues par la basse.

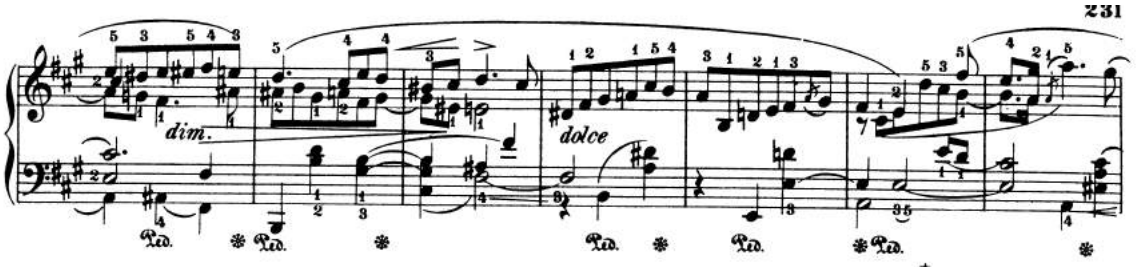



Figure 4–220 Mazurka op. 59 n°1, mesures 44-50

Quant au passage suivant, il fonctionne plutôt selon un style imitatif, où un motif de croches descendantes passe successivement entre les voix de soprano et de basse, à plusieurs reprises (mesures 57-78).

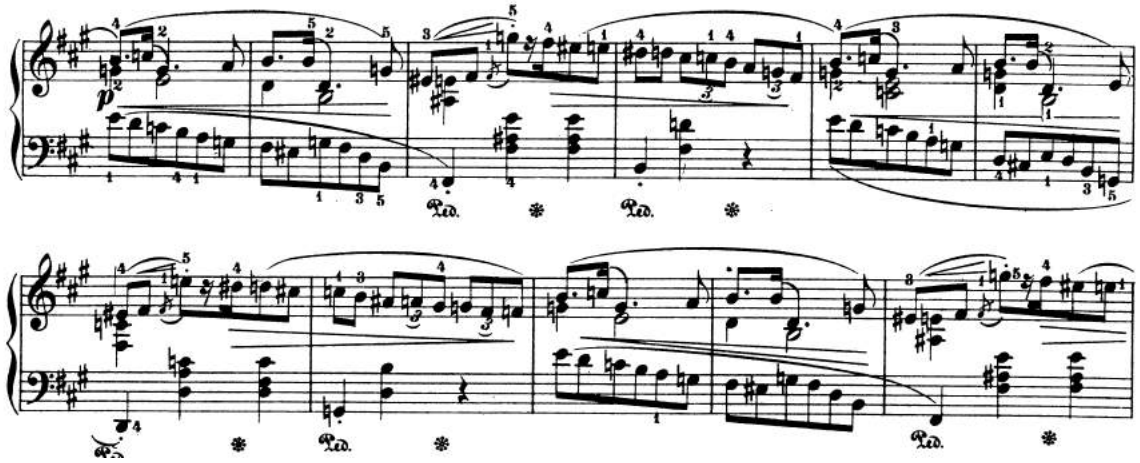



Figure 4–221 Mazurka op. 59 n°1, mesures 57-67

Dans la partie centrale de la *Valse* op. 64 n°3, le thème de mazurka est également complété par un « style savant » (mesures 73-92), caractérisé dans ce cas par une écriture polyphonique, entre la basse qui joue le rôle de la mélodie, et la voix supérieure qui la complète par des contrechants. L'ensemble est accompagné par les voix internes sous forme d'accords.

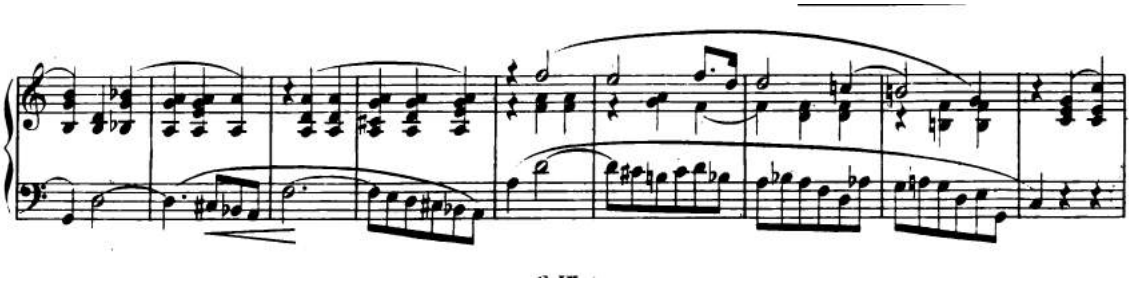



Figure 4–222 Valse op. 64 n°3, mesures 84-92

Dans la *Mazurka* op. 59 n°3, le passage des mesures 97-104 présente le thème principal de l'oberek sous forme de canon, à intervalle de deux mesures.

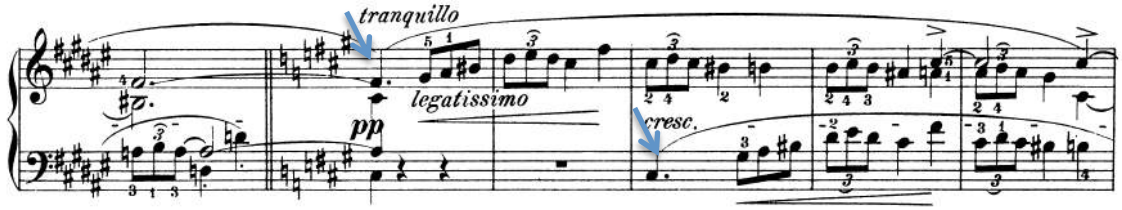



Figure 4–223 Mazurka op. 59 n°3, mesures 96-101

Dans la *Mazurka* op. 63 n°3, c'est la danse du kujawiak qui est intégrée au style savant, entre les mesures 65-76. En effet, le matériel thématique est exposé sous forme de canon à intervalle de mesure, entre voix d'alto et de soprano.

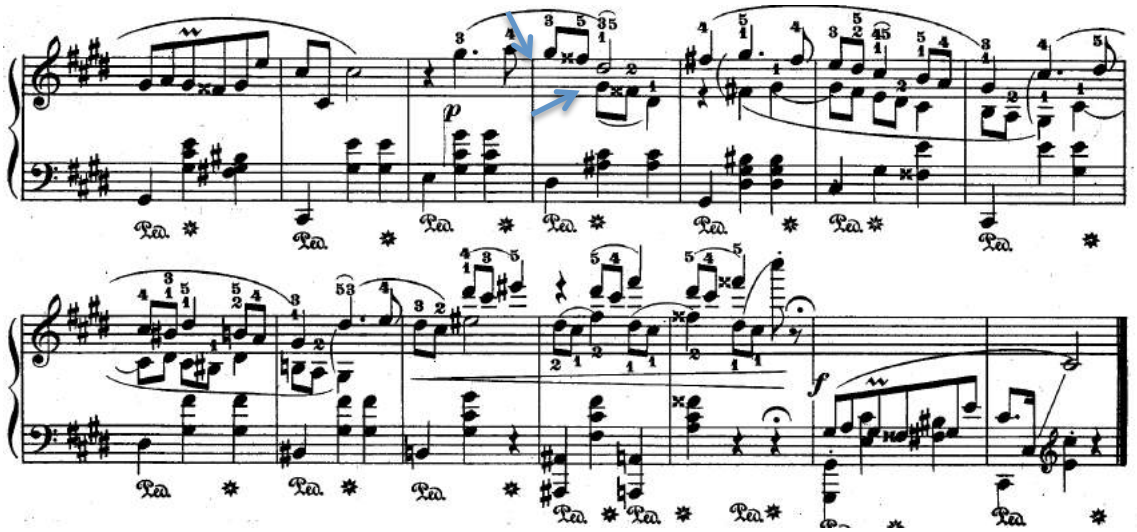


Figure 4–224 Mazurka op. 63 n°3, mesures 63-75

Dans la *Ballade* op. 52, le thème principal de valse est exposé entre les mesures 58-71 dans une texture polyphonique à trois voix, entre alto, soprano et basse.

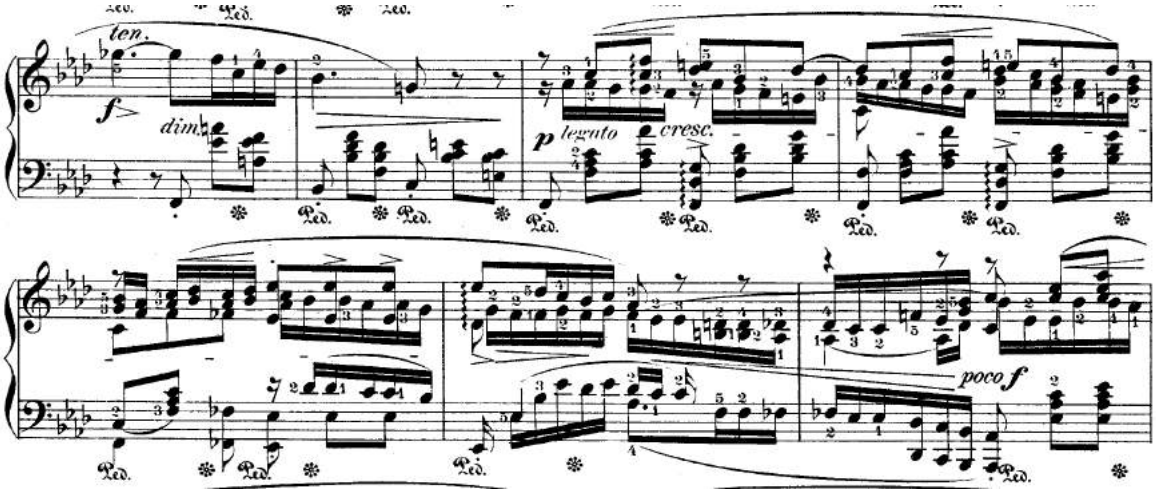


Figure 4–225 Ballade op. 52, mesures 56-62

Nous pouvons également relever la danse de la *polonaise,* qui se voit complexifiée par une écriture imitative au sein de la *Polonaise Fantaisie* op. 61 : lors de la transition des mesures 102-107, le thème principal se retrouve à la voix de ténor, dont une partie sera ensuite répétée et imitée au sein des quatre voix du discours polyphonique.

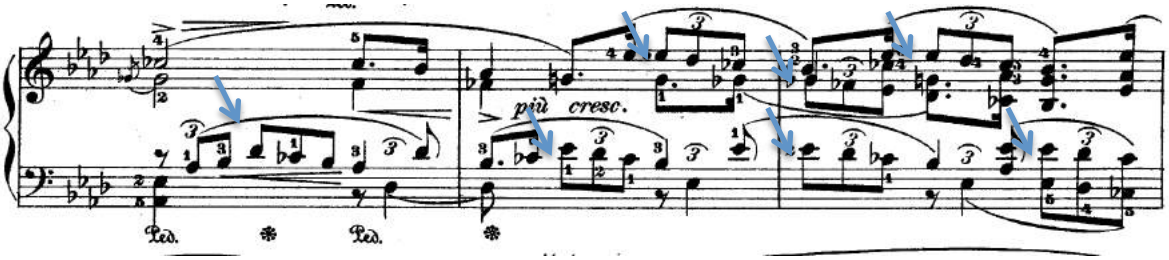



Figure 4–226 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 104-106

Dans cette même pièce, la deuxième partie de l'introduction (mesures 9-21) mêle également le style *maestoso* à une écriture polyphonique imitative, où la préparation du thème principal (ici minorisé) passe plusieurs fois entre les voix de soprano, de ténor et de basse (à partir de la mesure 14 plus précisément).

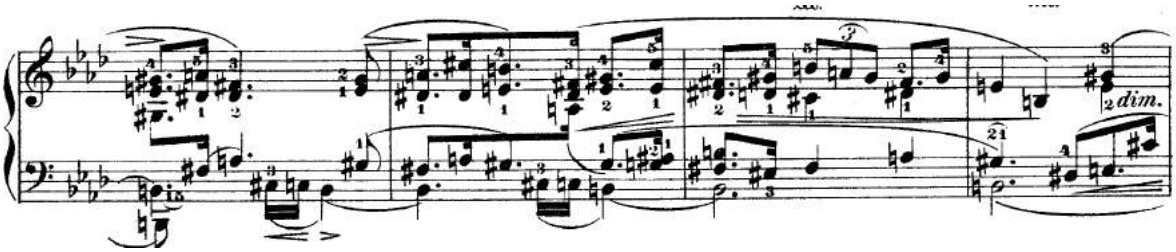
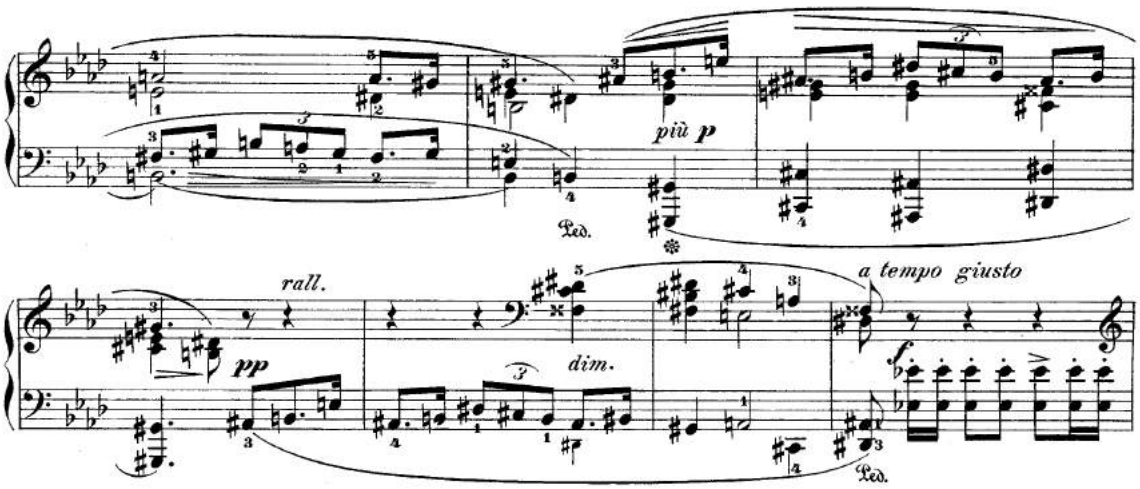



Figure 4–227 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 12-23

Par ailleurs, au sein du corpus, trois passages présentent un « style savant », intégré à un thème de « nocturne ». Le premier exemple se trouve dans le *Nocturne* op. 55 n°2. Dans cette pièce, le thème principal présente une texture polyphonique entre les mesures 1-12 (en débutant réellement à la mesure 4) : deux voix indépendantes sont disposées à la main droite, et soutenues par une basse arpégée.

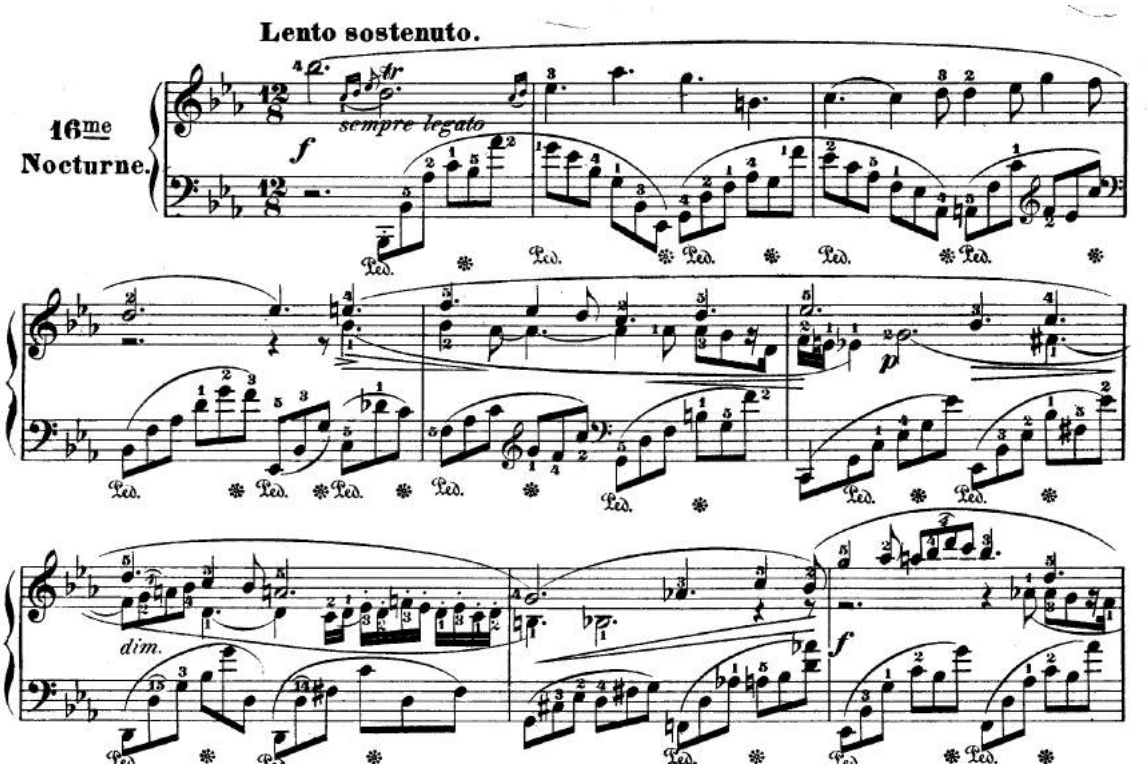



Figure 4–228 Nocturne op. 55 n°2, mesures 1-9

Le deuxième exemple se situe dans le *Nocturne* op. 62 n°1, et concerne aussi le thème principal. Lors de sa première exposition (entre les mesures 3-10) et lors de sa répétition aux mesures 29-36, il se caractérise également par la présence de deux voix à la main droite, auxquelles s'ajoute une voix de ténor qui semble émerger de la partie supérieure de la basse, également discernable avec les hampes vers le haut.

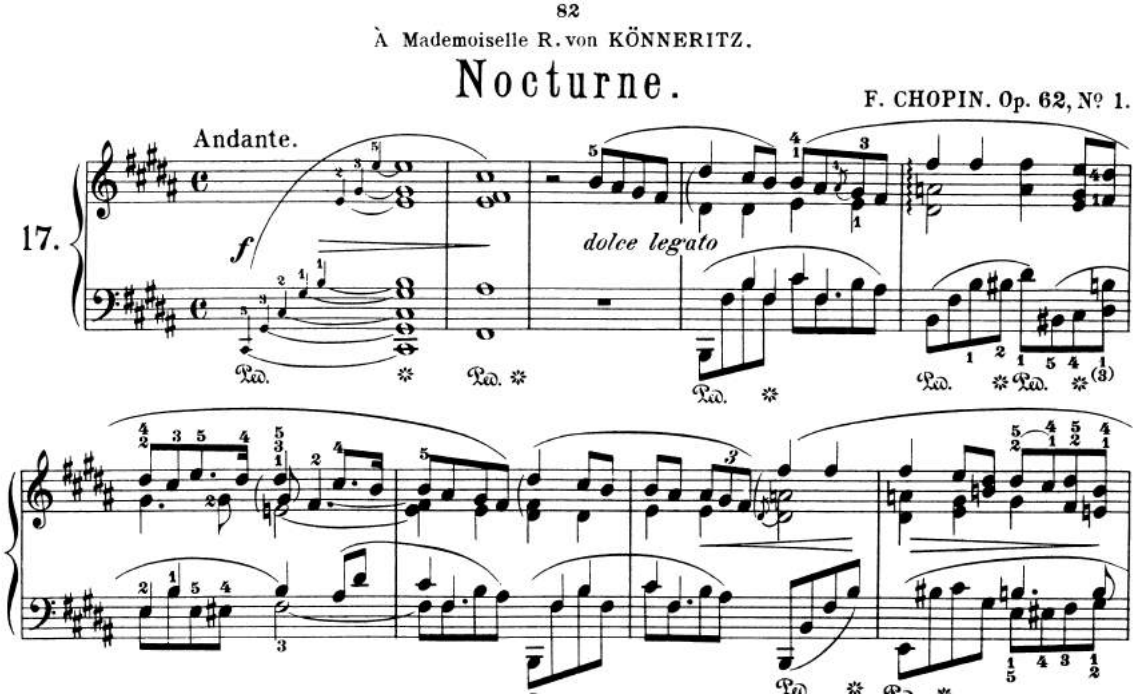



Figure 4–229 Nocturne op. 62 n°1, mesures 1-9

Enfin, le troisième mouvement lent de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 présente un style savant sous-jacent, qui se trouve lié aux styles de la romance et du nocturne caractérisant cette pièce. Dans ce cadre, l'ensemble de la pièce fonctionne sous forme d'imitations successives entre les instruments : les thèmes sont échangés entre les voix, tout comme les contrechants, par une écriture imitative omniprésente. Les rectangles de couleur sur la figure suivante ont pour vocation de montrer à quel point le matériel musical est pensé de manière horizontale, et peut aussi bien jouer le rôle de la mélodie que de la basse. Ce mouvement est un des exemples les plus parlants de l'écriture contrapuntique du compositeur (voir figure qui suit).

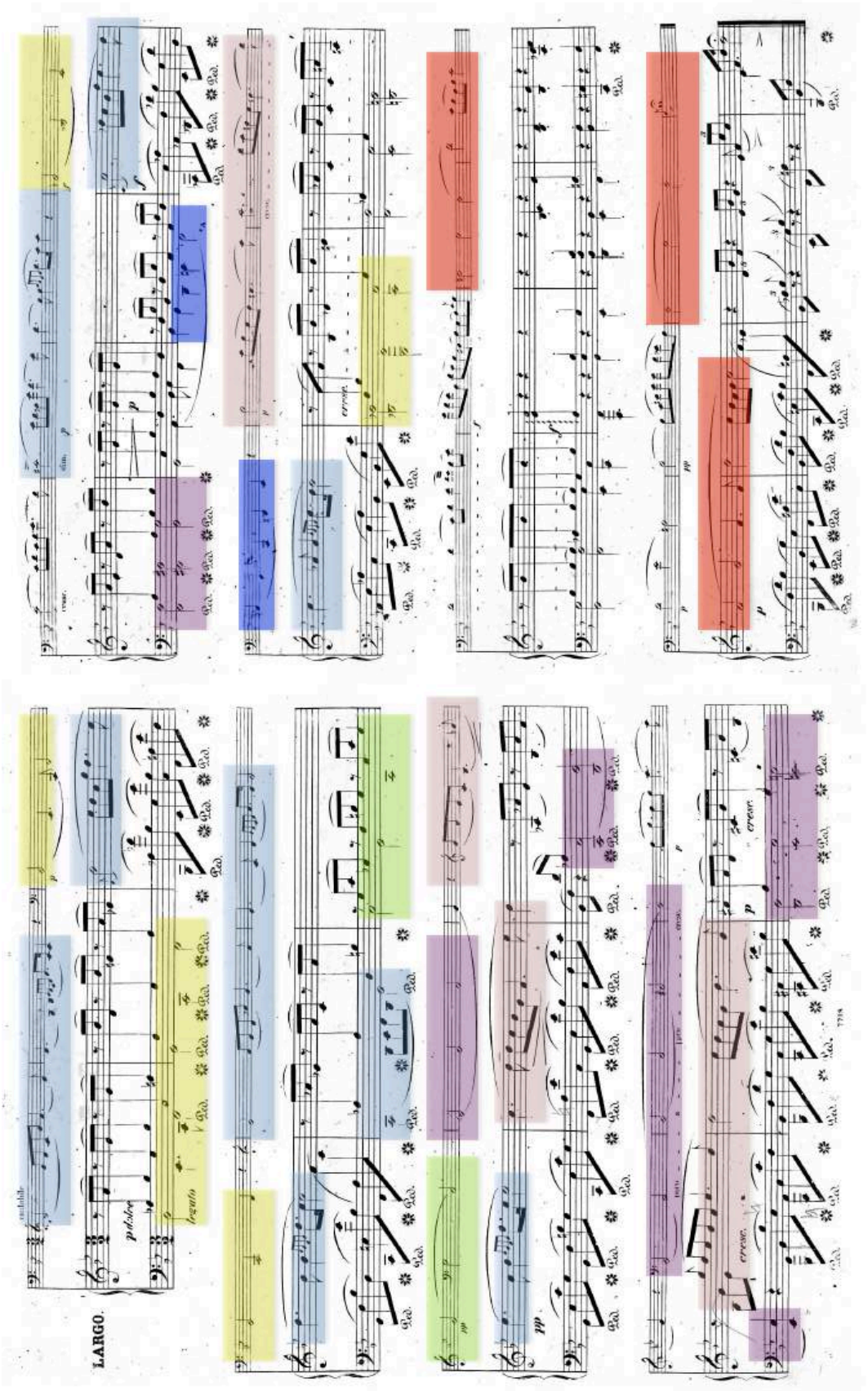


Figure 4–230 Troisième mouvement de la Sonate op. 65, disposition du matériel thématique

Quatre autres passages illustrent, cette fois-ci, la synthèse entre un style *agitato* et le style savant : c'est le cas de la préparation au retour de l'introduction dans la *Ballade* op. 52, du premier mouvement de la *Sonate* op. 58, de la partie centrale du *Nocturne* op. 62 n°2 et du dernier mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65. Dans le premier cas, les mesures 121-128 de l'op. 52 présentent un discours polyphonique où la conduite des voix laisse entrevoir le style « savant » : on y détecte une conception mélodique de la basse, du ténor et du soprano, accompagnés par les double-croches continues de la voix d'alto qui introduisent une atmosphère agitée, confirmée par la subite minorisation vers *ré* bémol mineur et le *crescendo* général.

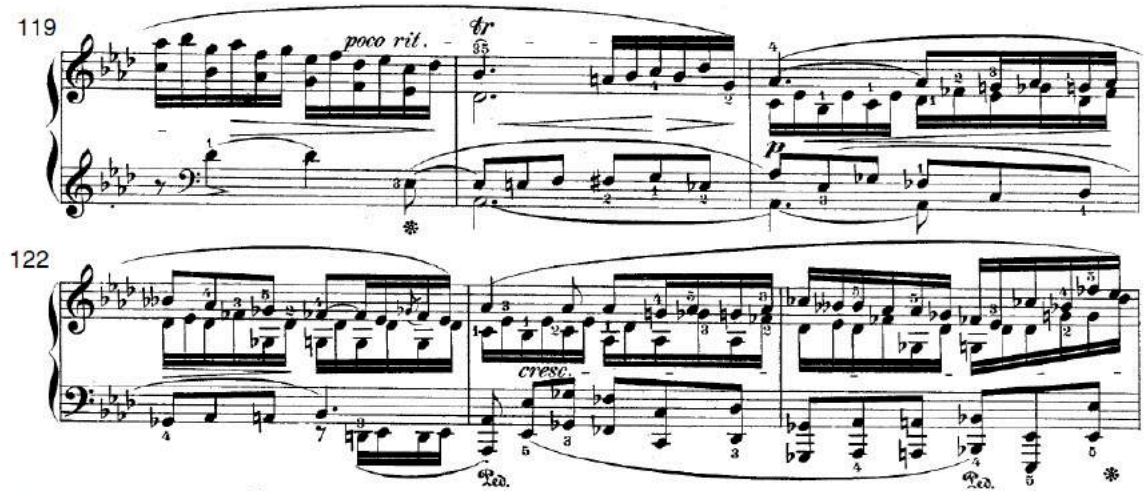


Figure 4–231 Ballade op. 52, mesures 119-124

Dans le deuxième cas du premier mouvement de la *Sonate* op. 58, il s'agit de la première section du développement. Utilisant exclusivement les motifs du premier thème principal, les mesures 94-114 présentent une écriture imitative, où les motifs rythmiques en doubles-croches évoluent entre les différentes voix.

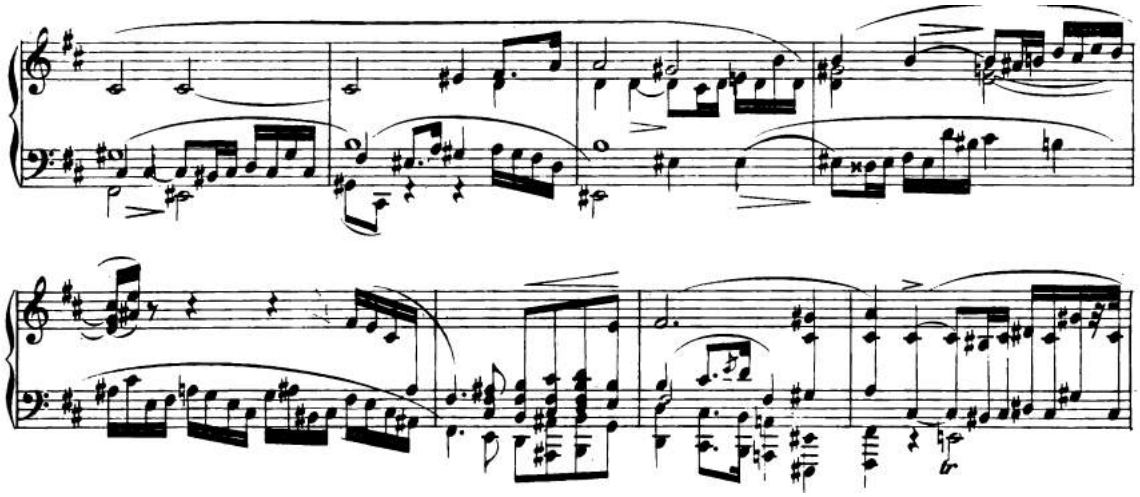



Figure 4–232 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 94-101

Dans le *Nocturne* op. 62 n°2, c'est la section centrale qui propose un thème contrastant indiqué *Agitato* par Chopin. Il se caractérise par une écriture polyphonique à trois voix (soprano mélodique, syncopes à la voix d'alto, basse tantôt mélodique et harmonique). Ponctuellement, le matériel thématique s'imite sous forme de canon

(mesures 40 et 42 par exemple).

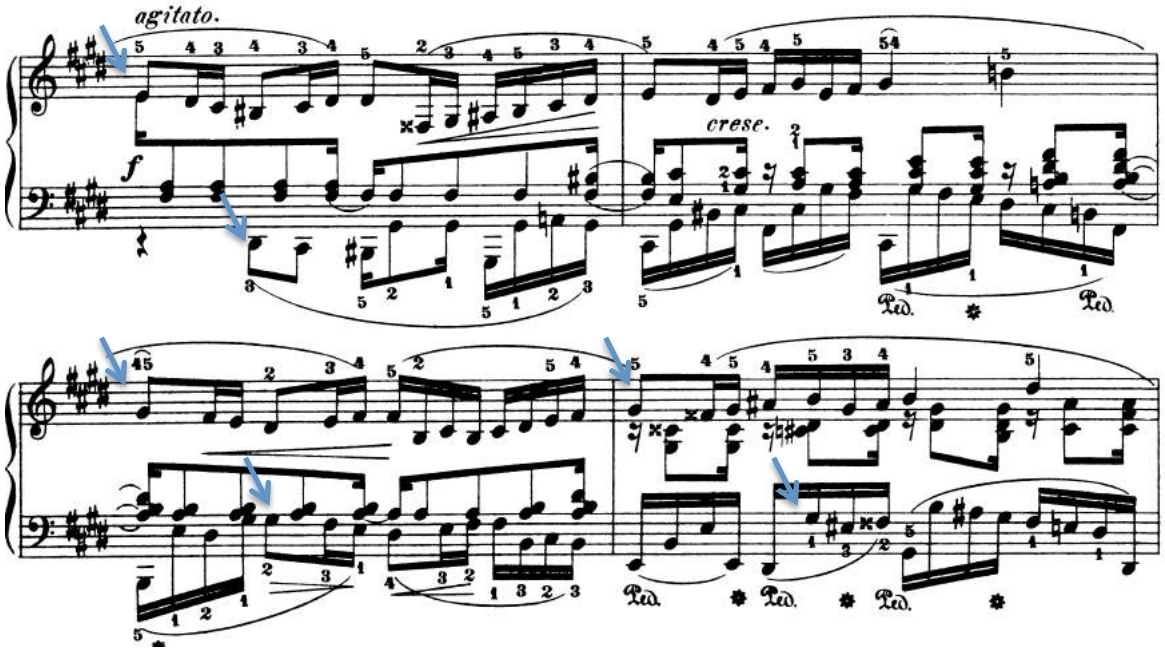


Figure 4–233 Nocturne op. 62 n°2, mesures 40-43

Dans le dernier mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano*, nous pouvons identifier deux passages de « style savant » intégrés avec un style *agitato*. Il s'agit d'une section précise, écrite sous forme de canon entre les mesures 73-89, puis reprise de manière variée entre les mesures 148-159. En effet, après que le violoncelle ait lancé le thème principal, ce dernier sera repris par le piano une mesure plus tard, sous forme de canon. Et après cinq mesures, on constate le cheminement inverse, d'abord le thème est joué par le piano, puis la réponse, en canon, par le violoncelle.

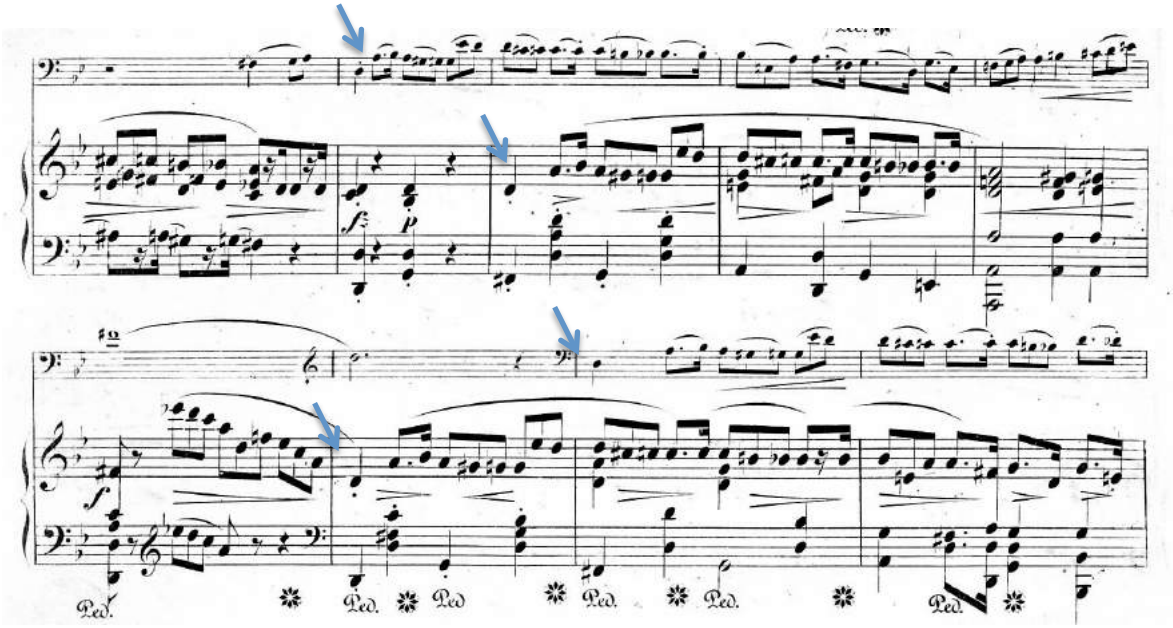



Figure 4–234 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 72-80

Lors de la reprise, il s'agira plutôt d'imitations, (le matériel thématique évoluant entre les voix mais n'étant plus superposé comme auparavant), ou bien de lignes

mélodiques continuées par les autres voix et/ou les autres instruments.

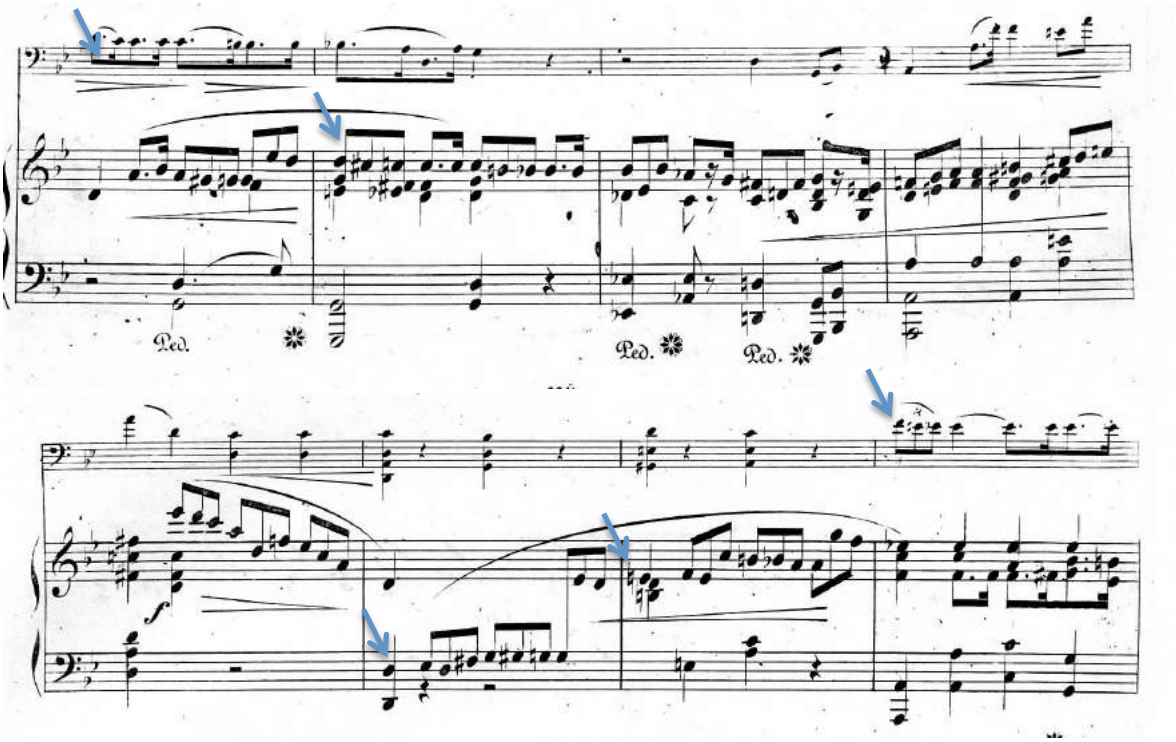



Figure 4–235 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 148-155

Enfin, nous pouvons révéler trois cas isolés : la *Berceuse* op. 57, la *Chaconne* de la *Mazurka* op 68 n°4, et le style de chant accompagné lié à une écriture polyphonique dans la partie centrale de la *Barcarolle* op. 60.

Dans ce dernier cas, il ne s'agit pas d'une écriture en canon ou en style imitatif, mais plutôt d'une superposition de voix indépendantes, autrement dit d'une écriture polyphonique. Chopin superpose en effet une mélodie lyrique, une voix d'alto en croches continues, parfois imitative (terminaison des phrases, mesures 42 ou 46 par exemple) et une voix de basse obstinée au rythme de trochée, qui crée ce caractère « balancé » propre au genre de la barcarolle.

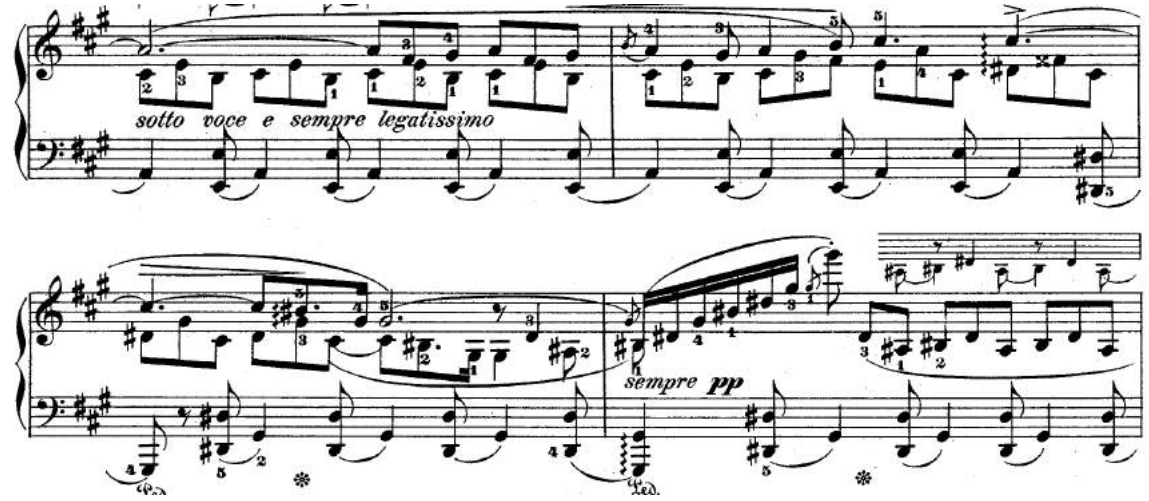



Figure 4–236 Barcarolle op. 60, mesures 40-43

Dans la *Mazurka* op. 68 n°4, la transition présente un style polyphonique imitatif, qui réutilise à la fois le motif du thème de la valse, et la basse descendante de la chaconne (mesures 32-39). Après avoir été exprimé au soprano, le thème est en effet repris au ténor, doublé par l'alto à la sixte supérieure durant les quatre premières mesures. Par la suite, les broderies de l'alto et de la basse (cette fois-ci à la tierce) répondent aux tenues du soprano.

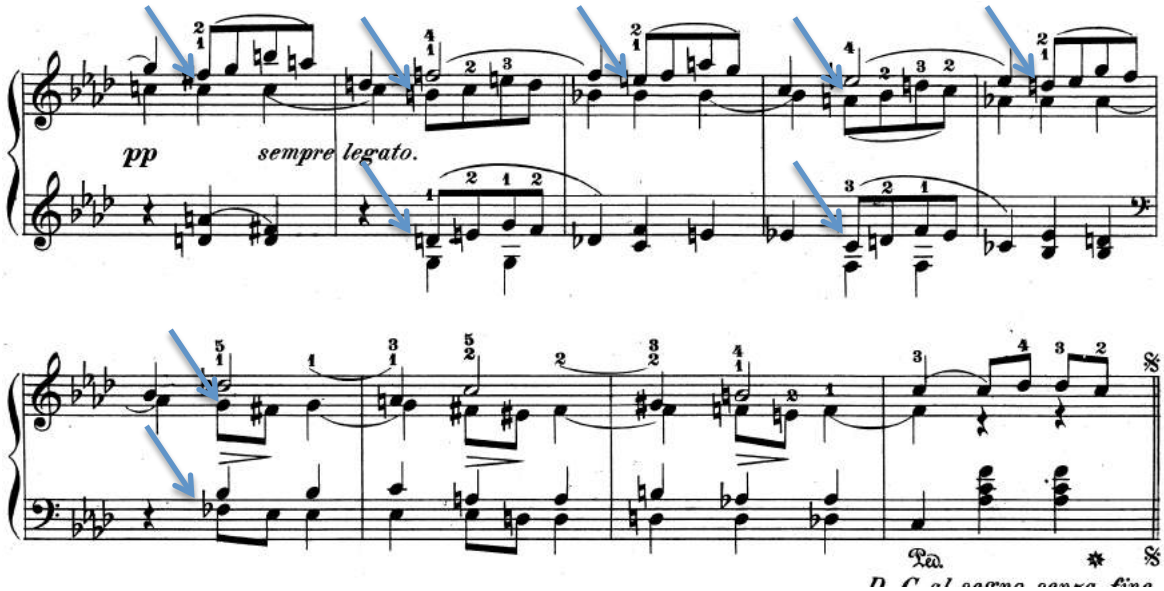



Figure 4–237 Mazurka op. 68 n°4, mesures 32-40

Enfin, dans la *Berceuse* op. 57, ce style est présent au sein de certaines variations : la première (mesures 7-10), la deuxième (mesures 11-14) et la neuvième (mesures 39-42), utilisent une écriture polyphonique, avec deux voix indépendantes à la main droite.

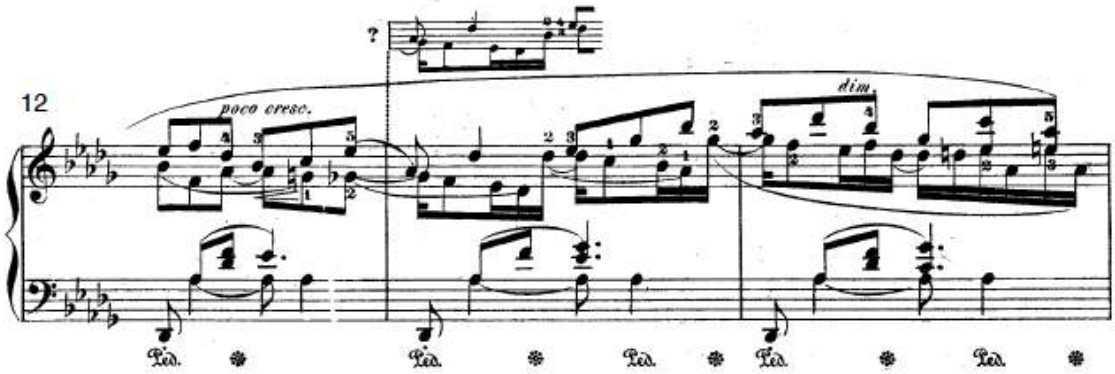



Figure 4–238 Berceuse op. 57, mesures 12-14

Au total, on constate que le style savant investit 18 œuvres sur les 28 de notre corpus, ce qui représente une proportion conséquente. Ce phénomène montre une fois encore à quel point Chopin se tourne vers une écriture plus polyphonique à cette époque. Sa première apparition au sein du corpus apparaît dans la *Ballade* op. 52. Pour en donner un aperçu plus synthétique, nous proposons de diviser la « famille » des styles savants selon trois catégories principales :

- ***l'écriture polyphonique***, qui consiste en la présence simultanée de plusieurs voix indépendantes. C'est le cas de la *Ballade* op. 52, des *Mazurkas* op. 56 n°1 et n°3 (thèmes principaux), 59 n°1 (section centrale T2/a), des *Nocturnes* op. 55 n°2 (thème principal), 62 n°1 (thème principal) et n°2 (section centrale), de la *Barcarolle* op. 60 (section centrale T2), des 1e, 2e et 9e variations de la *Berceuse* op. 57 et du motif du trio de la *Valse* op. 64 n°3.
- ***l'écriture imitative***, où les motifs et le matériel thématique s'échangent entre les différentes voix. C'est le cas du développement du premier mouvement de la *Sonate* op. 58, de l'introduction et de la transition de la *Polonaise Fantaisie* op. 61, de la *Mazurka* op. 59 n°1 (section centrale T2/b) et des premier (T2/b Transition du développement), troisième (ensemble du mouvement s'échange le matériel thématique) et quatrième (T1/a'') mouvements de la *Sonate* op. 65 de la *Mazurka* op. 68 n°4 (transition).
- ***l'écriture en canon***, où les motifs et le matériel thématique se trouvent superposés entre les différentes voix à intervalles réguliers. C'est le cas de la *Ballade* op. 52, des *Mazurkas* op. 59 n°3 (deux canons dans la même pièce) et 63 n°3, du quatrième mouvement de la *Sonate* op. 65 (T1/a') et de la section centrale du *Nocturne* op. 62 n°2.

Rappelons, enfin, le *stile antico,* particulier au 2e mouvement de la *Sonate* op. 58.

2.1.3. Les textures homophoniques

Nous trouvons par ailleurs, dans notre corpus, de nombreux passages présentant une texture homophonique, que l'on peut classer selon trois catégories principales : les passages écrits en homorythmie dans le style d'un hymne ou d'un choral, les passages où il s'agit d'une texture particulière qui s'insère au sein d'un genre indépendant, et les texture homophoniques accompagnées, où un accompagnement soutient une main droite sous forme d'accords.

2.1.3.1. Les « chorals » et les « hymnes »

Dans ce premier cas de figure, les passages concernés présentent une écriture verticale et homophonique qui évoque, par leur atmosphère calme et méditative, le répertoire des chorals ou des hymnes.

Dans la *Fantaisie* op. 49, le thème de la partie centrale, indiqué *lento sostenuto* et en *Si* majeur, présente une écriture homorythmique à quatre voix entre les mesures 199-222.

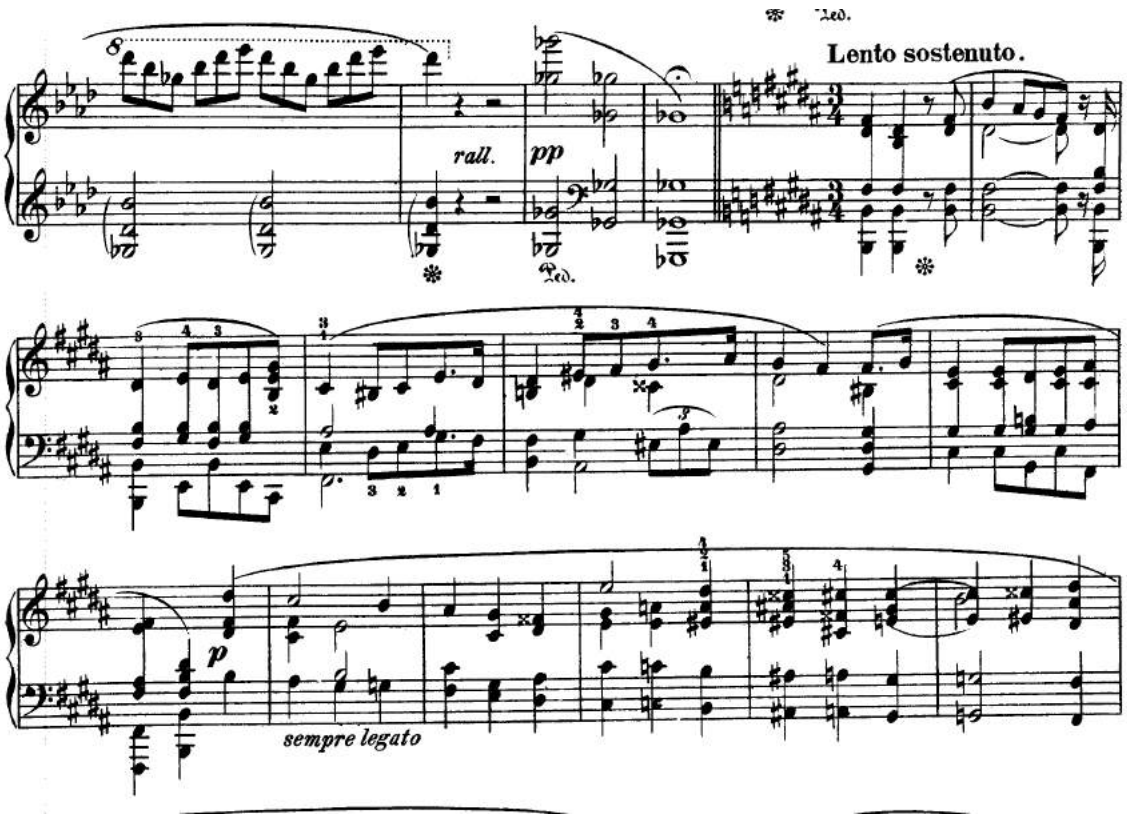



Figure 4–239 Fantaisie op. 49, mesures 195-211

Dans la *Ballade* op. 52, c'est la première version du deuxième thème principal qui est concerné par ce type d'écriture, entre les mesures 80-99, également caractérisé par un rythme de trochée dans un tempo *andante*.

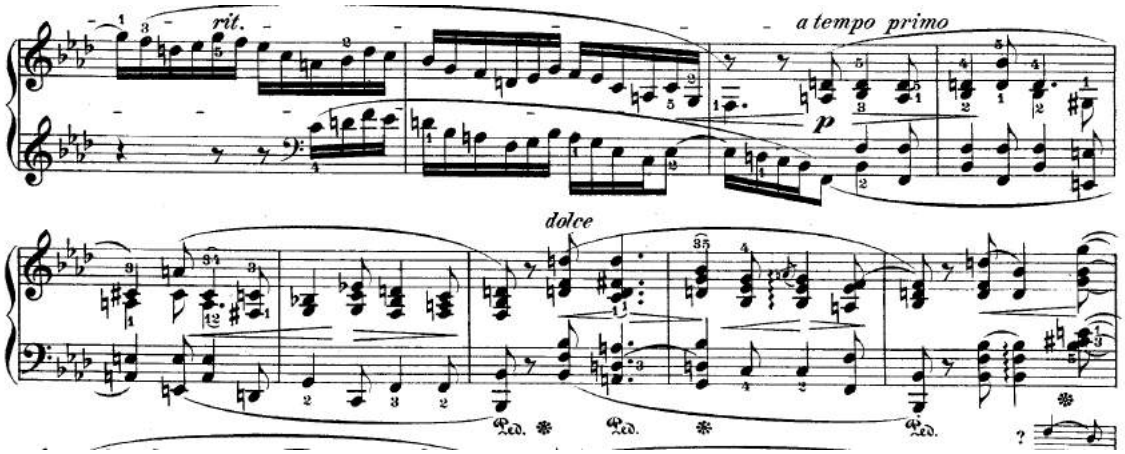



Figure 4–240 Ballade op. 52, mesures 78-86

Avant la coda, les mesures 203-210 présentent une texture homophonique indiquée *pianissimo e sostenuto*, construite sur une pédale de dominante, ce qui amplifie encore cet aspect statique et méditatif. Cette section a pour fonction de créer un contraste important avec celle qui précède (style improvisé et *agitato*) et celle qui va suivre (style de *Cadenza*), où l'atmosphère est beaucoup plus énergique.

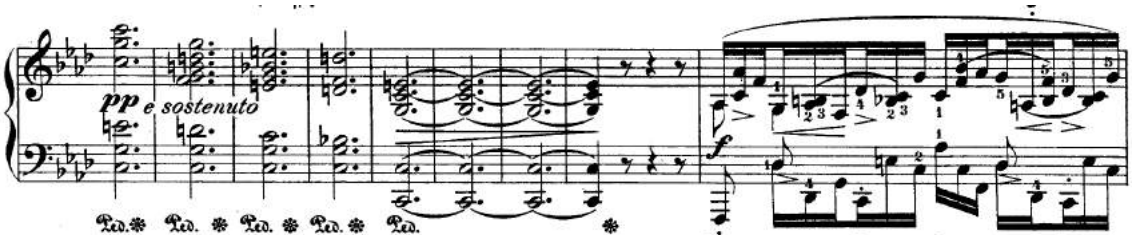


Figure 4–241 Ballade op. 52, mesures 203-211

Un passage similaire apparaît dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61, avec une transition assez courte de quatre mesures (148-151), toujours dans un style homophonique. Cette transition prépare l'arrivée du thème de « nocturne », à la suite du thème de mazurka et de la « mélodie soliste » qui conclut cette section (mesures 139-147).

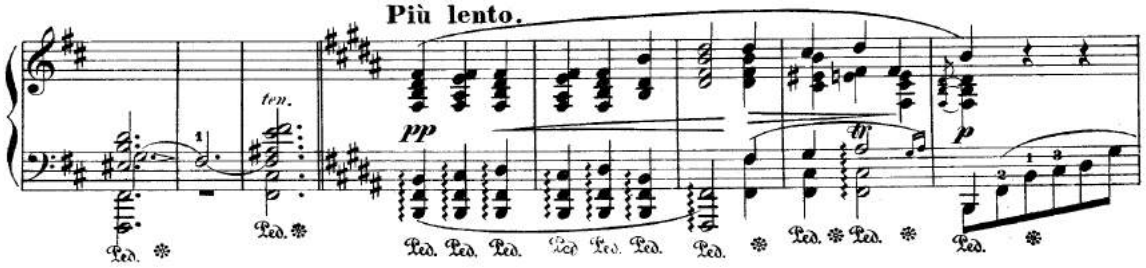



Figure 4–242 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 145-152

Dans le premier mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, l'introduction au deuxième thème principal fonctionne sous forme de texture homophonique, durant les mesures 61-68. Ce passage a pour effet d'apaiser l'atmosphère particulièrement animée qui imprégnait le premier bloc thématique.

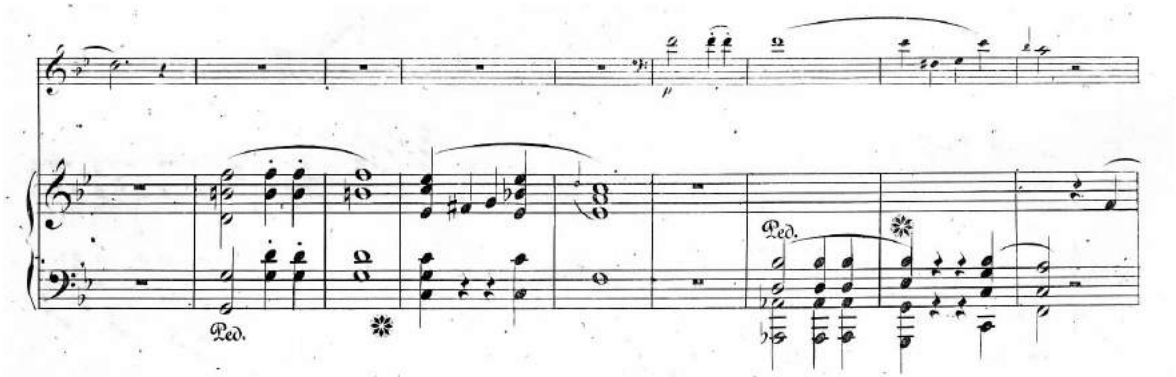



Figure 4–243 Premier mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 60-68

Enfin, comme nous l'avons déjà signalé dans le chapitre 3 concernant les caractéristiques stylistiques du dernier style, on constate que Chopin choisit, dans quatre des œuvres de notre corpus, de conclure la pièce par une texture homophonique inédite, dans chacune des pièces. C'est ce qui se passe dans les *Nocturnes* op. 55 n°2, 62 n°1 et n°2 ainsi que dans la *Mazurka* op. 59 n°3. Dans le premier de ces quatre cas, les mesures 62-67 stoppent, pour la première fois de la pièce, les arpèges incessants de la main gauche pour insérer des accords à la noire pointée, avec un dernier motif arpégé à la mesure 63, lui-même précédé par des silences.

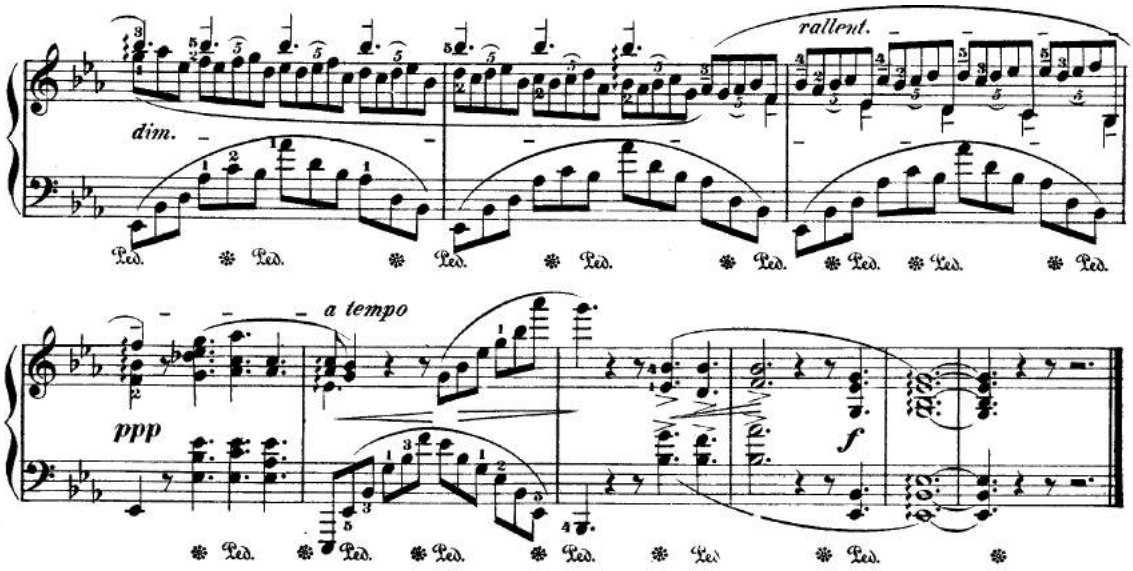


Figure 4–244 Nocturne op. 55 n°2, mesures 59-67

Dans le *Nocturne* op. 62 n°1, les mesures 91-94 proposent une courte succession de cadences dans une texture homophonique, en conclusion de la pièce. Comme dans l'exemple précédent, un soupir marque le début du passage.

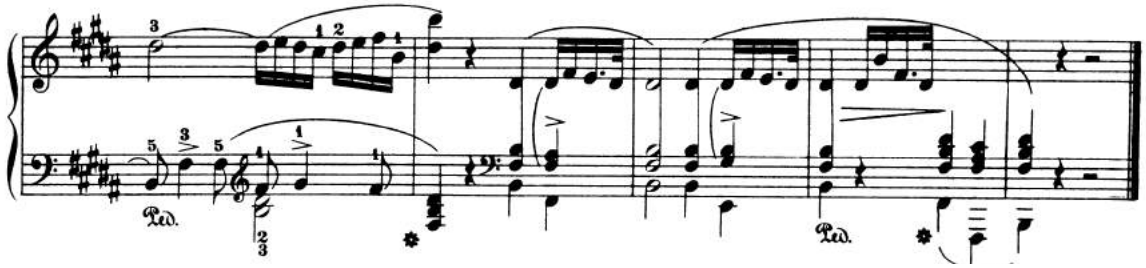



Figure 4–245 Nocturne op. 62 n°1, mesures 90-94

Dans le deuxième numéro de cet op. 62, il s'agit d'un passage plus court de trois mesures (79-81), toujours selon le même principe et également introduit par un silence.

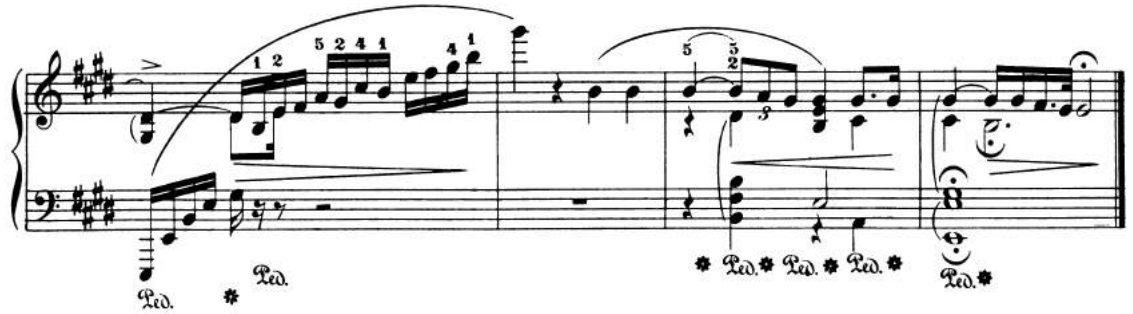



Figure 4–246 Nocturne op. 62 n°2, mesures 78-81

Un dernier exemple se présente dans la *Mazurka* op. 59 n°3, lors des mesures 147-154. Ce passage est plus développé que dans les *Nocturnes* précédemment évoqués, avec une phrase de huit mesures qui présente un matériel mélodique et harmonique important. Comme dans les trois exemples précédents, un silence introduit le passage homophonique.

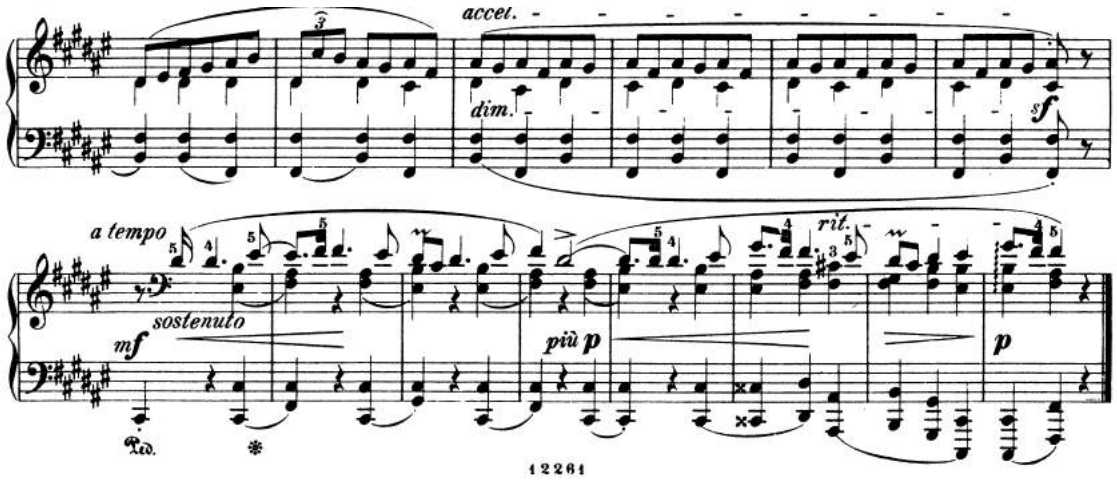


Figure 4–247 Mazurka op. 59 n°3, mesures 141-154

On trouve également d'autres exemples de cette texture homophonique lorsque celle-ci est combinée avec d'autres topiques.

2.1.3.2. Les textures homophoniques liées à des topiques

Fréquemment, la danse de la mazurka (sur laquelle nous reviendrons en détail dans le paragraphe qui lui est consacré) est combinée avec cette texture particulière au sein de notre corpus. C'est le cas dans l'op. 56 n°1 et 3, l'op. 59 n°1 et dans l'op. 63 n°3.

En effet, la deuxième partie du thème principal de la *Mazurka* op. 56 n°1 présente une texture purement homophonique à 4 voix, où le rythme pointé caractéristique de la danse est présent sur le premier temps de chaque mesure.

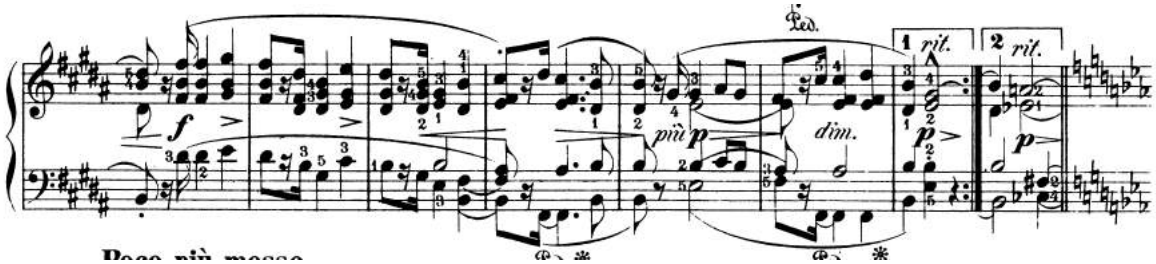



Figure 4–248 Mazurka op. 56 n°3, mesures 16-23

De la même manière, la *Mazurka* op. 56 n°3 présente, dans la seconde partie du thème principal, une texture homophonique à quatre voix, qui suit le style polyphonique utilisé au départ (il s'agissait du même type de progression dans l'op. 56 n°1).

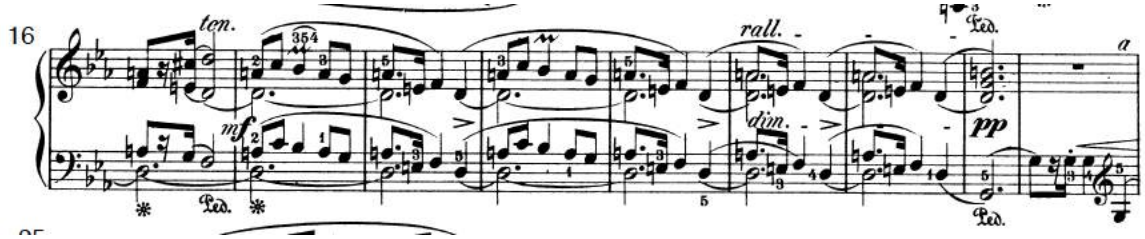



Figure 4–249 Mazurka op .56 n°3, mesures 16-24

Dans l'op. 59 n°1, il s'agit d'une courte transition (mesures 37-40 surtout) qui présente ce style homophonique, encore une fois lié à la mazurka par ces marques

rythmiques caractéristiques de la danse :

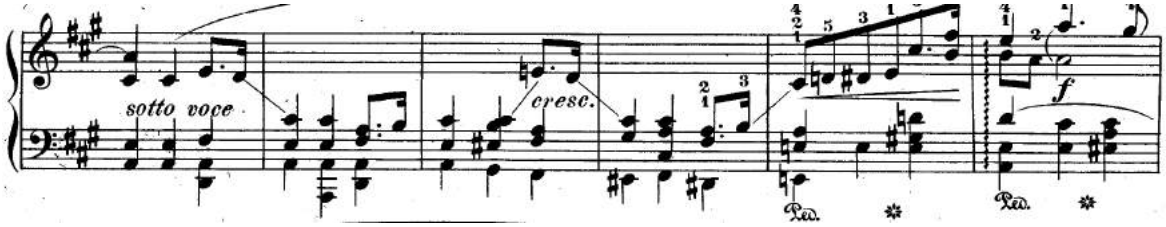



Figure 4–250 Mazurka op. 59 n°1, mesures 37-42

Enfin, dans la *Mazurka* op. 63 n°3, le thème central présente entre les mesures 33-48 un discours musical beaucoup plus vertical, lié au style de mazurka, tout en contraste avec le thème de kujawiak sous forme de « chant accompagné »,.

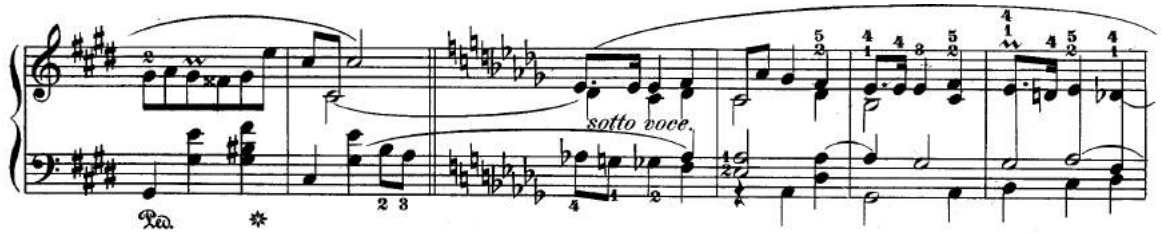



Figure 4–251 Mazurka op. 63 n°3, mesures 31-36

Dans l'*Impromptu* op. 36, le thème principal, lié au « style pastoral », présente deux sections : la première présente un style de « chant accompagné » suivi par une texture totalement homophonique entre les mesures 30-38.

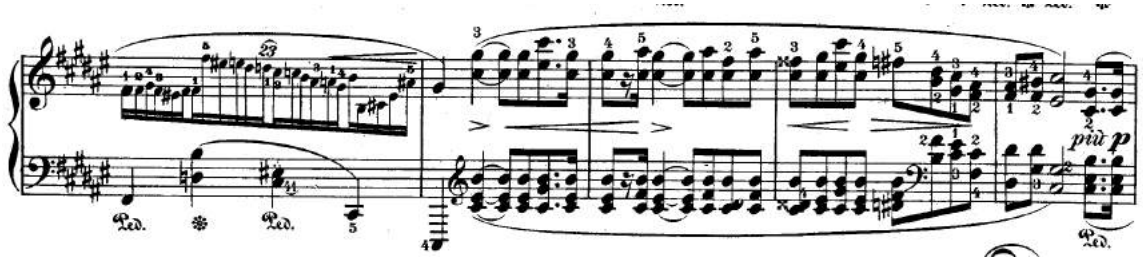



Figure 4–252 Impromptu op. 36, mesures 29-33

Dans la *Polonaise* op. 53, la partie du trio présente trois éléments thématiques (dont la « marche militaire » et le style de « chant accompagné »). Les mesures 121-128 font entendre une polonaise écrite dans une texture très verticale, où le rythme caractéristique de cette danse est très présent (♪♪♪).

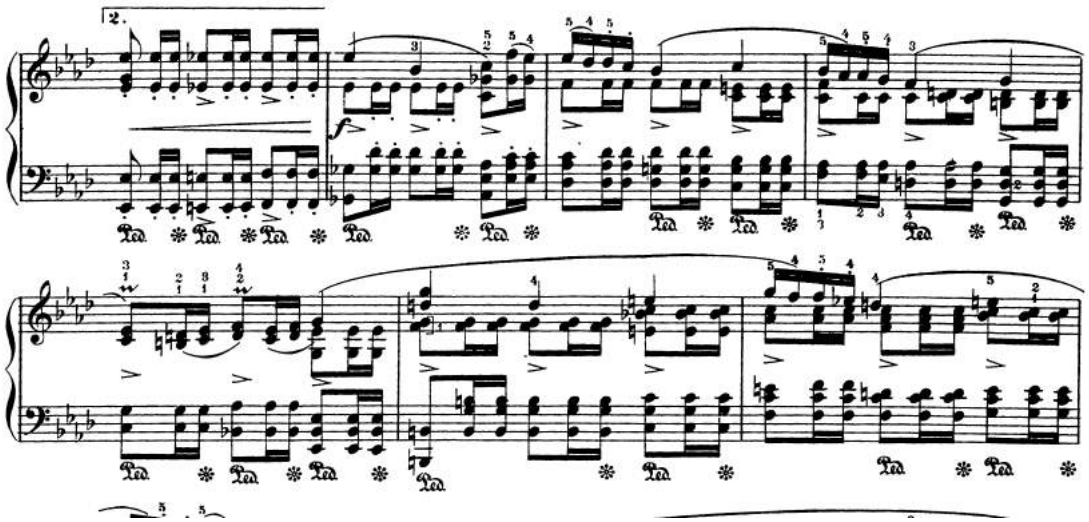


Figure 4–253 Polonaises op. 53, mesures 120-126

Dans le premier mouvement de la *Sonate* op. 58, la premier thème principal, dans un style *maestoso* et héroïque, utilise lui aussi texture homophonique pour affirmer l'atmosphère solennelle de ce passage (et indiquée comme telle dans la partition).

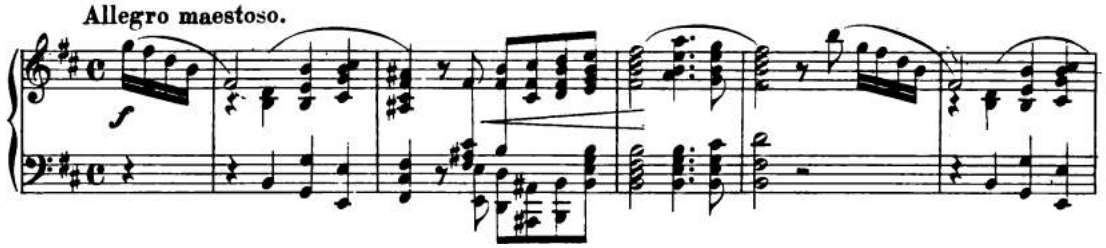



Figure 4–254 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-5

De la même manière, le premier mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 présente, au début de son thème principal (mesures 1-4), une texture verticale liée au style *maestoso*.

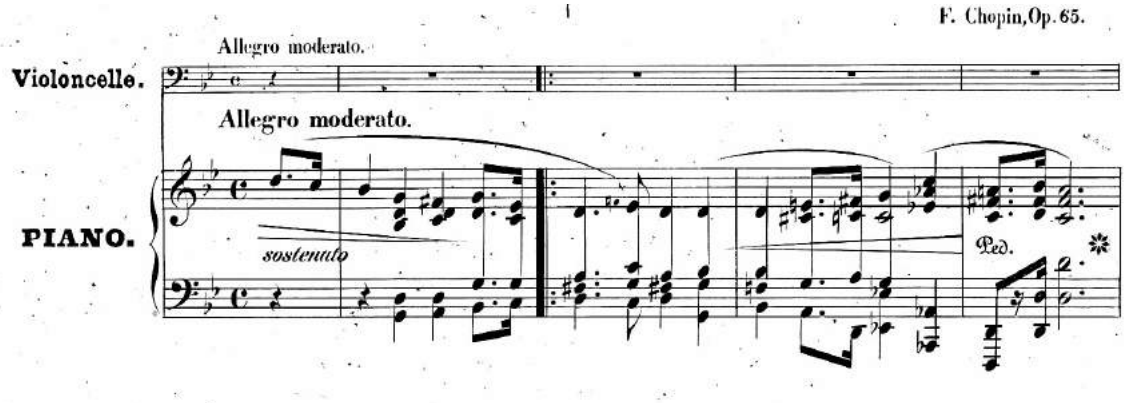



Figure 4–255 Premier mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 1-4

Enfin, dans la *Barcarolle* op. 60, le rythme de trochée sera également présent au sein des mesures 71-77, qui correspondent à un passage plus transitionnel, utilisant encore une fois cette texture homophonique combinée à un style de « marche ».

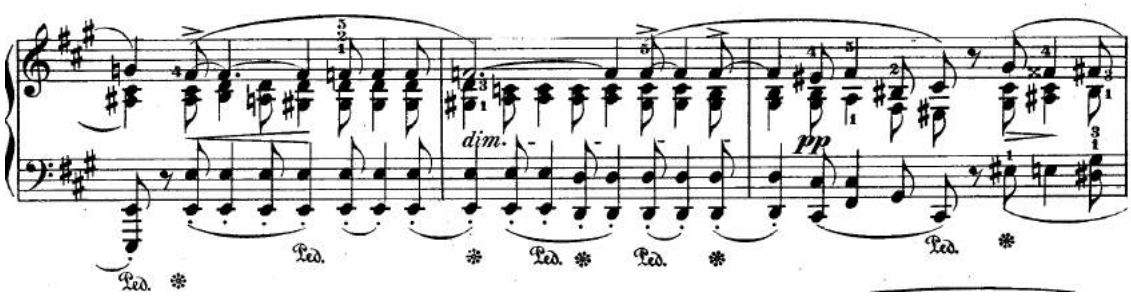


Figure 4–256 Barcarolle op. 60, mesures 74-76

Après avoir étudié les chorals (ou hymnes), puis l'utilisation de ce topique en tant qu'une texture intégrée à d'autres répertoires (mazurka, polonaise, etc.), un dernier cas de figure se présente avec les « textures homophoniques accompagnées ».

2.1.3.3. Les textures homophoniques accompagnées

Il s'agit d'une disposition précise où la voix principale est exprimée sous forme homophonique (accords) et est accompagnée par une formule variable. Quatre passages nous intéressent dans ce paragraphe. Ils concernent la *Ballade* op. 52 (deux sections), le premier mouvement de la *Sonate* op. 58 et la *Barcarolle* op. 60. Dans l'op. 52, le passage transitionnel des mesures 38-45 présente des accords répétés à la main droite, soutenus par une ligne mélodique en octaves parallèles, indiquée *sempre legato*. L'aspect répétitif et la stabilité des hauteurs influent un style *parlando* également remarquable.

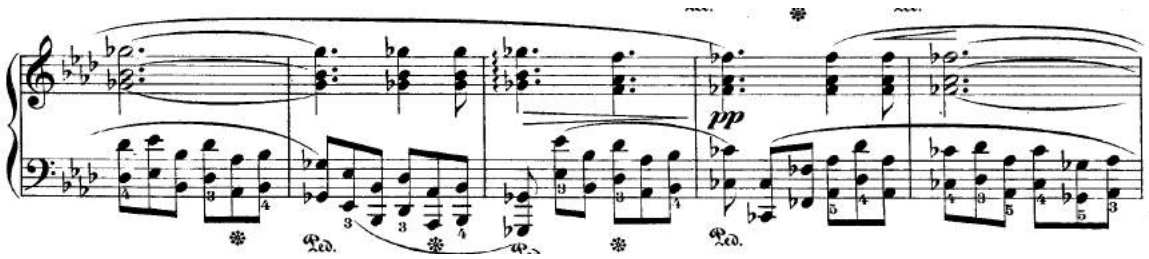



Figure 4–257 Ballade op. 52, mesures 39-43

La deuxième section concerne la répétition du deuxième thème principal. Les accords sont accompagnés par des lignes mélodiques ascendantes à la main gauche lors de leur deuxième réapparition (mesures 169-190).

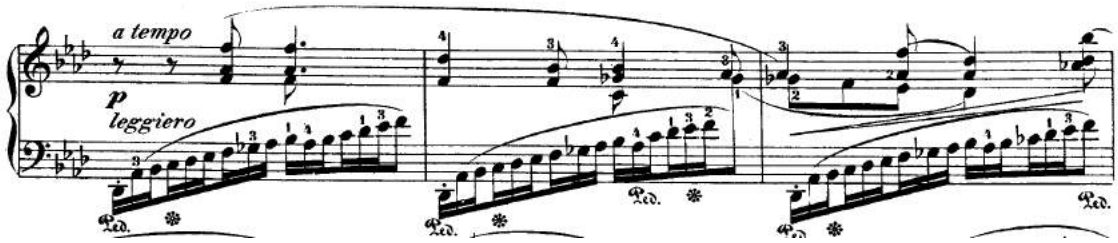



Figure 4–258 Ballade op. 52 mesures 169-171

Dans le premier mouvement de la *Sonate* op. 58, un bref élément motivique du deuxième bloc thématique présente cette même texture, avec un accompagnement arpégé à la basse (mesures 61-65), et un discours homophonique dans la partie supérieure :

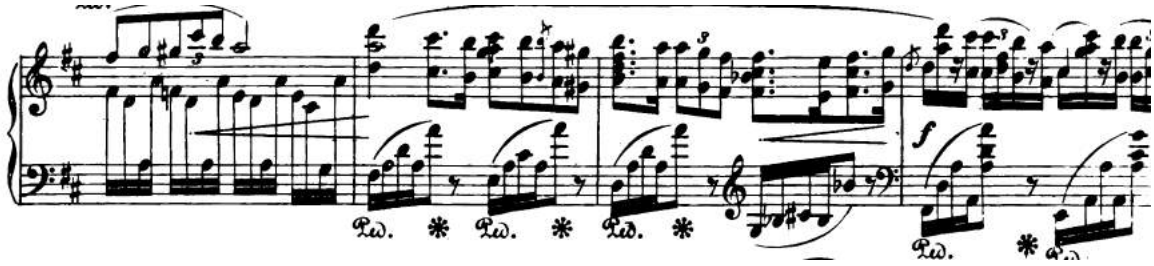



Figure 4–259 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 60-63

Dans la *Barcarolle* op. 60, ce type d'écriture concerne le troisième thème de nocturne, lié cette fois-ci à la romance (mesures 62-70). La séparation se perçoit nettement entre la texture homophonique de la main droite, et l'accompagnement arpégé de la partie inférieure.

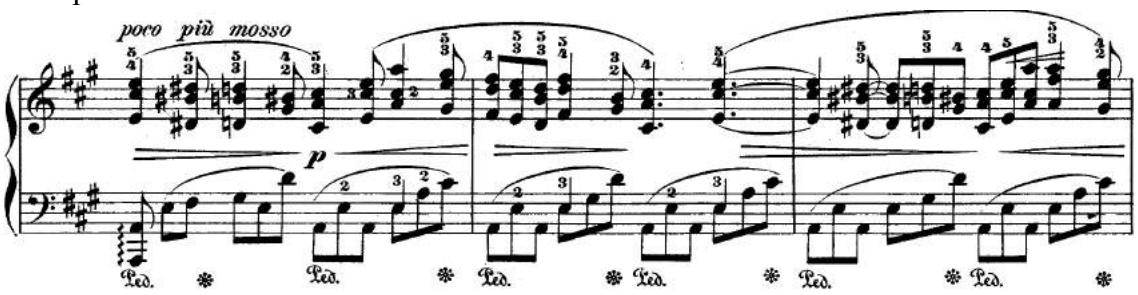


Figure 4–260 Barcarolle op. 60, mesures 62-64

Et dans la coda, la main gauche est construite sous forme d'accords *dolce e cantando*. C'est cette partie qui présente le matériel thématique, une mélodie émergeant des accords et s'apparentant au troisième thème de la pièce. La partie supérieure accompagne la main gauche par des lignes mélodiques conjointes et rapides, indiquées *leggiero* et *pianissimo*, procédé qui rappelle un passage similaire de l'*Impromptu* op. 36 (mesures 82-100)

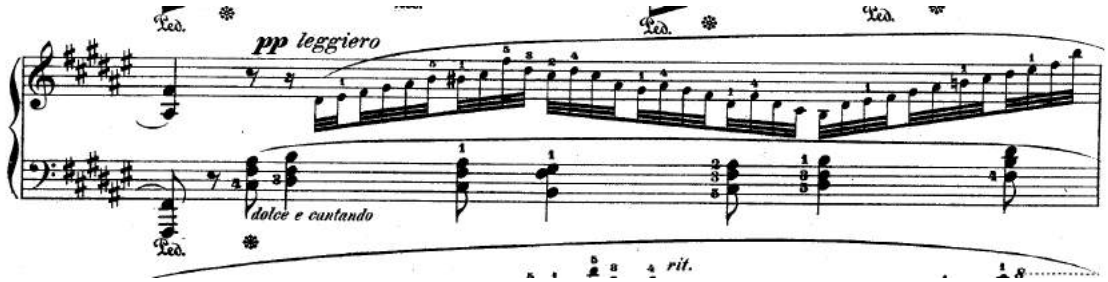



Figure 4–261 Barcarolle op. 60, mesure 113

En présentant ces nombreux exemples, nous avons tenté de montrer à quel point la texture homophonique est présente dans notre corpus, et ce à travers trois types principaux d'utilisation. En tant que « chorals » ou « hymnes », les sections concernées introduisent dans la pièce une atmosphère particulière, méditative et calme, en lien avec la spiritualité des genres auxquels elles font référence. Nous retrouvons également cette texture intégrée à des genres indépendants, comme la mazurka ou la polonaise, mais aussi liée à des styles caractérisés, comme le style *maestoso*, au début des *Sonates* op. 58 et 65. Enfin, il arrive que Chopin utilise également une texture homophonique, mais en la confinant à une seule voix, accompagnée alors de façon variable. La mélodie se trouve

ainsi amplifiée par l'homophonie, qui lui donne davantage de densité.

Après avoir investi de façon détaillée l'ensemble des passages liés au topique de la « texture accompagnée », intéressons nous désormais au style *agitato*, également abondant.

2.1.4. Le style *agitato*

Le style *agitato* se définit comme un passage « qui doit être joué ou chanté avec une expression agitée, tourmentée » et également « un caractère d'expression qui rende le sentiment vague du trouble et de l'agitation. Cet effet se compose tout à la fois d'un mouvement plus pressé sur certaines parties du rythme musical et d'un accent plus marqué sur certaine note [sic], ou d'une manière particulière de la frapper[21] ». Dans le *Grove Music Online,* l'auteur souligne que le terme « agitato » est passé d'une indication de tempo à une indication indépendante de caractère au cours du XIX^e^ siècle, selon l'ouvrage *Musikalishes Lexikon* de Koch en 1802[22].

Elaine Sisman estime qu'il s'agit d'un adjectif parmi d'autres pour les « intensifications locales et les drames[23] » (que désignent également les termes *tempesta*, *pianto, zefiro,* ou encore *ombra*).

Le style *agitato* intervient dans dix œuvres de notre corpus. Nous verrons que dans la plupart des cas, le tempo est rapide, les rythmes courts, souvent syncopés, les tonalités mineures et changeantes, avec parfois des intervalles diminués et/ou chromatiques, et une progression sous forme de *crescendo*.

La première d'entre elles est la *Polonaise* op. 44, et plus spécifiquement son introduction. Le caractère agité est rendu par des rythmes de plus en plus rapides et rapprochés (soupir, demi-soupir pointé, suppression du silence), la densité croissante (deux, trois puis quatre voix en doublures) et le *crescendo* général de la nuance *piano* à *fortissimo*, le tout dans un tempo *allegro*.

---

[21] CNRTL, « Agitato », en ligne, consulté le 13 octobre 2015, http://www.cnrtl.fr/definition/agitato

[22] « *A tempo (and mood) designation found particularly as a qualification of allegro or presto: Verdi's Otello opens allegro agitato. It was little used before the 19th century, though Koch (Musikalisches Lexikon, 1802) gave it a substantial article, noting its use as an independent designation and as a qualification; he also drew attention to its occasionally being wrongly understood to denote an increase in tempo.* ». David Fallows, « Agitato », *Grove Music Online, Oxford Univeristy Press,* en ligne, consulté le 12 octobre 2015, http://www.oxfordmusiconline.com.scd-rproxy.u-strasbg.fr/subscriber/article/grove/music/00283.

[23] « *Viewed topically*, *development sections and recomposed recapitulations* […] *are often topically transformative, with local intensifications and dramas created by a panoply of expressive hallmarks :* agitato, tempesta, pianto, zefiro, ombra, […]. ». Elaine Sisman, « Symphonies and the public display of topics », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory,* Éditions Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 110.

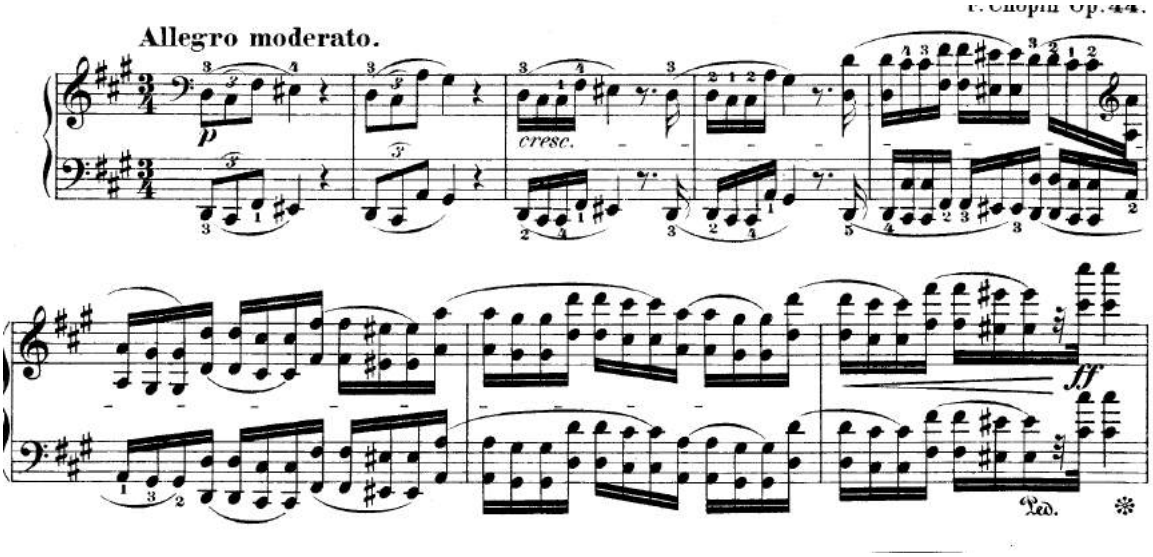



Figure 4–262 Polonaise op. 44, mesures 1-8

Dans l'opus suivant du répertoire, le style *agitato* investit l'introduction de la *Polonaise* op. 53, comme lors de l'op. 44. Cette introduction intègre également un style *maestoso* indiqué par Chopin : ces deux styles sont visibles à travers l'alternance des deux motifs. Le premier, *maestoso*, correspond aux octaves et aux accords posés et enchainés, alors que les doubles-croches, en accords de sixtes parallèles et en arpèges, confèrent un caractère *agitato* à ce passage.

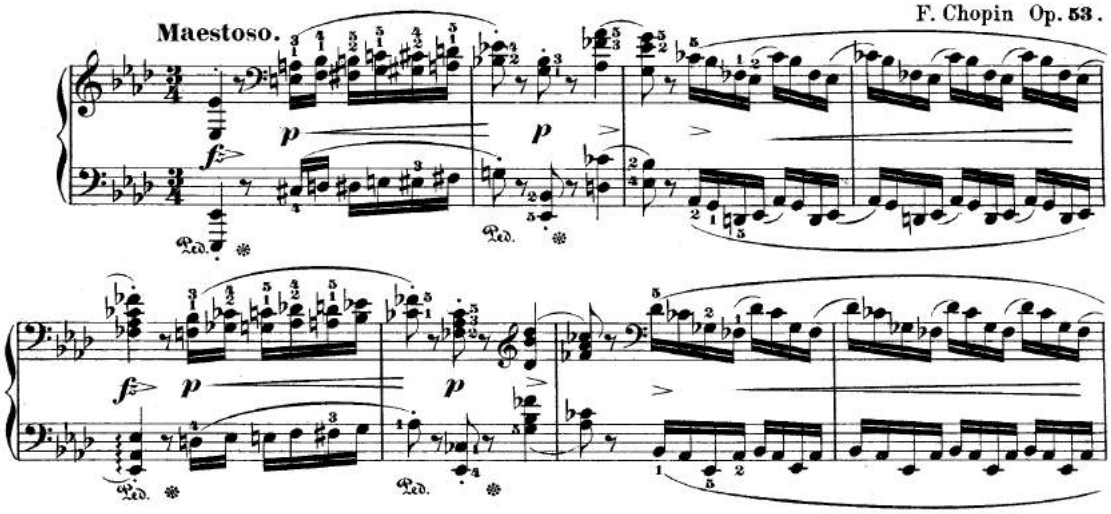



Figure 4–263 Polonaise op. 53, mesures 1-8

Dans la *Fantaisie* op. 49, le thème principal est indiqué « agitato » par le compositeur. La mélodie de la main droite se situe dans une tessiture médium-grave, accompagnée par des croches régulières. Elle présente également des syncopes et tend progressivement vers des nuances plus fortes, une densité plus importante et une tessiture plus aigüe, le tout dans un tempo rapide.

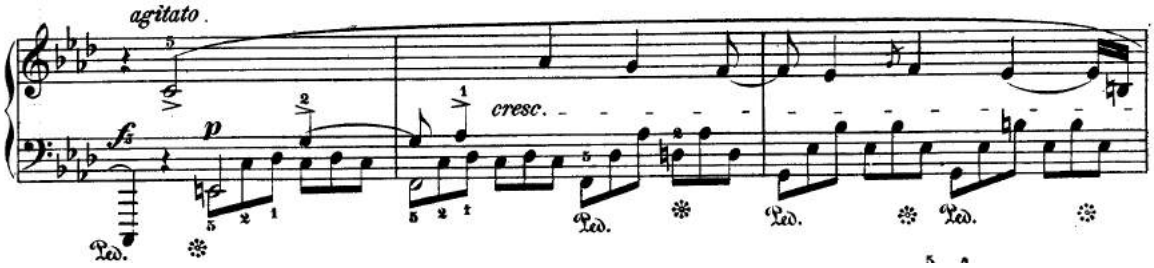



Figure 4–264 Fantaisie op. 49, mesures 68-70

Les caractéristiques de ce thème de la *Fantaisie* op. 49 ne sont pas sans rappeler un passage de la *Polonaise Fantaisie* op. 61, où le thème principal est repris dans un style *agitato*, indiqué explicitement par le compositeur entre les mesures 108-115. Chopin passe brusquement en mode mineur, et ajoute un rythme syncopé à l'accompagnement de la voix d'alto. La nuance devient *forte* et la main gauche présente le même type d'écriture que dans l'op. 49.

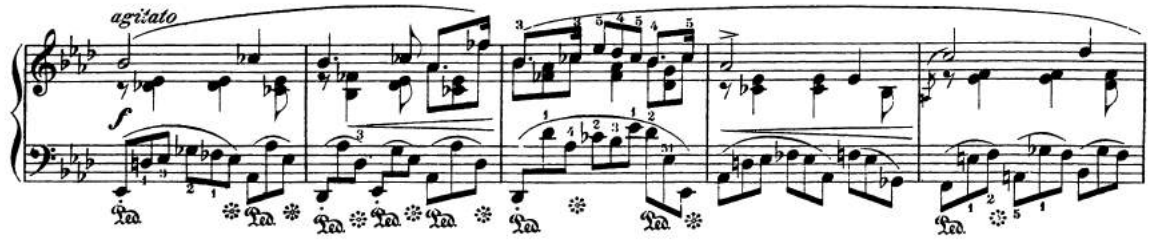



Figure 4–265 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 108-112

La *Polonaise Fantaisie* op. 61 comporte également une section de transition liée au style *agitato* qui prépare le retour du thème principal dans le style héroïque final (mesures 225-241) Elle est indiqué *poco a poco crescendo* et *poco a poco string.* (dans l'édition instructive de Kullak, sinon *a tempo primo*) ce qui signifie « de plus en plus rapide ». L'agitation est amenée par le rythme de doubles-croches et le rythme pointé de la main gauche. La marche harmonique rend le discours musical instable et très modulant dans un tempo rapide, jusqu'à la montée finale des doubles-croches doublées à l'octave.

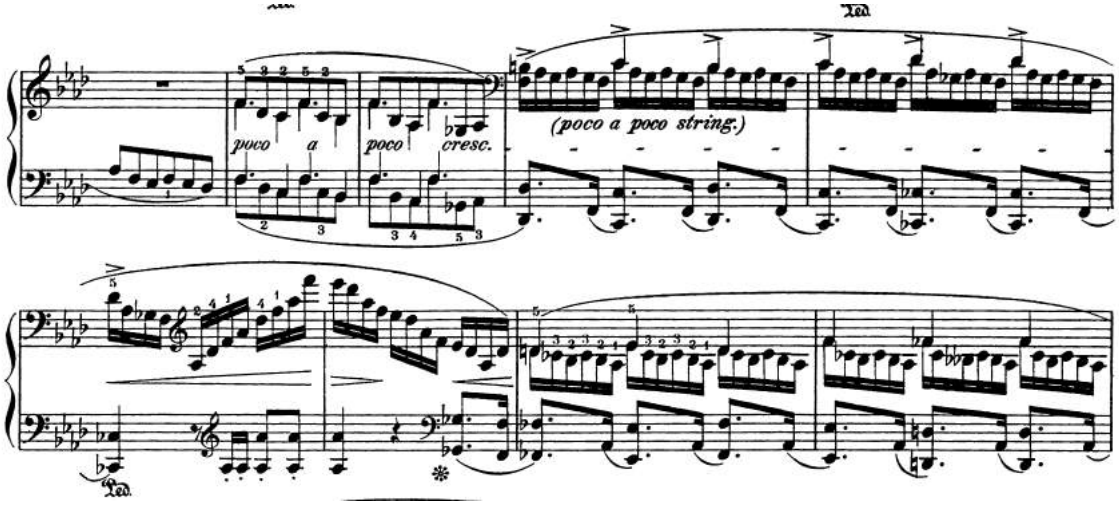


Figure 4–266 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 223-231

Le style *agitato* se retrouve également dans le quatrième mouvement de la *Sonate* op. 58 en *si* mineur (mesures 9-51). Il concerne le thème principal du mouvement, et on y

retrouve le même rythme de croches que dans les op. 49 et 61, avec un tempo indiqué *presto non tanto*, une tonalité mineure et une tessiture medium-grave qui va progressivement tendre vers l'aigu. D'abord dans une nuance *piano*, ce thème sera repris à l'octave, doublé, et dans une nuance *forte.* L'utilisation de chromatismes et d'intervalles diminués contribue également à créer cette atmosphère agitée.

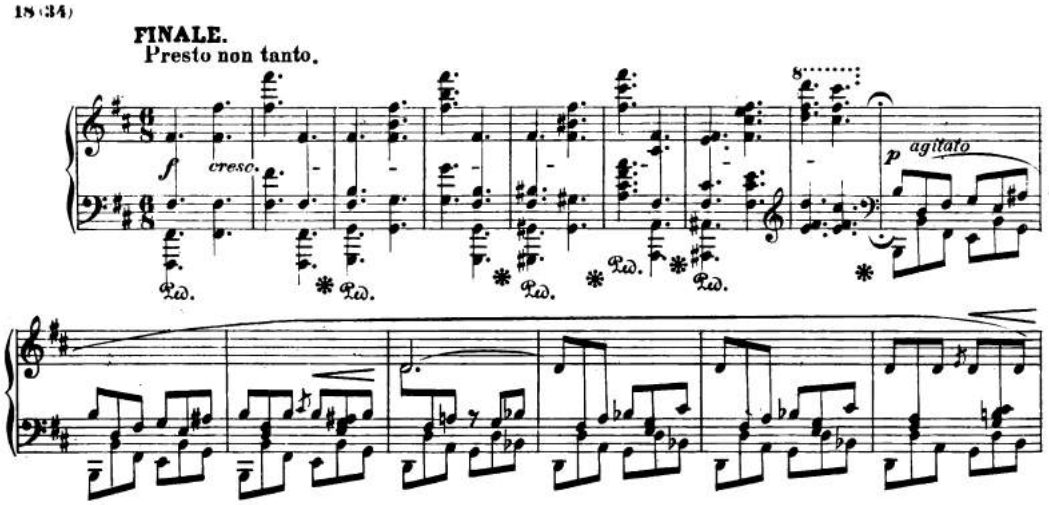



Figure 4–267 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-15

De manière similaire, l'ensemble de la partie centrale du *Nocturne* op. 62 n°2 est indiqué *agitato*, et combiné à un « style savant » lors de certains passages plus imitatifs (utilisation du canon). Les caractéristiques du topique *agitato* sont présents : syncopes, tempo rapide, agitation des croches et des doubles-croches, tonalité mineure, nuance *forte*, *crescendo*.

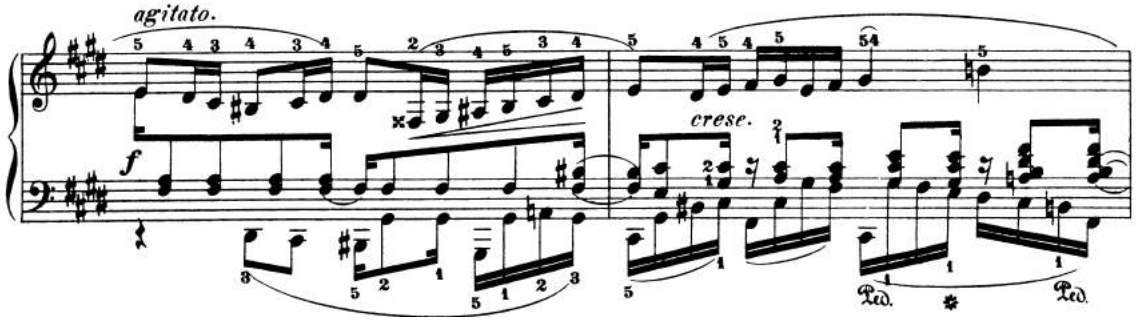


Figure 4–268 Nocturne op. 62 n°2, mesures 40-41

Dans le premier mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, c'est la deuxième section du deuxième thème de la forme sonate qui nous intéresse. En effet, le discours musical devient beaucoup plus dense, avec une présence très importante du rythme de doubles-croches à l'ensemble des voix, et combiné au mode mineur et à l'écriture chromatique : l'ensemble de ces procédés rend l'atmosphère agitée. La ligne mélodique ascendante du violoncelle (sur trois octaves et demie) contribue de son côté à l'augmentation de la tension.

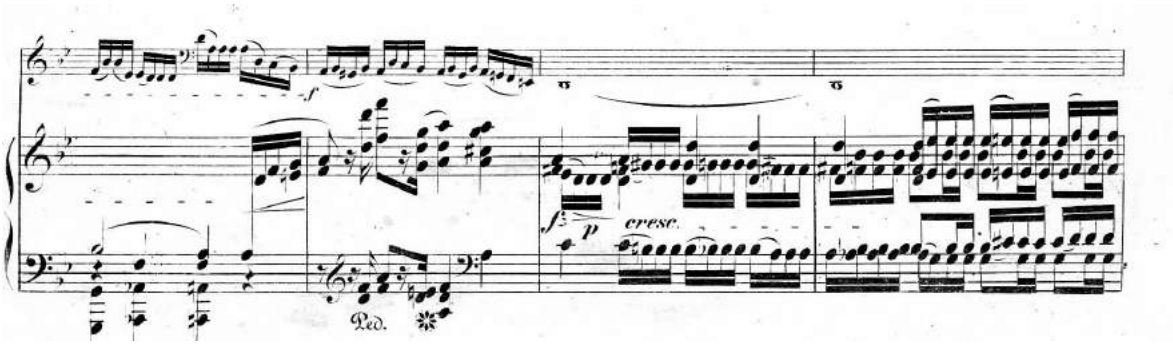



Figure 4–269 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 102-105

De plus, dans le quatrième mouvement de cette pièce, le thème principal est également investi par un caractère agité : le tempo est *allegro* avec une indication de mesure à la blanche, la tonalité mineure, les intervalles souvent chromatiques et les rythmes variés entre triolets et rythmes pointés.

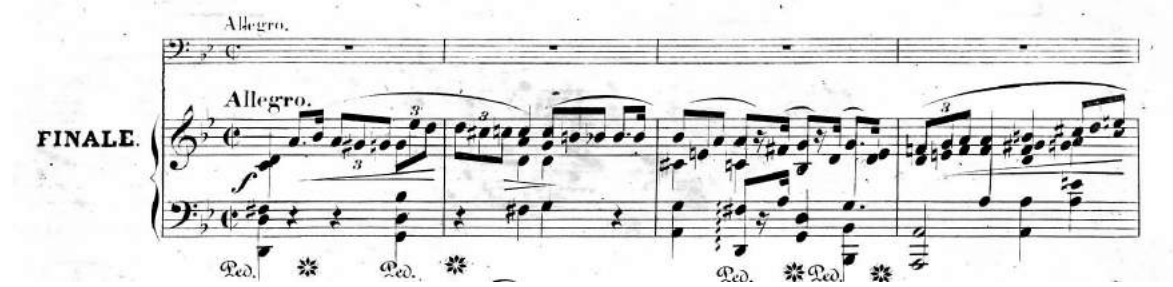



Figure 4–270 Finale de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65

Dans la *Ballade* op. 52*,* Chopin insère aussi, juste avant la coda, un passage de transition qui présente plusieurs motifs, mêlant la liberté d'un « style improvisé » à une atmosphère agitée. Les nuances sont *forte* et *fortissimo*, les motifs instrumentaux et virtuoses, en strette, ce qui rend le discours musical plus précipité et augmente la tension du passage, jusqu'à la demi-cadence triple *forte*.

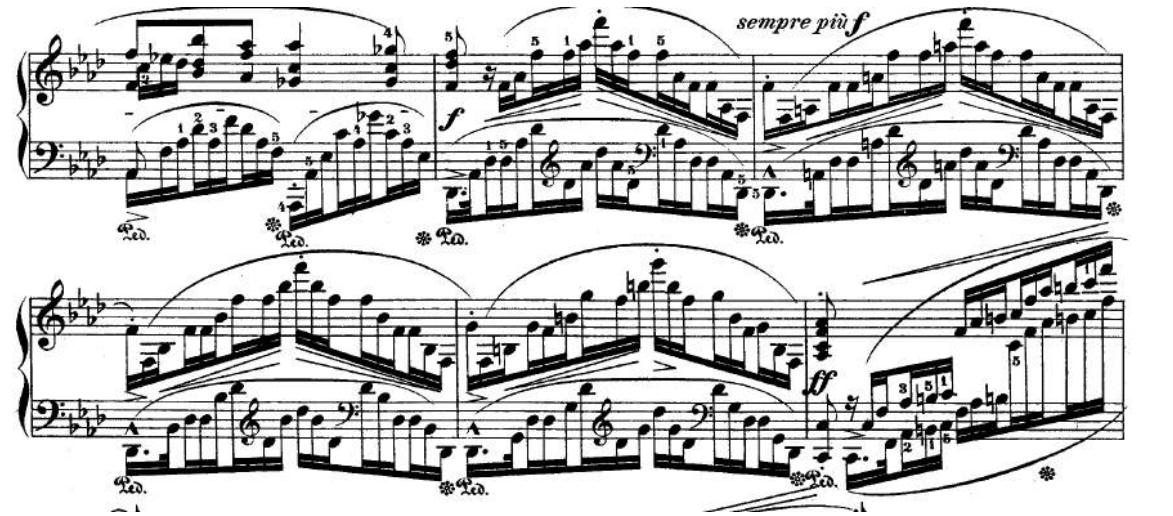


Figure 4–271 Ballade op. 52, mesures 190-195

Enfin, la coda de cet op. 52 présente un style de « Cadenza » que nous expliciterons plus tard, également combiné à une atmosphère très agitée. Entre les mesures 211-239, le discours musical est complexifié à tous les niveaux : les nuances sont très fortes, les

rythmes très variés, l'instabilité harmonique est très importante avec des chromatismes et des intervalles diminués, le tout dans un tempo très rapide.

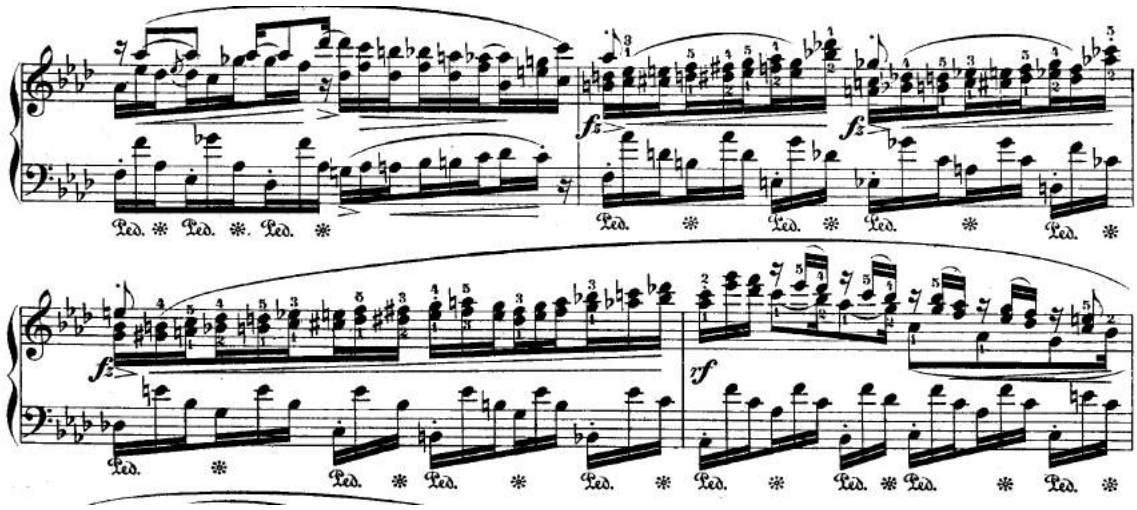


Figure 4–272 Ballade op. 52, mesures 214-217

Par ailleurs, le premier mouvement de la *Sonate* op. 58 présente également un style *agitato* dans la première partie du développement. Chopin réutilise le thème principal de manière variée, selon une écriture que nous avons vue polyphonique mais aussi agitée : tempo rapide, nuances *forte*, motifs de doubles-croches, instabilité tonale, chromatismes, syncopes, autant d'éléments qui créent cette atmosphère particulière.

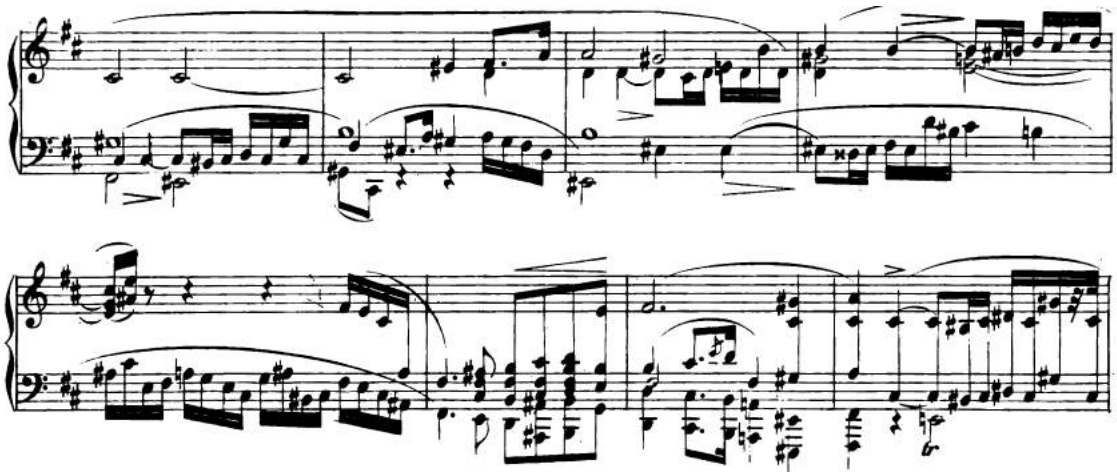



Figure 4–273 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 94-101

Le style *agitato* est également présent dans la transition des mesures 31-40, qui relie (en partie) les deux thèmes principaux de la forme sonate : tonalité mineure, rythme syncopé, agitation des doubles-croches, accents, tempo rapide, instabilité tonale, intervalles diminués, etc.

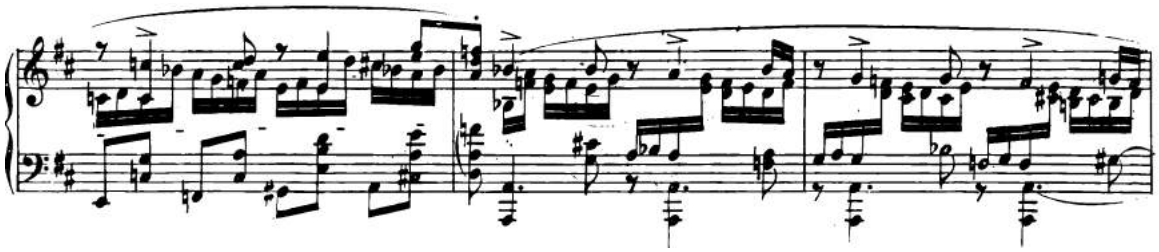



Figure 4–274 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 32-35

Ces nombreux exemples illustrent l'importance de ce topique qui contribue à la complication du discours musical détectée dans les dernières années.

2.1.5. Le style de *Cadenza*

Comme nous l'avons déjà mentionné au cours des pages précédentes, la *Cadenza* possède une longue histoire. Déjà au XII^e^ siècle, lors de l'exécution des *organa*, l'avant-dernière syllabe était ornementée[24]. C'est au XV^e^ siècle que le terme « Cadenza » apparut pour la première fois comme synonyme du mot latin « clausula », qui signifie « conclusion ». Comme l'indiquent Eva Badura-Skoda et William Drabkin dans le *Grove Music Online* :

> […] certains traités italiens tentèrent de distinguer les *cadenze* qui correspondaient à des incisions de langage, qui appartiennent par conséquent à la grammaire de l'*Ars Libera* (cadences), et les *cadenze* qui correspondaient à des ornements du discours et appartiennent ainsi à la rhétorique de l'*Ars Libera* (*cadenzas*). Cependant, il est difficile de clarifier la signification du terme en se basant sur des écrits théoriques de la Renaissance et du Baroque. C'est probablement J-J. Rousseau (*Dictionnaire de la musique*, 1768) avec son traducteur anglais William Waring, qui utilisa le premier le mot *cadenza* pour des ornementations de points d'orgue et le mot français *cadence* pour des progressions harmoniques à la fin de phrases ou de sections[25].

Au fur et à mesure, la *Cadenza*, disposée à la fin de la pièce (le plus souvent, à l'origine, des arias et des concertos) permettait aux interprètes (souvent à leur demande) d'exposer leurs capacités et leur virtuosité à travers une ornementation toujours plus riche. Ces ornementations apparaissent principalement dans la musique italienne à partir des années 1750 :

> L'art de l'ornementation improvisé prolifère dans la musique italienne ou d'inspiration italienne dans la seconde moitié du XVIII^e[26] […].

---

[24] Voir Claude Abromont et Eugène de Montalembert. *Guide des formes de la musique occidentale*, Éditions Fayard, Paris, 2010, p. 502.

[25] « […] *some Italian treatises tried to distinguish between those cadenze that corresponded to incisions in language and therefore belonged to the Ars Libera Grammar (cadences), and those cadenze that corresponded to the ornaments of speech and thus belonged to the Ars Libera Rhetoric (cadenzas). Nonetheless, attempts to clarify the term's meaning are difficult on the basis of Renaissance and Baroque theoretical writings. It was probably J.-J. Rousseau (Dictionnaire de musique, 1768) and his English translator William Waring who first used the Italian word cadenza for fermata embellishments and the French cadence for harmonic progressions at the ends of phrases or sections.* ». Eva Badura-Skoda et William Drabkin, « Cadenza », *Grove Music Online,* Oxford University Press, en ligne, consulté le 12 octobre 2015, http://www.oxfordmusiconline.com.scd-rproxy.u-strasbg.fr/subscriber/article/grove/music/43023.

[26] « *The art of improvised embellishments flourished in Italian and Italian-influenced music in the second half of the 18th century* […]. ». Eva Badura-Skoda et William Drabkin, *op. cit.*

Ces *Cadenze,* improvisées à l'origine, finiront par être notées par le compositeur – déjà avec Mozart (voir dernier mouvement de la *Sonate pour Violon* K306) et Beethoven[27] – afin « d'éviter de voir leurs compositions gâchées par les libertés prises par les interprètes, dont les qualités compositionnelles sont incertaines[28] », tout en conservant le caractère improvisé et virtuose de la section. À l'origine, elles suivent généralement un point d'orgue disposé sur un accord de sixte et quarte de dominante (même si Liszt, par exemple, conserve rarement le point d'orgue dans ses compositions ou ses transcriptions).

Dans le cadre de notre analyse, nous considérons qu'il s'agit d'un passage virtuose, au caractère improvisé, parfois non mesuré, que nous allons rencontrer dans différentes compositions de notre corpus, généralement lors des conclusions, mais pas uniquement. Agawu estime que les notions d' « improvisation », de « virtuosité » et de rythmes « non-mesurés » s'appliquent à ce topique de la *Cadenza*[29]. Harmoniquement, ces passages sont généralement instables et se basent au niveau thématique sur des motifs issus de la pièce ou proposent une écriture instrumentale et virtuose sans thème apparent.

Ainsi, le *Prélude* op. 45, présente à la mesure 80 une *Cadenza* explicitement indiquée dans la partition (pour la seule fois de notre corpus). Celle-ci est entièrement écrite par Chopin, et suit un arrêt sous forme de point d'orgue sur une harmonie de sixte augmentée (et non de sixte et quarte), c'est-à-dire une harmonie de dominante de la dominante qui ira après la section de *Cadenza* se résoudre sur la sixte et quarte de la tonalité principale *do* dièse mineur.

Cette *Cadenza* est indiquée *a piacere* (« selon votre goût »), *leggierissimo e legato* et *una corda*. Elle est totalement homophonique, à quatre voix, selon un rythme de croches avec des intervalles de quarte, quinte et sixte enchaînés, de façon très modulante.

[27] Eva Badura-Skoda et William Drabkin, *op. cit.*, les auteurs notent que Beethoven aimait écrire ses *cadenza* rapidement pour couper court à toute autre proposition des interprètes : « *It is sometimes suggested that Beethoven's rapid writing down of his collected cadenzas was motivated by his reluctance to allow others to supply their own cadenzas for his concertos.* ».

[28] « *The inclusion of specific opportunities for virtuoso display permitted composers to avoid having the rest of their compositions spoilt by the liberties taken by performers of questionable compositional talents.* ». *Ibid.*

[29] « *Measures 9-10 suggest, in their improvisatory, virtuosic, and unmeasured manner, a cadenza* […]. ». Kofi Agawu, *Playing with signs, A Semiotic Interpretation of Classic Music,* Princeton University Press, 1991, p. 114.

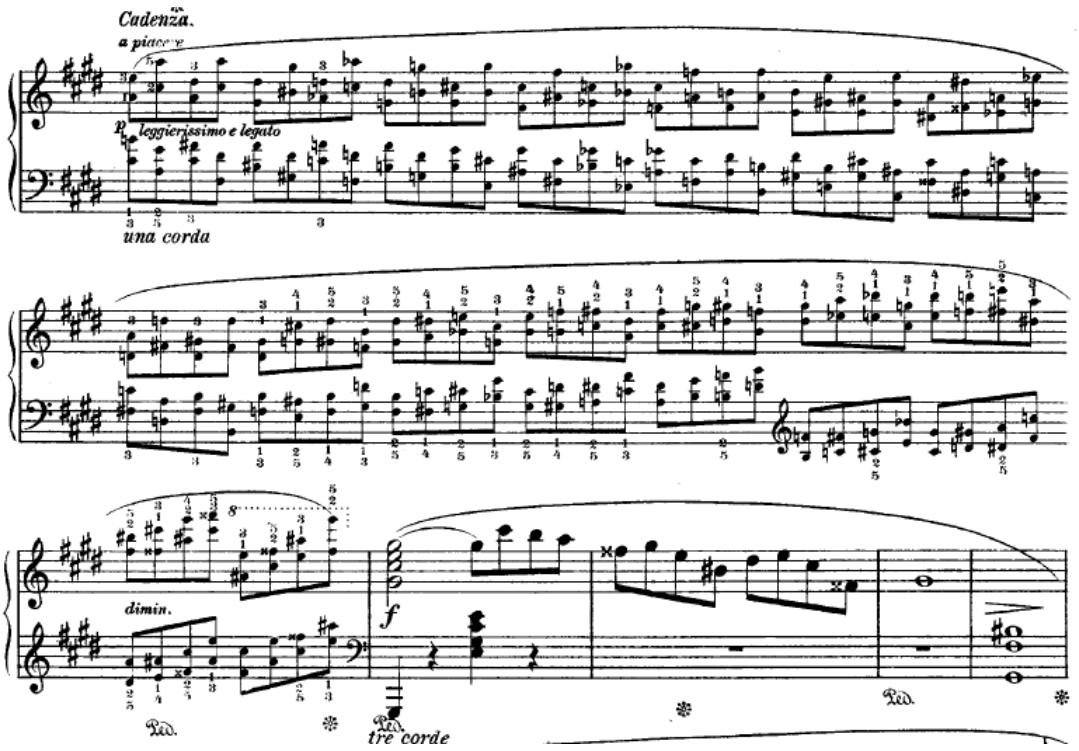


Figure 4–275 Prélude op. 45, mesures 80-84

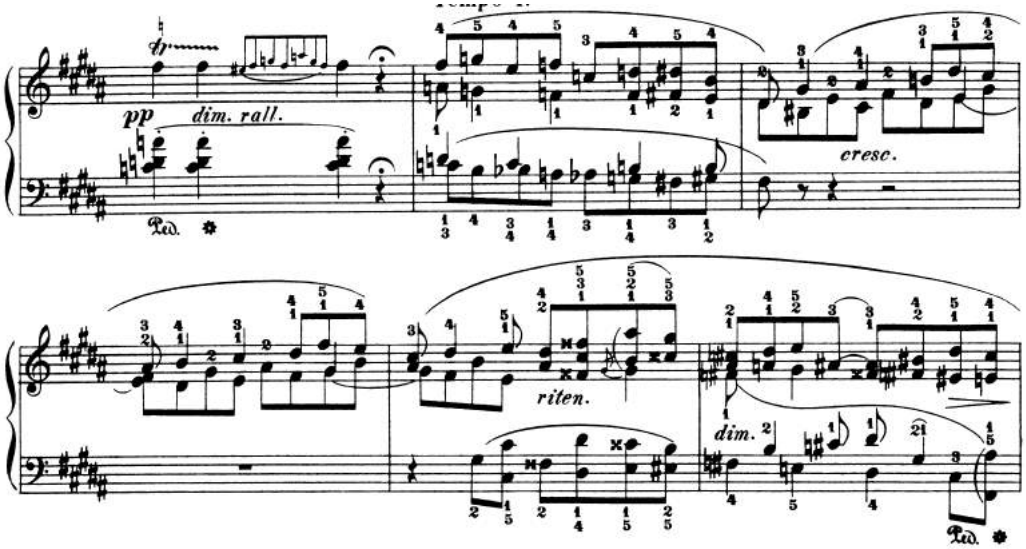
Dans le premier *Nocturne* de l'op. 62, la section *a tempo primo* et *ritenuto* des mesures 76-80 suit elle aussi un arrêt sur un point d'orgue construit sur une dominante de *Sol* majeur. Ce passage ressemble à celui du *Prélude* op. 45 par son écriture homorythmique très harmonique, avec de très nombreuses modulations à 2 et 4 voix, au caractère improvisé et présentant un rythme de croches. Il aboutira sur l'accord de *Si* majeur en quarte et sixte qui joue le rôle de la tonique dans ce cadre (voir encore une fois la section 1.1.4.2 du premier chapitre de cette quatrième partie). Par le biais de ce passage, qui rompt le discours mélodique du thème principal, nous revenons à la tonalité

de départ.

Figure 4–276 Nocturne op. 62 n°1, mesures 75-80

Dans la *Ballade* op. 52, deux passages nous intéressent pour la *Cadenza*. Le premier

correspond à la mesure 134, où Chopin s'arrête sur la tonique alors que le point d'orgue laisse place à une ornementation *pianissimo* en doubles-croches, écrites en petites notes.

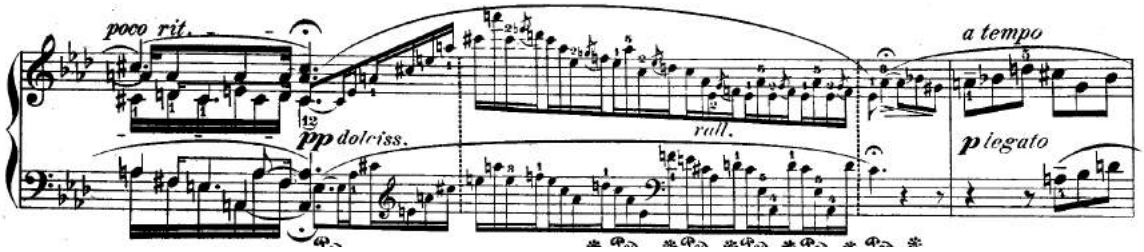


Figure 4–277 Ballade op. 52, mesures 134-135

De façon quelque peu similaire, la mesure 110 de la *Barcarolle* op. 60 présente une envolée en quadruples-croches, construite sur l'accord de dominante qui aboutira à la tonique *fa* dièse, mesure 111. Ce passage présente la particularité de combiner une pédale de *fa* dièse (la tonique) avec une harmonie de dominante (sixte augmentée sur *sol* bécarre), ce qui accroît considérablement la tension (frottements importants entre les notes *sol*, *fa* dièse et *mi* dièse). Le long arpège en petites notes reprend les notes de l'accord avec l'ajout de la quinte (pour une sixte augmentée allemande et non italienne) dans un style de *Cadenza* ornementé et improvisé.

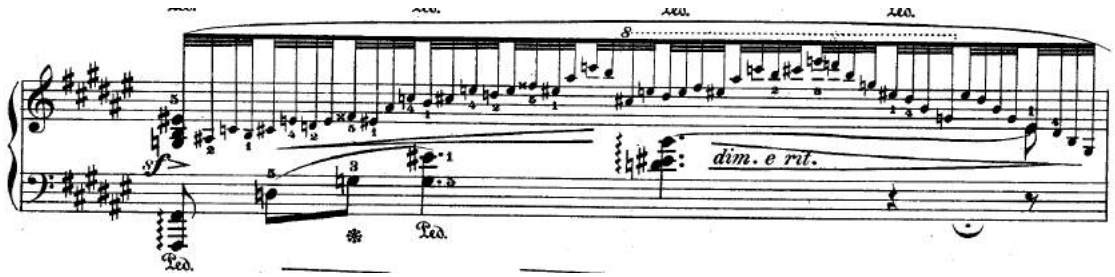



Figure 4–278 Barcarolle op. 60, mesure 110

Dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61, les mesures 199-205 proposent une écriture tout en ornementations, autour de la dominante de la tonalité de *Si* majeur. Ce procédé investit l'ensemble du passage avec des broderies (parfois doublées à la tierce) plus ou moins rapprochées (en doubles-croches, sextolet et trilles), jusqu'à amener le retour à la tonique.

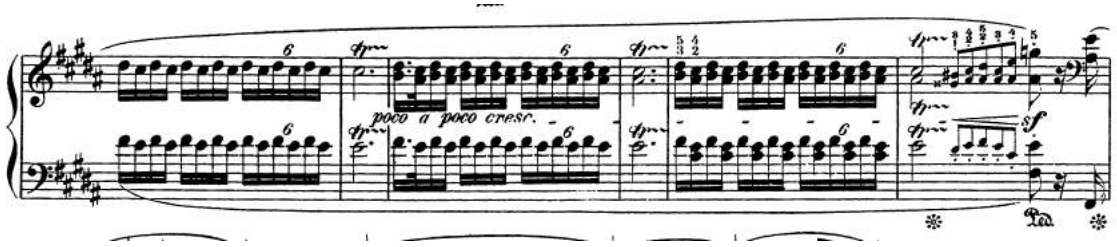


Figure 4–279 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 200-205

À la fin de la pièce, le thème de polonaise est ultimement repris dans un style héroïque et sera suivi par une section de cadence, dans la continuité de ce thème. L'explosion de virtuosité dont elle fait l'objet, entre les mesures 268-281 (*accelerando*, *fortissimo*, doublures d'octaves, etc.) donne un point final exalté à cette pièce, typiquement relié à ce style.

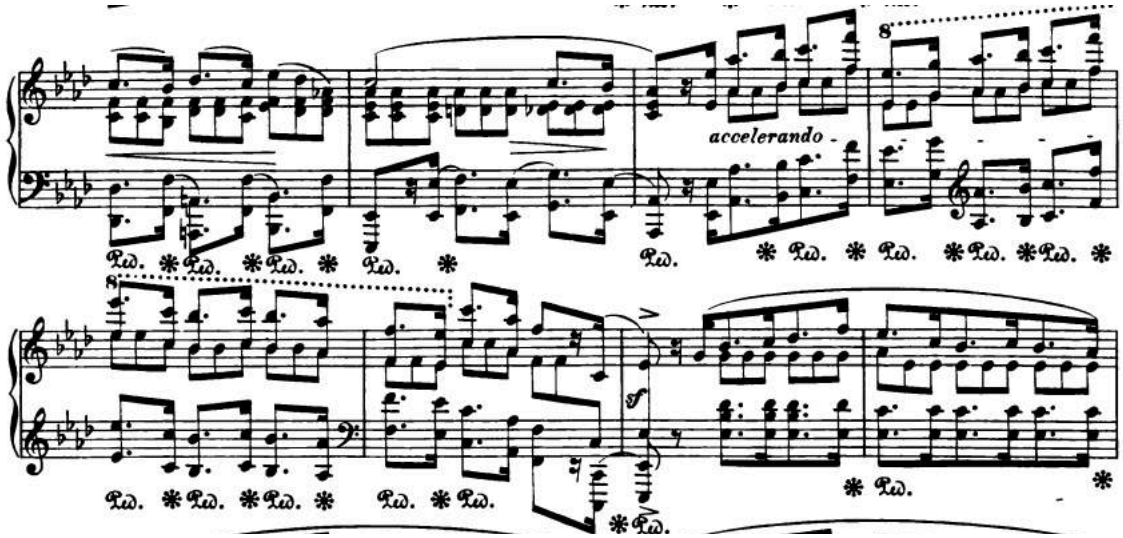



Figure 4–280 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 266-273

De même, la coda de la *Ballade* op. 52 (mesures 211-239) présente un discours musical complexifié à tous les niveaux à travers une multitude de motifs : nuances *forte* et *fortissimo*, indications *marcato*, nombreux rythmes diversifiés (binaire, ternaire, pointé, syncope), présence d'arpèges, de gammes, de tierces et d'octaves parallèles, d'intervalles diminués, d'une instabilité harmonique, de chromatismes, etc. le tout dans un tempo rapide et virtuose et sans interruption jusqu'à la cadence finale. Le style *agitato* dont nous avons déjà parlé est donc combiné au style de *Cadenza* qui s'exprime dans ce cadre par cette explosion de virtuosité et d'ornementations dans les dernières mesures de l'œuvre.

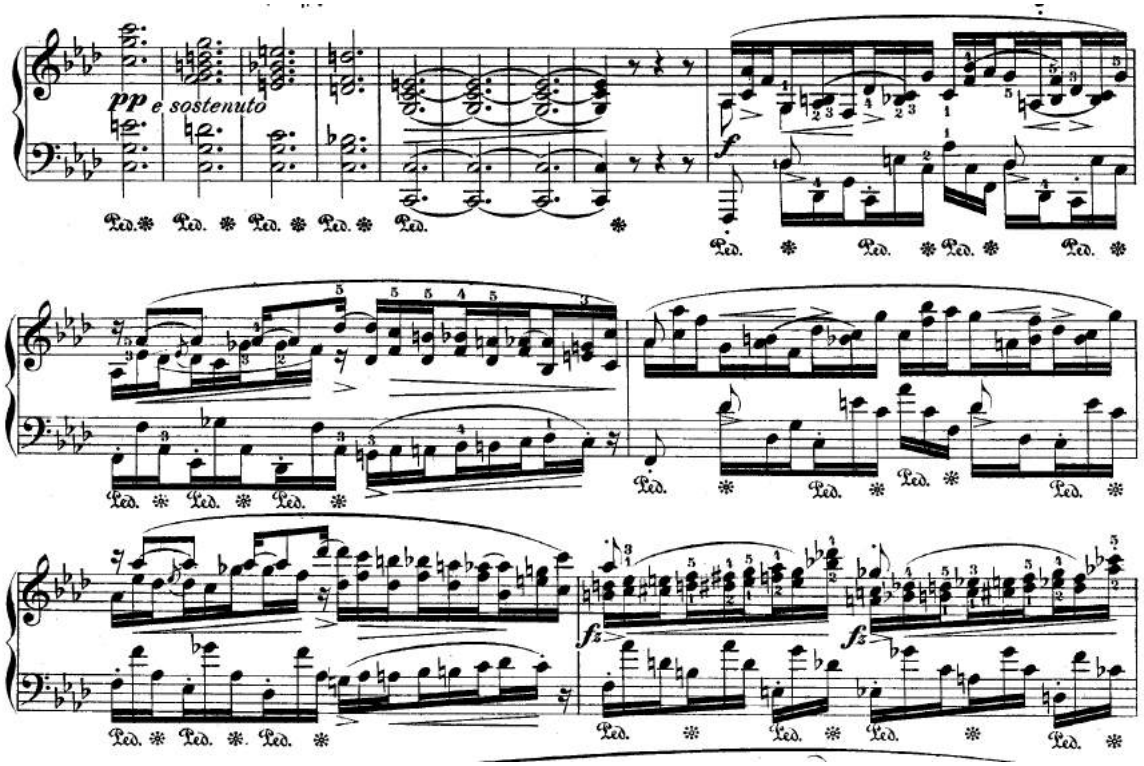


Figure 4–281 Ballade op. 52, mesures 203-215

Enfin, les dernières mesures de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 (193-199), présentent un style de *Cadenza* qui clôt la pièce. En effet, à la mesure 192, le discours

musical ralentit sur une pédale de dominante en *Sol* majeur. Puis, de façon abrupte, la section *a tempo* relance la pièce dans un dernier élan avec des ornementations et un style plus libre reprenant des éléments motiviques de la tarentelle au violoncelle et des figurations au piano, jusqu'à la cadence terminale.

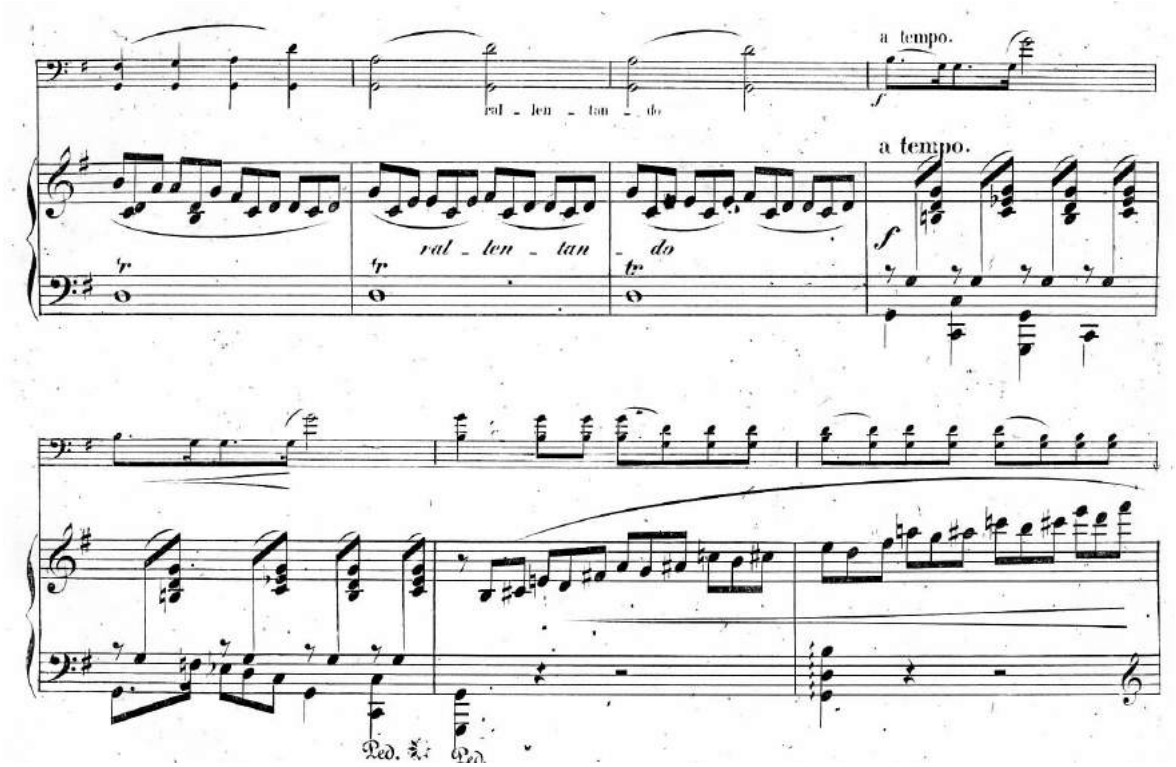



Figure 4–282 Finale de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 188-194

Nous constatons donc que les passages liés au style de la *Cadenza* rompent et/ou relancent généralement le discours mélodique. Ils sont généralement ornementés, et non thématiques (dans le sens où la section n'assume pas le rôle de protagoniste thématique, tout en étant capable de reprendre d'autres thèmes) avec un caractère improvisé et virtuose, spécifique à ce style.

2.1.6. Le style héroïque

Le style « héroïque se caractérise par un discours musical puissant, direct, qui marque les temps de la mesure, apprécie les rythmes pointés, les doublures (particulièrement à l'octave), les nuances *forte* et une utilisation des degrés forts de la gamme, que ce soit au niveau harmonique ou mélodique. Comme nous l'avons déjà signalé, certains passages « héroïques » sont liés à des genres particuliers, il nous faut d'abord exposer les styles héroïques en tant que tels.

2.1.6.1. Styles héroïques

Deux œuvres nous intéressent à ce propos, avec trois passages concernés. Le premier se situe dans la *Fantaisie* op. 49 entre les mesures 109-126. Le style héroïque y est caractérisé par une écriture dense, à quatre voix avec des doublures d'octaves aux deux mains. Le motif mélodique de la main droite est ascendant, à l'inverse de celui de la main

gauche, ce qui contribue à augmenter l'ambitus et à lancer le discours musical, dans une nuance *fortissimo* et en mode majeur. Le rythme pointé joue lui aussi un rôle important, en donnant au passage un élan caractéristique, avec également des accents forts sur les temps de la mesure binaire.

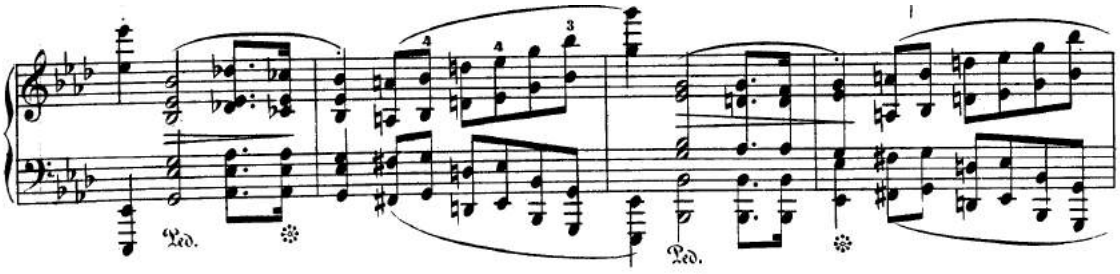


Figure 4–283 Fantaisie op. 49, mesures 110-113

Dans la *Sonate* op. 58, c'est le premier mouvement qui présente, au sein du premier thème, un style *maestoso* et héroïque : nuance *forte*, écriture dense, dodoublures d'octaves à la basse, rythme pointé, accents forts sur les temps, grand ambitus et motifs qui lancent le discours.

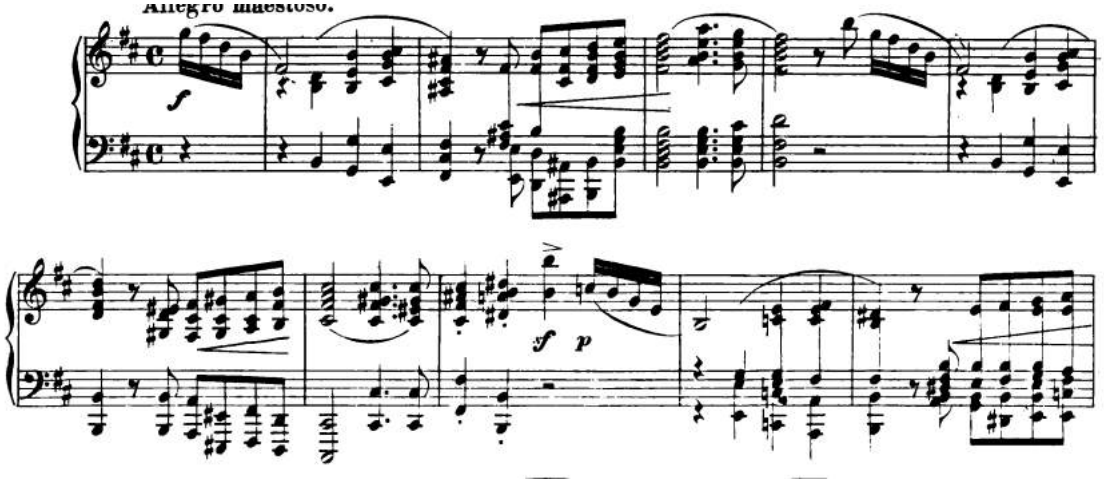



Figure 4–284 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-10

Enfin, dans le quatrième mouvement de cette même pièce, ce sont les huit mesures d'introduction qui sont concernées : nuance *forte* et *crescendo*, mouvement ascendant, forte densité, octaves doublées aux deux mains, gradation chromatique de la basse.

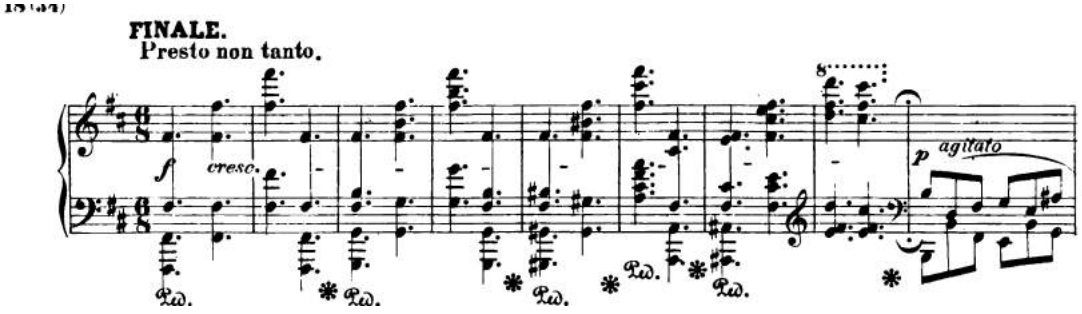



Figure 4–285 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-9

2.1.6.2. Styles héroïques liés à des genres

Il apparaît par ailleurs que le style héroïque est généralement lié à des genres particuliers. Ainsi, dans les exemples suivants, ce style est combiné avec d'autres topiques. Dans le cas des *Polonaises* op. 44, 53, et 61, il est logiquement lié au genre de la « polonaise ». Dans la première de ces pièces, le phénomène concerne le thème principal et surtout la répétition de celui-ci à l'octave. Le premier temps présente un rythme pointé qui marque le discours, complété par la formule ♪♪♪, dans une nuance *forte,* une écriture très dense, le tout suivant une direction ascendante globale durant huit mesures. Pendant ce temps, la main gauche utilise les degrés forts de la gamme (tonique et dominante) ainsi que le rythme typique de la polonaise qui contribue à créer une atmosphère vigoureuse et héroïque (♪♪♪♪♪♪♪♪).

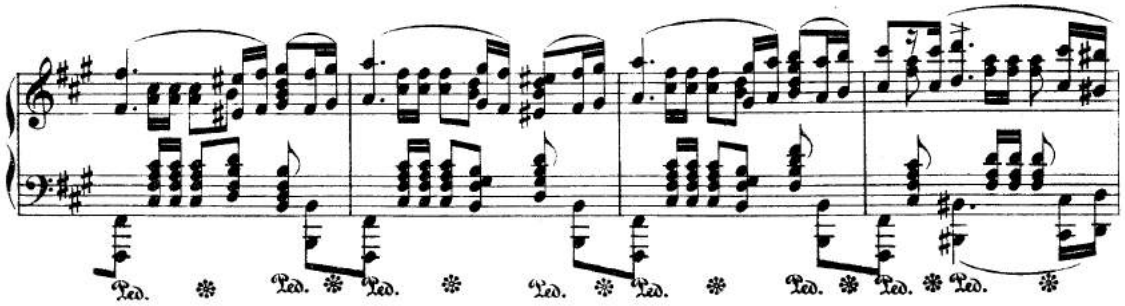



Figure 4–286 Polonaise op. 44, mesures 36-39

Dans l'op. 53, le thème principal (mesures 17-48, 69-80 ou encore 155-170) présente également un rythme pointé sur le premier temps, une nuance *forte*, un ambitus important, une écriture dense, des octaves doublées à la main gauche avec un intervalle de quarte ascendante répété (tonique et dominante, degrés forts). La formule mélodique donne beaucoup d'allant, notamment grâce à cette double-appogiature et au rythme qui s'accélère de mesure en mesure (deux croches, quatre doubles-croches, huit doubles-croches, etc. lors de mesures 17-20 par exemple). La reprise à l'octave poursuit cette ascension avec une nuance encore plus forte (*fortissimo*) et un ambitus conséquemment plus large.

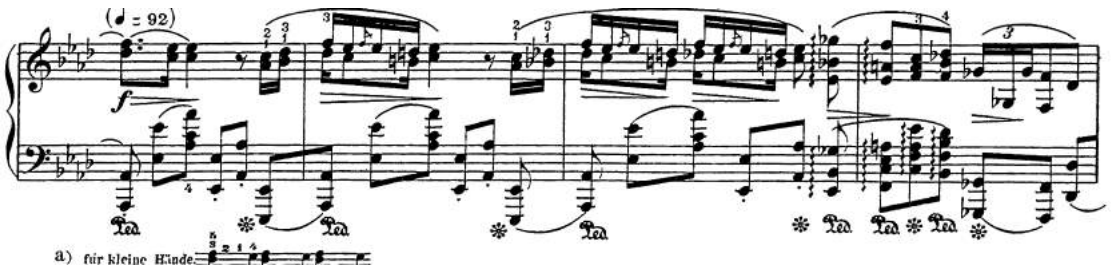


Figure 4–287 Polonaise op. 53, mesures 17-20

Au sein de l'*Impromptu* op. 36, nous retrouvons le style héroïque dans le thème de la marche au sein de la partie centrale (mesures 39-60). Les degrés importants de la gamme (tonique et dominante) et le rythme pointé joue encore une fois un rôle très important (que ce soit à la basse où à la main droite). D'abord *mezzo forte*, l'écriture musicale se révèle déjà dense mais le reviendra davantage encore lors de la reprise : octaves doublées,

nuance *forte*, ambitus large, et rythme pointé important.

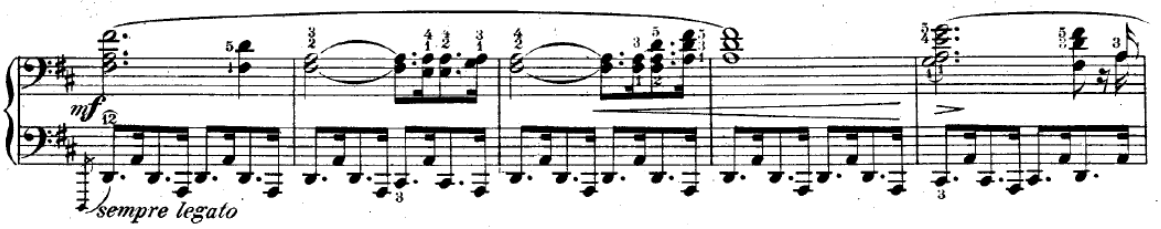



Figure 4–288 Impromptu op. 36, mesures 39-43

Dans l'op. 61, en revanche, le thème de polonaise n'apparaît pas directement associé à une variante héroïque. Au cours de notre analyse, nous avons vu qu'il était tout d'abord présenté selon un style lyrique de « chant accompagné », et que Chopin choisissait de lui réserver une atmosphère héroïque pour la fin de la pièce. En effet, lors des mesures 242-248, le thème principal revêt des caractéristiques typiques du style héroïque : une nuance *fortissimo*, un rythme pointé, des octaves doublées, une écriture dense, et un ambitus important.

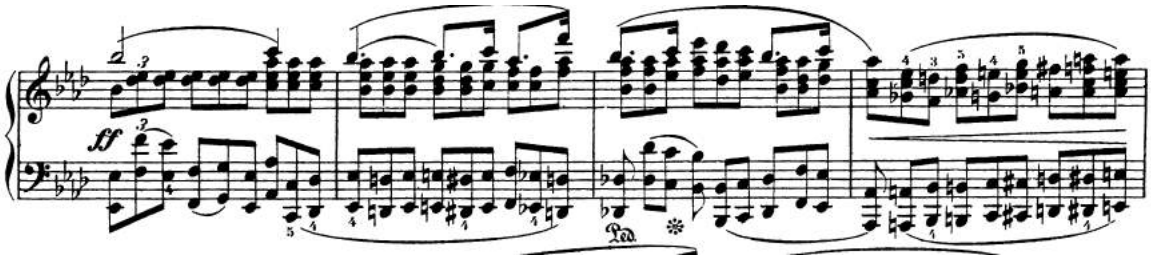



Figure 4–289 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 242-245

Ce sera également le cas du thème du « nocturne » de cette même pièce, qui présente d'abord un style lyrique attendu, puis à la fin de l'œuvre (mesures 249-267), un style héroïque : écriture dense (5 voix), octaves doublées au rythme pointé, nuance *sempre fortissimo,* et un large ambitus. Par la suite, nous retrouvons également le rythme pointé, à la voix supérieure, les degrés forts de la gamme (mesure 268 par exemple, tonique et dominante) ainsi que tous les aspects du style héroïque, jusqu'à la mesure 281.

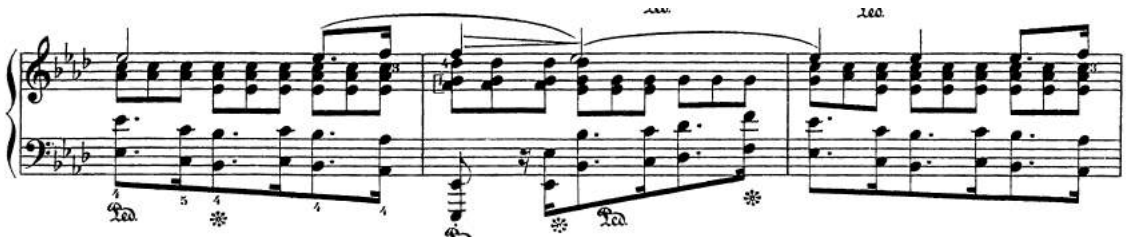



Figure 4–290 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 255-257

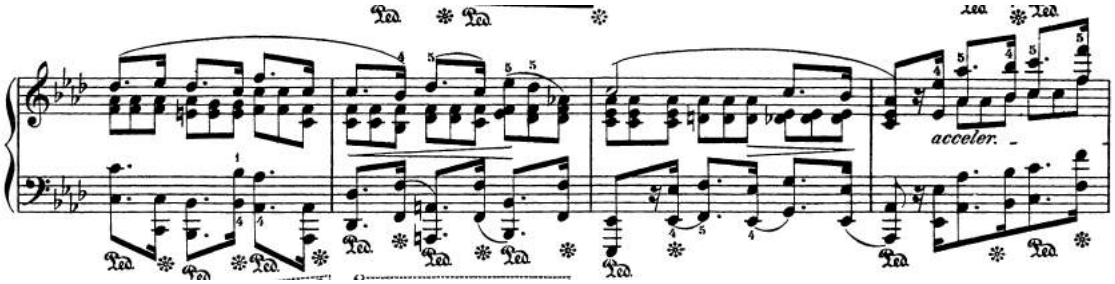


Figure 4–291 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 265-268

Enfin, dans la *Barcarolle* op. 60, la reprise du thème principal, lors des mesures 84-92, est également réalisée selon un style héroïque : la nuance est *forte*, la basse double les octaves tout comme le fait aussi localement la main droite, ce qui crée une densification de l'écriture et un ambitus caractéristique de ce style. Le rythme pointé est également retrouvé, mais de manière moins importante que lors des exemples précédents : le thème de barcarolle prend en effet le dessus à ce niveau.

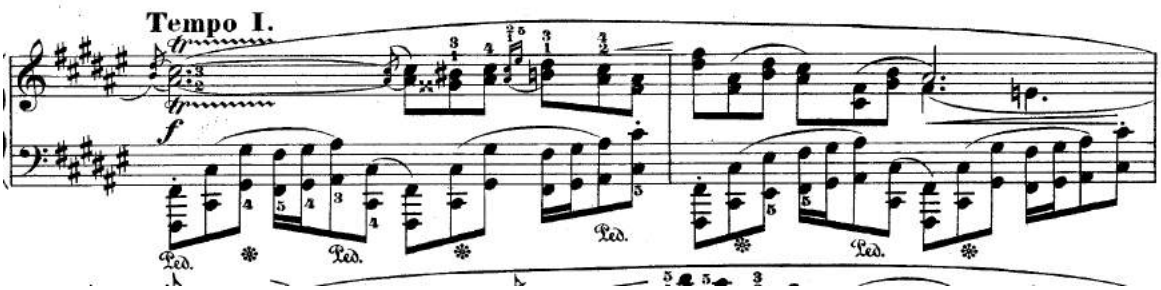


Figure 4–292 Barcarolle op .60, mesures 84-85

De la même manière, les mesures 93-102 reprennent le thème de romance (T3, lié au répertoire des nocturnes) dans ce style « héroïque », pour le détacher de son lyrisme initial : nuance *fortissimo*, *piu mosso*, avec un rythme de trochée qui correspond au rythme pointé, mais dans une mesure ternaire caractéristique de la barcarolle (longue brève). L'écriture est dense (4 et 5 voix) et possède encore une fois des doublures d'octaves à la main gauche et un ambitus important.

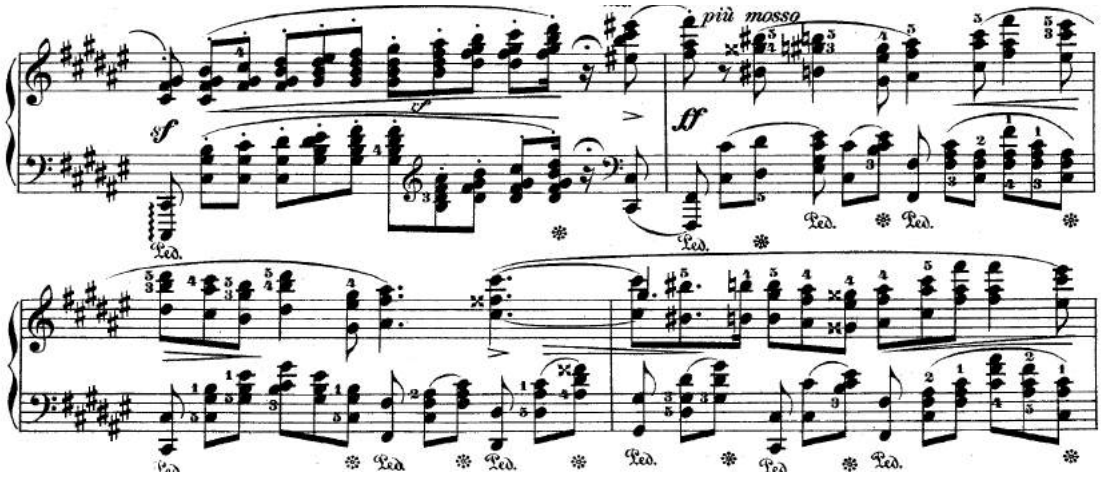



Figure 4–293 Barcarolle op. 60, mesures 92-95

Nous constatons ainsi que le style héroïque représente lui aussi l'un des topiques les

plus importants de notre corpus. Au sein d'œuvres comme la *Polonaise Fantaisie* op. 61 et la *Barcarolle* op. 60, il est intéressant de remarquer que ce style sert à « habiller », dans leur dernière apparition, les thèmes principaux, comme pour conclure de manière héroïque et victorieuse la pièce. Au sein des *Polonaises*, ce style s'intègre parfaitement au caractère des poèmes héroïques que sont devenues ces danses entre les mains du compositeur polonais exilé[30].

2.1.7. Le style brillant

Un autre style fréquemment rencontré dans ces œuvres est le style brillant. Avant toute chose, rappelons la définition qu'en donne Leonard Ratner :

> Le terme brillant, utilisé par Daube, 1797, Türk, 1789, et Koch, 1802, se réfère à une utilisation de passages rapides pour une exposition de virtuosité ou de sentiment intense[31].

Il s'agit d'un topique très important dans l'histoire de la musique : comme nous l'avons déjà signalé, il est notamment utilisé pour contraster avec le style lyrique de « chant accompagné ». Rappelons que Monelle considère ce dernier comme un « élément essentiel de la construction classique[32] » où il se trouvait couplé avec son « opposé » le style brillant, conception également partagée par Agawu (tout comme l'exemple la *Sonate en Fa majeur* K. 332 de Mozart) et par Ratner :

> Le contraste entre le vigoureux-brillant et le calme-cantabile […] permet une rhétorique classique à toutes les échelles de magnitude[33].

Il est important de noter que ce style se différencie de la *Cadenza* (qui peut également être virtuose) par le fait qu'il correspond à des éléments thématiques au sein de la pièce, tandis que les passages en style de *Cadenza* réutilisent des motifs caractéristiques de la pièce ou sont athématiques, et se situent généralement à la fin du morceau.

Le premier exemple de style brillant de notre corpus se situe dans l'*Impromptu* op. 36. En effet, les mesures 82-100 proposent une écriture typiquement liée à ce style, avec

---

[30] « […] *Chopin abandoned the old formula derived directly from dance practice. The time had come for polonaises subjected to free fantasy, for heroic dance poems.* ». Notre traduction : « Chopin abandonne l'ancienne formule dérivée directement de la pratique de la danse. Le temps est arrivé pour des polonaises assujetties à la libre fantaisie, pour des poèmes héroïques dansés ». Voir Mieczysław Tomaszewski, « Polonaise op. 44 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II, en ligne. Disponible sur le site *The Fryderyc Chopin Insititue*, consulté le 9 février 2015. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/polonaise_44/id/107.

[31] « *The term* brilliant*, used by Daube, 1797, Türk, 1789, et Koch, 1802, refers to the use or rapid passages for virtuoso display or intense feeling.* ». Leonard Ratner, *Classic Music,* Éditions Chirmer, New York, 1980, p. 19 cité dans Roman Ivanovitch, « The brilliant style », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory,* Éditions Oxford University Press, Oxford, 2014, p. 330.

[32] « [the singing style is] *an essential aspect of classical construction as well as particular instrumental manner, because singing style alternates with "flowing" or "brilliant" styles to form the temporal amalgam of classical movement* […]. ». Raymond Monelle, *The musical topic: hunt, military, and pastoral*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2006, p. 5 cité dans Sarah Day-O'Connell, « The singing style », in Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory, op. cit.*, p. 238.

[33] « *The contrast between the brilliant-vigorous and the gentle-cantabile…permeates classic rhetoric on every scale of magnitude.* ». Leonard Ratner, *op. cit.*, p. 219 cité dans Roman Ivanovitch, « The brilliant style », *op. cit.*, p. 331.

des gammes virtuoses en triples-croches indiquées *leggiero*, soutenues par la basse plus mélodique, indiquée *sostenuto*.

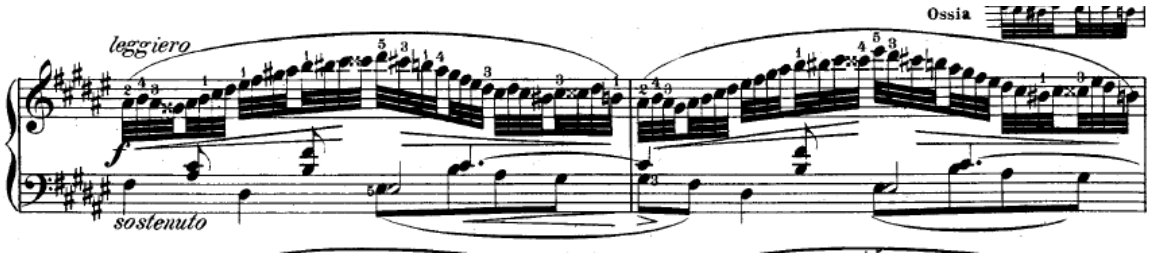



Figure 4–294 Impromptu op. 36, mesures 82-83

Dans la *Barcarolle* op. 60, les mesures 113-116 présentent le même type de texture que l'op. 36 : la main droite s'élance dans une ligne mélodique légère indiquée *leggerio,* et *pianissimo*, soutenue par la basse dont la partie supérieure déroule une mélodie *dolce e cantando*.

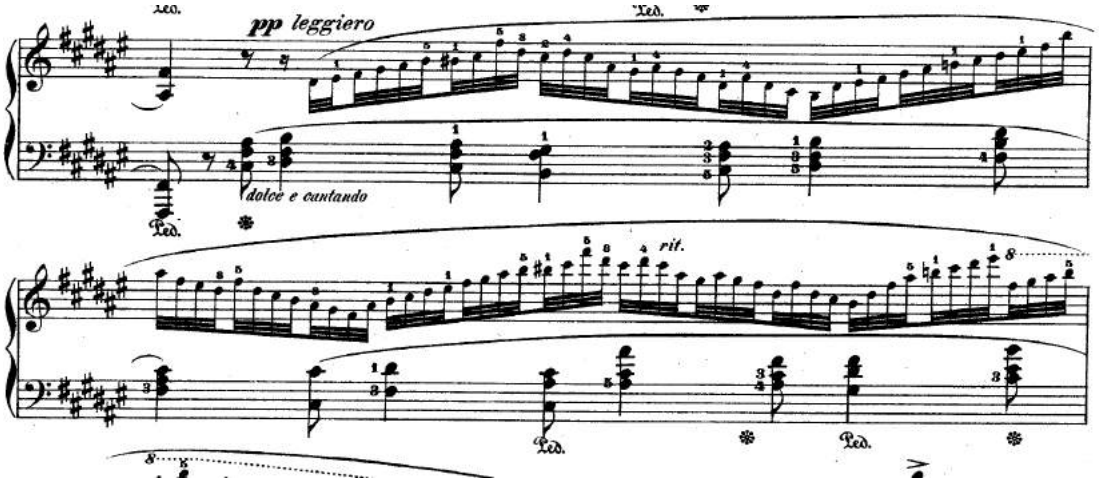


Figure 4–295 Barcarolle op. 60, mesures 113-114

Dans la *Ballade* op. 52, le troisième thème (mesures 108-120), présente également des caractéristiques liées à ce style : virtuosité, indication *dolce e leggerio,* rythmes rapides, et trilles.

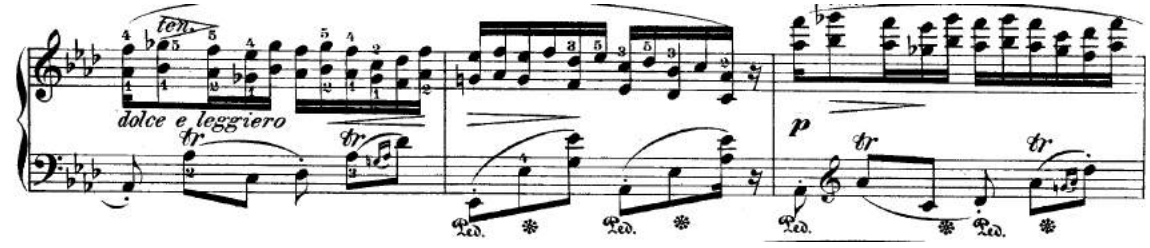



Figure 4–296 Ballade op. 52, mesures 112-114

Au sein du *Scherzo* de la *Sonate* op. 58 en *si* mineur (deuxième mouvement), le style brillant correspond au thème principal, situé dans les mesures 1-60 et 156-215. Il présente un caractère *leggiero* au tempo *molto vivace*. La main droite s'élance dans un rythme effréné et très virtuose en croches, au moyen de phases ascendantes et descendantes, comprenant des arpèges ainsi que des lignes plus continues. La main gauche marque l'arrivée sur le temps fort de la mesure au moyen d'une levée.

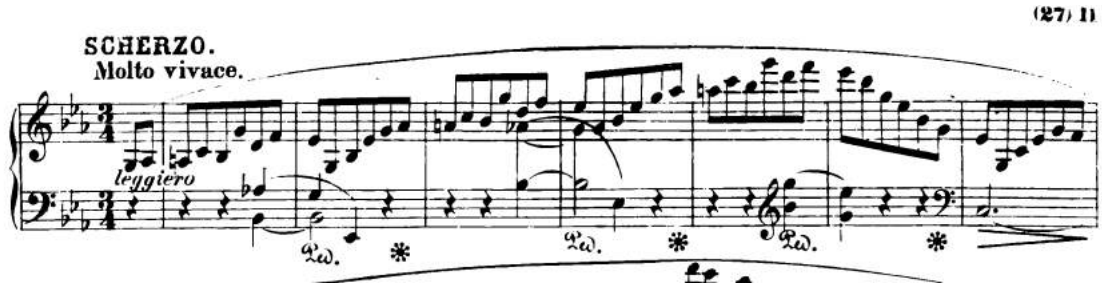


Figure 4–297 Deuxième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-7

La coda du premier mouvement, qui précède donc ce scherzo, présente un trait virtuose amené par la variation d'un élément thématique (modification du geste qui devient ascendant) lors des dernières mesures, avec une répétition d'arpèges *crescendo* montante puis descendante, juste avant la cadence.

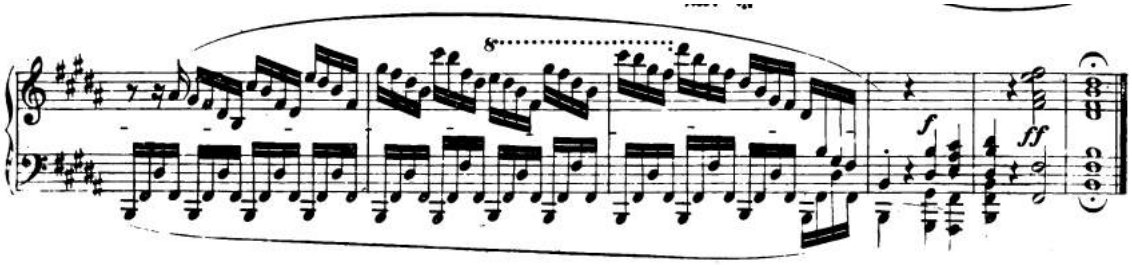


Figure 4–298 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 197-202

Dans le dernier mouvement de cette même pièce, les strophes de la forme rondo proposent également un thème *leggiero* (mesures 76-99, (T2/b)), aux caractéristiques similaires : rythme de doubles-croches, tempo rapide, virtuosité, avec des lignes mélodiques arpégées et continues. Mais dès les mesures 52-75 (T2/a), le discours musical commence à amener ce style, entrecoupé par des passages plus harmoniques.

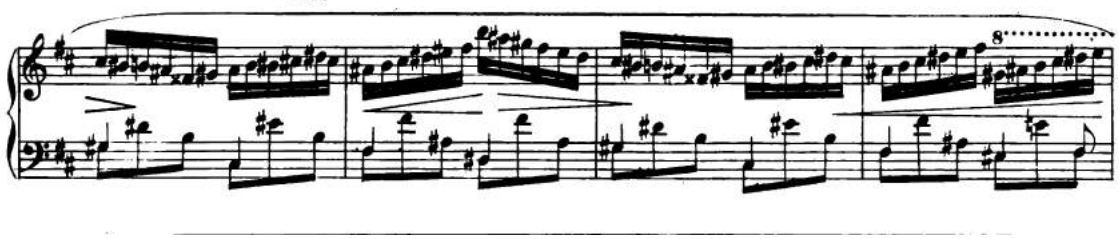



Figure 4–299 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 77-80

Dans la *Valse* op. 64 n°3, c'est le thème principal qui présente, lors des dernières mesures, un caractère brillant. La section est indiquée par Chopin *poco a poco accelerando al fine* et le motif principal s'y trouve varié selon des lignes mélodiques aux aspects déjà rencontrés dans les exemples précédents : arpèges, lignes continues, le tout dans un tempo rapide et virtuose.

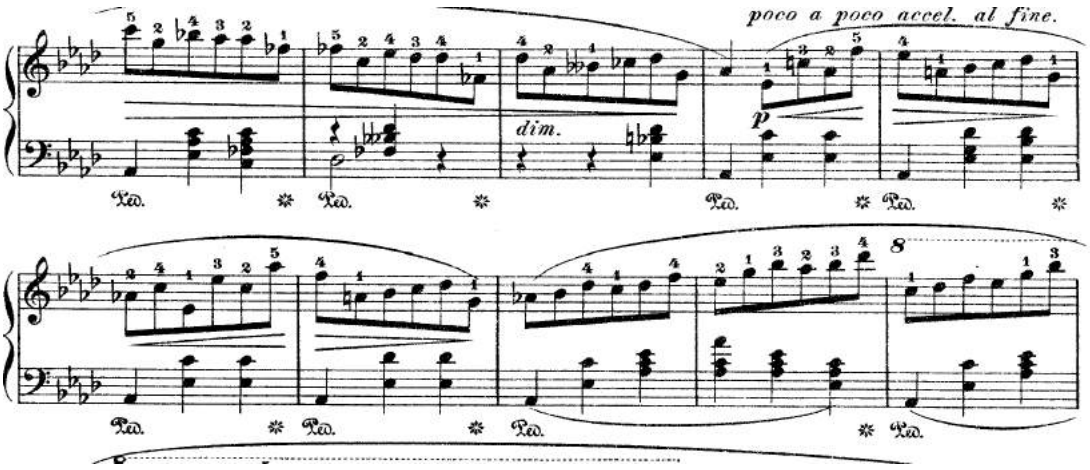


Figure 4–300 Valse op. 64 n°3, mesures 146-155

2.1.8. Le style improvisé

Après avoir étudié l'utilisation du style brillant, intéressons nous au style improvisé, également important au sein de notre corpus.

Au sein de du *Prélude* op. 45 et du *Nocturne* op. 55 n°2, le style improvisé joue un rôle particulièrement important, car il régit l'ensemble de la progression de la pièce. Dans le premier cas, il s'exprime notamment par les très nombreuses modulations qui confèrent au discours musical ce caractère instable, libre et imprévisible pour l'auditeur construit autour d'un seul thème principal. Nombreux sont les musicologues à avoir relevé cet aspect, que nous avons déjà mentionné lors de notre analyse (« improvisation notée » selon Tomaszewski, caractère « *improvisata*[34] » selon Niecks, contexte relaté par Eigeldinger avec Delacroix[35]).

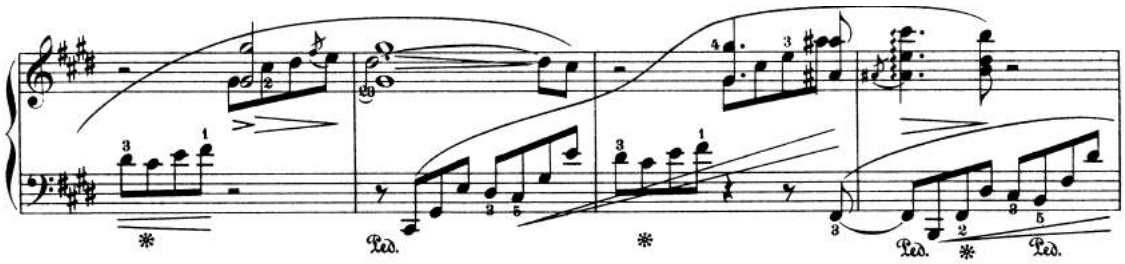



Figure 4–301 Prélude op. 45, mesures 6-9

Dans le *Nocturne* op. 55 n°2, un seul thème apparaît également durant toute la durée de la pièce. Celui-ci est répété et varié en un seul mouvement, comme une improvisation

[34] Frederick Niecks, *Frederic Chopin, as a man ad a musician,* 1902, tome 2, p. 256 cité dans Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et "la note bleue", Une interprétation du Prélude opus 45 » in *L'univers musical de Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 2000, p. 170.

[35] Voir Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et "la note bleue", Une interprétation du Prélude opus 45 » *op. cit.*, p. 169-188.

notée (également remarquée par Tomaszewski[36]).

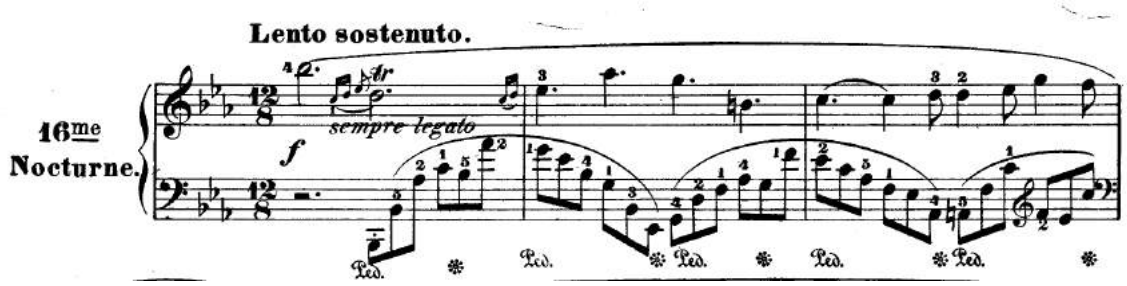



Figure 4–302 Nocturne op. 55 n°2, mesures 1-3

Par ailleurs, concernant des passages plus ciblés, divers exemples peuvent être relevés. Dans la *Ballade* op. 52 et la *Fantaisie* op. 49, il s'agit de passages de transition. Dans l'op. 49, la pièce présente un motif en arpèges modulant, indiqué *rubato* et *poco a poco doppio movimento*, avec des points d'orgue qui marquent des pauses (mesures 43-67, 143-154, 180-198, 223-234 et 310-322). Ce motif oscille constamment entre mode majeur et mode mineur, et relie les thèmes principaux entre eux. Encore une fois, cette caractéristique est soulignée par Tomaszewski qui y voit à nouveau une « improvisation notée[37] ». Grâce à notre analyse, nous avons cependant remarqué que le rôle de ces arpèges était plus important que celui d'une simple transition[38].

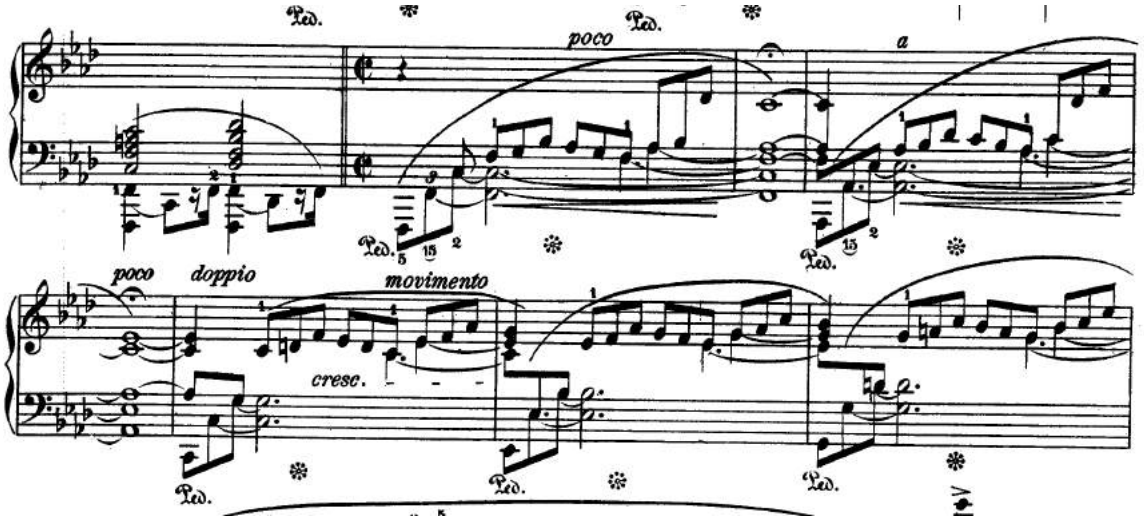


Figure 4–303 Fantaisie op. 49, mesures 42-48

De même, dans la *Ballade* op. 52, le style improvisé caractérise plusieurs passages de transition. Le premier de ceux-ci (mesures 72-79), amène le deuxième thème principal au

[36] « *The Prelude does not have an a priori form. It gives the impression of being a notated improvisation.* ». Voir Mieczysław Tomaszewski, « Prélude op. 45 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. En ligne, disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, consulté le 27 janvier 2014, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/108.

[37] « *After the marches, Chopin first unfurls music resembling notated improvisation.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Fantaisie op. 49 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 30 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/21.

[38] En effet, ce motif existe selon deux formes dont la deuxième (avec la terminaison non dramatique) sera notamment choisie pour la conclusion de la pièce. Voir analyse dans la troisième partie et l'étude la stratégie narrative dans la cinquième partie de cette thèse.

moyen d'un discours musical instable présentant une progression harmonique chromatique, indiqué *accelerando*.

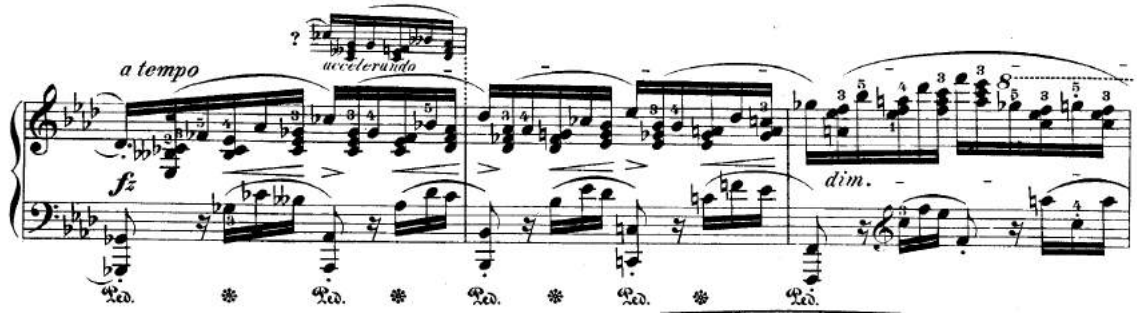


Figure 4–304 Ballade op. 52, mesures 72-74

Lors des mesures 100-107, deux motifs se répondent : d'abord une montée arpégée de deux mesures, suivie d'une ligne mélodique descendante avec des arpèges de sixte. Les deux phrases fonctionnent selon une marche harmonique et présentent également cette écriture libre caractéristique du style improvisé.

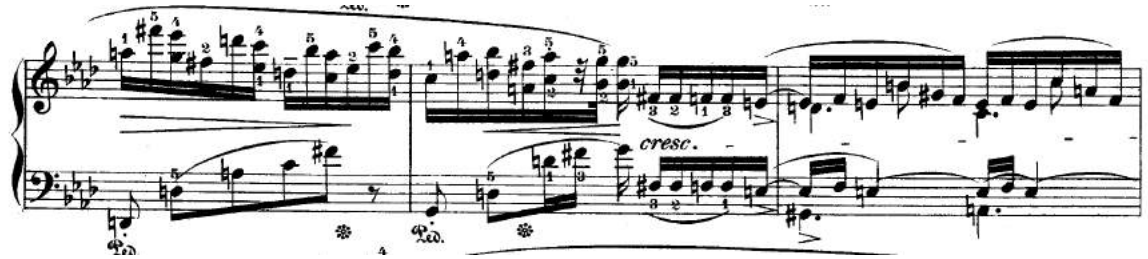



Figure 4–305 Ballade op. 52, mesures 102-104

Le passage de transition des mesures 191-202 de la *Ballade* op. 52, présente une grande virtuosité, une écriture instrumentale très riche en motifs et un rythme harmonique rapide, éléments qui créent ce caractère libre et improvisé, renforcée par l'absence d'élément thèmatique.

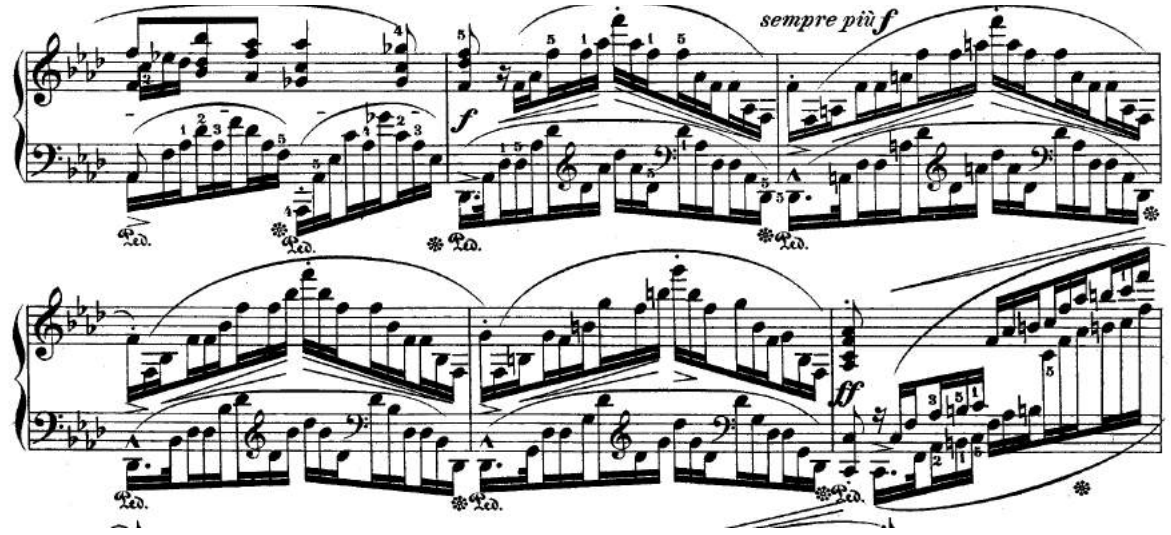


Figure 4–306 Ballade op. 52, mesures 190-195

Le prochain exemple se situe dans le premier mouvement de la *Sonate* op. 58 en *si* mineur, où l'on voit apparaître le « style improvisé » lors de deux courts passages plutôt transitionnels. Le premier correspond aux mesures 19-22, avec des gammes et des accords enchaînés dans une écriture typiquement instrumentale.

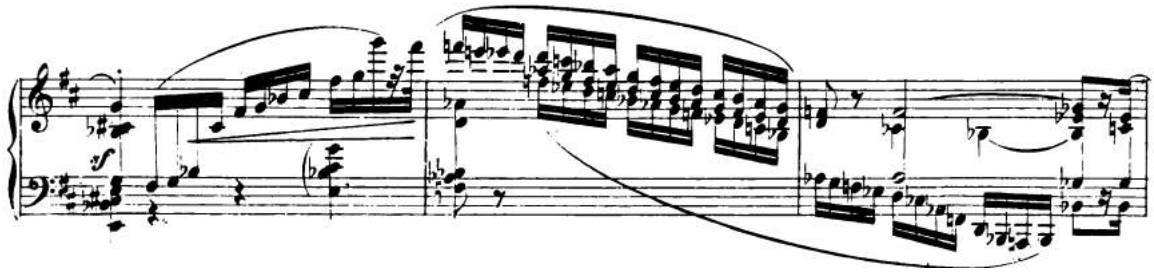



Figure 4–307 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 19-21

Le second exemple, qui ne dure que deux mesures (29-30) se caractérise par de soudains arpèges sur l'harmonie de *Mi* bémol majeur, utilisés pour confirmer cette tonalité (de *Mi* bémol). Leur aspect « improvisé », résonne comme une « réponse instrumentale » au « chant accompagné » qui précède.

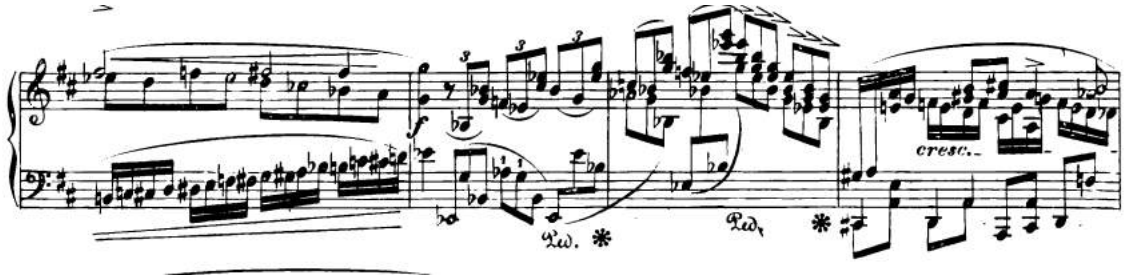



Figure 4–308 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 28-31

Le *Nocturne* op. 62 n°2, présente lui aussi une cellule de deux mesures où l'on retrouve un « style improvisé » avec les mêmes types d'arpèges harmoniques, un rôle transitionnel (mesures 38-39, 47-48 ou encore 56-57), et une écriture à nouveau très libre et instrumentale qui conduit de la dominante à la tonique.

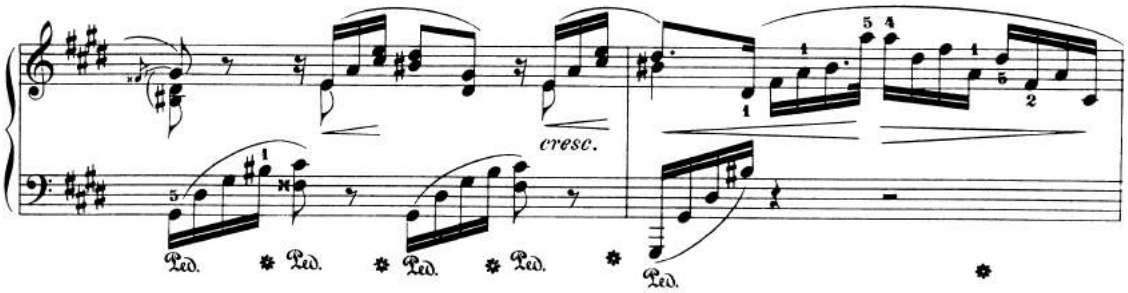



Figure 4–309 Nocturne op. 62 n°2, mesures 38-39

Au sein de la *Polonaise Fantaisie* op. 61, la première partie de l'introduction (mesures 1-8) présente des enchaînements VI-I suivis de longs arpèges contemplatifs et non-mesurés en petites notes, au caractère improvisé.

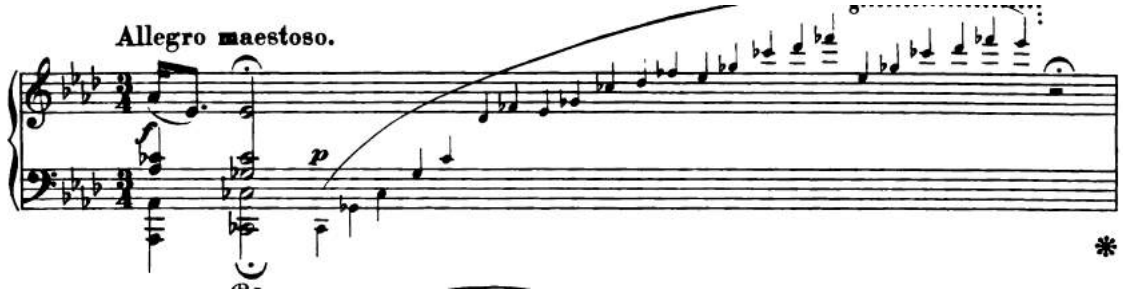



Figure 4–310 Polonaise Fantaisie op. 61, mesure 1

Par ailleurs, dans cette même pièce, le passage de transition des mesures 128-147 présente à nouveau, lors des sept premières mesures, un style « improvisé » : il s'agit en effet d'un passage très modulant avec des lignes descendantes en doubles-croches chromatiques, réutilisant le thème de mazurka des mesures 134-135. Harmoniquement très instable, cette section aboutira à la dominante *fa* dièse qui amènera *Si* majeur à la mesure 148.

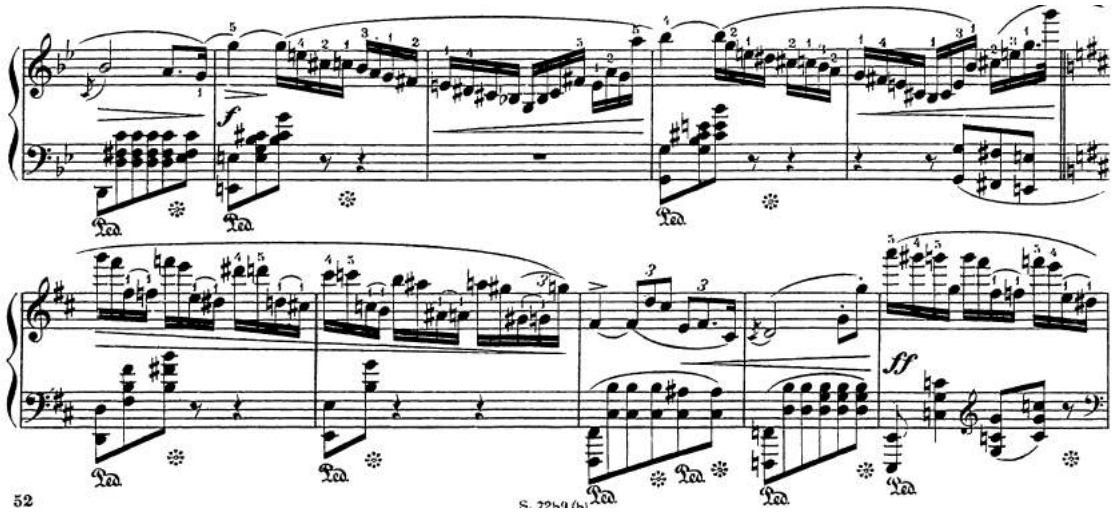


Figure 4–311 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 127-136

Enfin, dans le premier mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, le style improvisé concerne une phrase de quatre mesures, construite sur la dominante sous forme d'arpèges doublés à la sixte, selon une phase ascendante puis descendante, succédant à l'exposition du thème. Cette phrase reviendra plusieurs fois dans la pièce (mesures 5-8, 121-123, 128-131 ou encore 173-176).

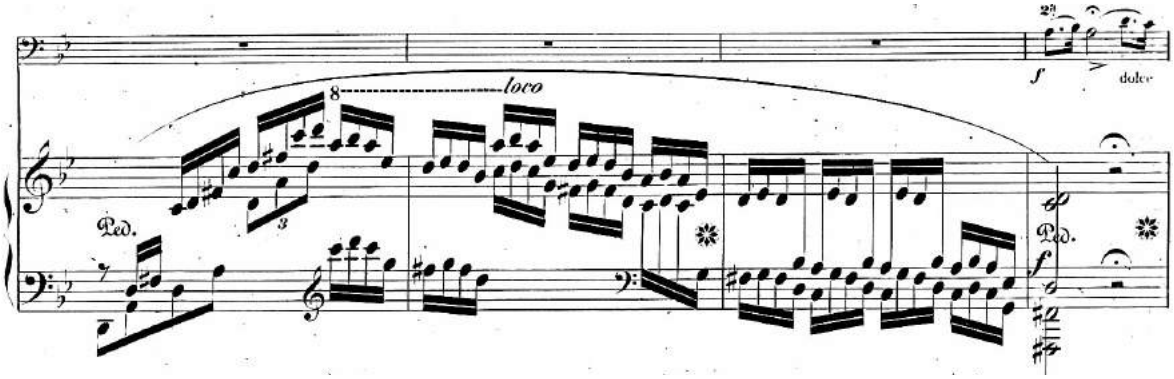



Figure 4–312 Premier mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 5-8

Avec le même mode opératoire, le quatrième mouvement présente également des transitions liées au « style improvisé » avec une phrase de quatre mesures, présentant des arpèges sous forme de triolets descendants, doublés à l'octave (au piano, mesures 31-34 et 110-113). Encore une fois, l'écriture est instrumentale et comme improvisée.

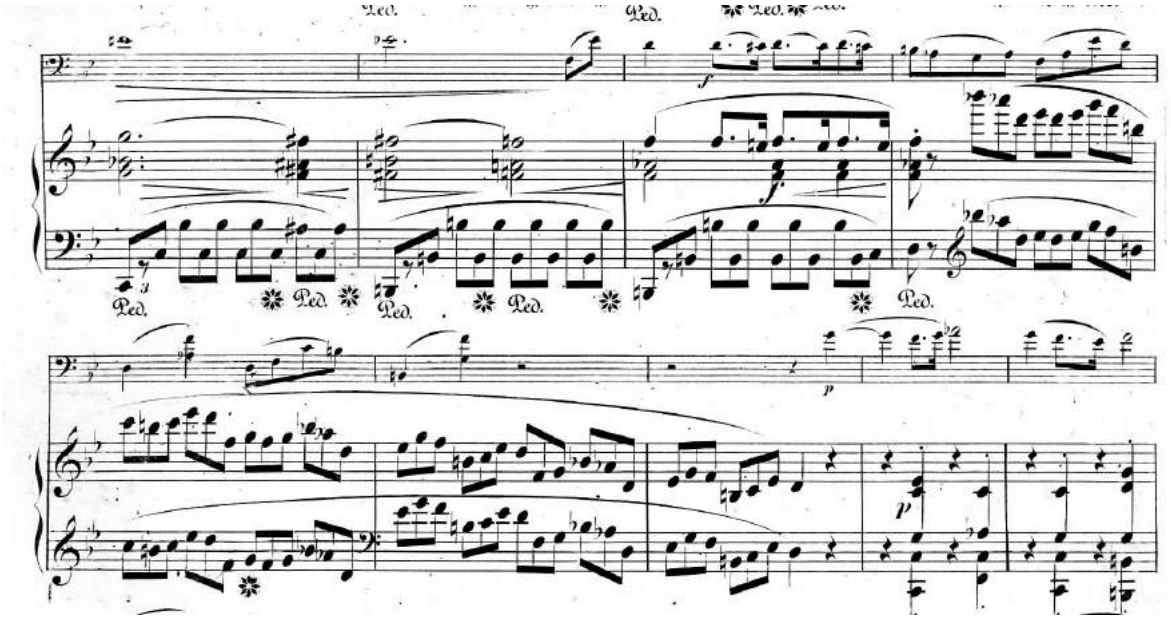



Figure 4–313 Quatrième mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 28-36

Il s'agit donc là d'un topique important pour Chopin, qui peut tantôt régir de manière globale certaines œuvres (comme le *Prélude* op. 45 et le *Nocturne* op. 55 n°2) mais qui est aussi, très souvent, utilisé pour des passages de transition : le caractère libre de ce type d'écriture offre en effet de nombreuses possibilités permettant d'introduire de nouveaux éléments thématiques à travers différents types de figurations, d'ornementations, ou encore de modulations, afin de créant cette instabilité caractéristique.

2.1.9. Le style du *bel canto*

Continuons notre progression à travers les différents styles utilisés par Chopin dans ces dernières années, et intéressons nous au style du *bel canto*. Ses caractéristiques principales, souvent reliées aux compositeurs Rossini, Bellini et Donizetti, en sont les suivantes :

> D'une manière générale, l'expression "bel canto" se réfère au style vocal italien des XVIII^e^ et début XIX^e^ siècles, ses qualités incluent une parfaite production *legato* de l'échelle, l'utilisation d'un ton léger dans les registres supérieurs et une prestation agile et flexible[39].

Le *bel canto* devient de ce fait l'art du « beautiful singing », qui selon Rossini lui-même sera parfois interprété comme une « vocalisation dénuée de contenu » : « nous avons perdu notre *bel canto*[40] ». Dans la tradition, il est d'usage que les interprètes s'adonnent à de nombreuses vocalises et ornementations lors de la reprise des thèmes, d'où la forme de

[39] « *Generally understood, the term "bel canto" refers to the Italian vocal style of the 18th and early 19th centuries, the qualities of which include perfect legato production throughout the range, the use of a light tone in the higher registers and agile and flexible delivery*. ». Owen Jander et Ellen T. Harris, « Bel canto », *Grove Music Online,* Oxford University Press, Oxford, en ligne, consulté le 22 octobre 2015, http://www.oxfordmusiconline.com.scd-rproxy.u-strasbg.fr/subscriber/article/grove/music/02551

[40] « *Alas for us, we have lost our bel canto' – to others (e.g. J. Hey, Deutscher Gesangunterricht, Mainz, 1885) it took on the pejorative meaning of vocalization devoid of content.* ». Gioacchino Rossini, cité dans Owen Jander et Ellen T. Harris, « Bel canto », *op. cit*.

l'aria da capo (ABA'), qui y est particulièrement propice.

Dans notre corpus, plusieurs œuvres sont concernées par ce style, mais leur nombre peut paraître relativement faible en vue de la réputation de Chopin en tant que grand admirateur du *bel canto*. Le *Nocturne* op. 62 n°1 en est peut-être l'exemple le plus parlant. En effet, la forme ABA', typique du répertoire du nocturne, propose entre les mesures 68-75 un retour du thème principal avec des ornementations très importantes : appogiatures en petites notes, longs trilles et ornementations typiques (mesure 71).

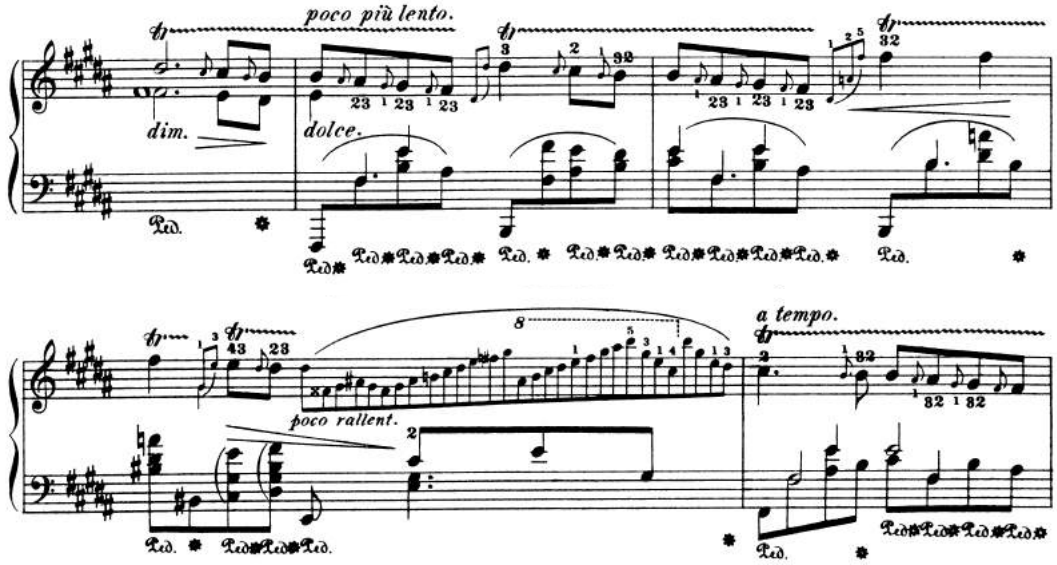



Figure 4–314 Nocturne op. 62 n°1, mesures 68-72

Tomaszewski n'a pas manqué de le mentionner et nous pouvons le citer à nouveau :

> Et là une surprise : la partie principale du nocturne revient, avec le thème d'ouverture varié de manière extrêmement particulière : la mélodie familière est voilée par des innombrables trilles et appogiatures […]. Cela arrive souvent dans les *aria da capo* italiens, dans le style italien du *bel canto* : quand la mélodie principale est répétée, le chanteur n'a pas seulement le droit, mais le devoir de l'embellir de la manière la plus élaborée qui soit, étalant ses talents vocaux[41].

Le *Nocturne* op. 55 n°2, en revanche, ne présente pas de forme ABA', et l'œuvre reste concentrée sur le même matériel thématique. Cependant, nous constatons que des motifs d'ornement sont présents dès le début de la pièce (mesures 6, 7 ou 9 par exemple).

[41] « *And then a surprise: the main section of the Nocturne comes again, with its opening theme altered peculiarly and in the extreme: the familiar melody is veiled by countless trills, grace notes and runs. This often happened in an Italian da capo aria, in Italian bel canto style: when the principal melody returned, the singer had not just the right, but the duty to embellish it in the most elaborate way possible, flaunting his vocal skills.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Nocturne op. 62 n°1 », Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie", Polish Radio, program II, Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 mars 2015. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/op._62/id/254.

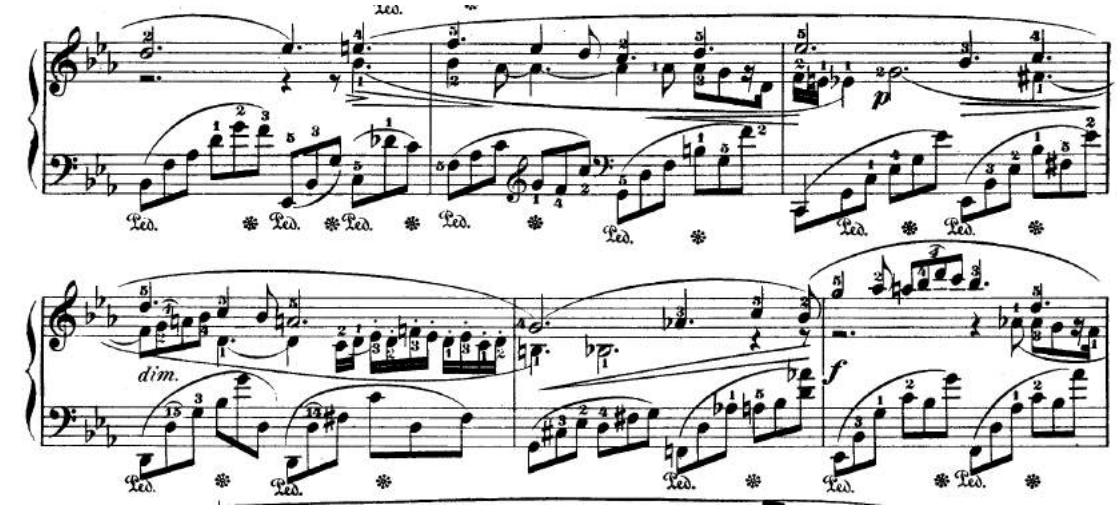


Figure 4–315 Nocturne op. 55 n°2, mesures 4-9

De plus, lors de la reprise, les ornements seront encore plus importants, avec un réel dialogue qui s'installe entre soprano et alto (à partir de la mesure 35) sous forme de septolets.

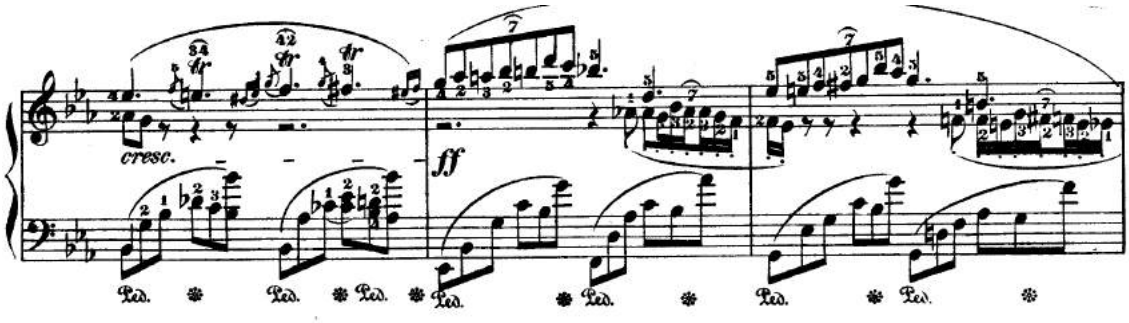


Figure 4–316 Nocturne op. 55 n°2, mesures 34-36

L'exemple suivant se situe dans la *Ballade* op. 52, avec la reprise du deuxième thème principal sous forme de nocturne « onirique[42] », qui est justement lié à la tradition belcantiste (mesures 152-168). Ce passage présente des ornementations typiques au niveau de la mélodie, avec des rythmes particuliers également caractéristiques (sextolet, septolet, octolet, etc.), selon une ligne mélodique qui brode la note principale par l'ajout de notes de passage, d'appogiatures et de broderies.

[42] Nous avons relevé cette caractéristique au cours de nos analyses précédentes, et nous y reviendrons plus en détail lors du paragraphe sur les topiques du nocturne.

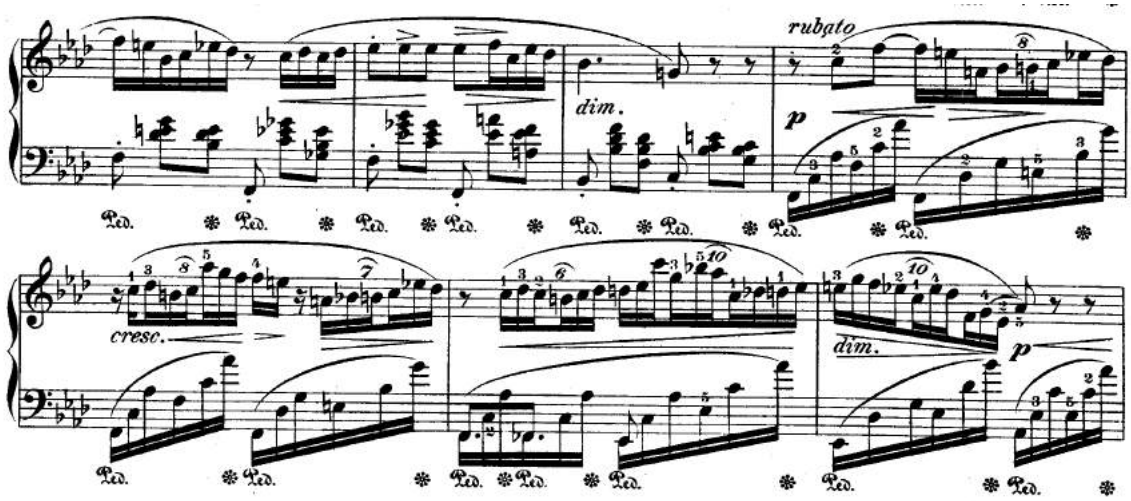


Figure 4–317 Ballade op. 52, mesures 149-155

Nous retrouvons le même cas de figure dans la *Barcarolle* op. 60. Le même topique de nocturne « onirique » introduit à nouveau dans cette pièce le style belcantiste, avec les mêmes caractéristiques. Il s'agit cette fois-ci des dernières mesures de la partie centrale, plutôt transitoire (mesures 78-83).

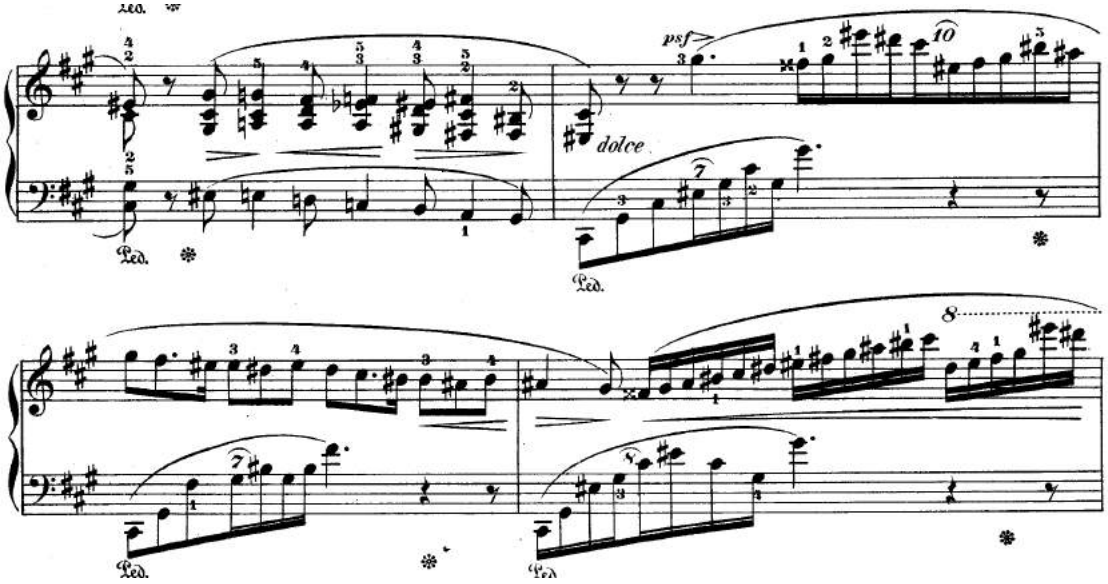



Figure 4–318 Barcarolle op. 60, mesures 77-80

À travers l'étude de ce topique, nous pouvons nous rendre compte que le style belcantiste, qui ne concerne que quatre pièces, n'est finalement pas caractéristique du dernier style : Chopin, au cours des dernières années, s'éloigne de ce topique, surtout présent lors de la période parisienne du compositeur.

2.1.10. Le style de « mélodie soliste »

Un autre style, celui de « mélodie soliste » apparaît dans sept exemples au sein du corpus. En effet, Chopin insère dans certaines pièces une voix dépourvue de tout accompagnement, qui s'exprime seule. La voix en question adopte généralement un comportement vocal, parfois instrumental. Ce dernier cas (le seul du corpus) sera

notamment présent dans le *Prélude* op. 45, dans une transition de quatre mesures indiquée *diminuendo* qui s'inspire du motif d'accompagnement de la main gauche, avec un dessin mélodique plus conjoint et mélodique que les arpèges qui précèdent.

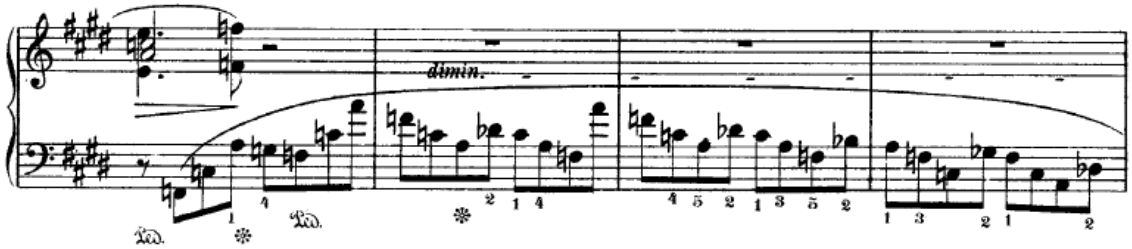



Figure 4–319 Prélude op. 45 mesures 59-62

Dans la *Mazurka* op. 56 n°1, un passage transitionnel amène le retour du thème de la mazurka (mesures 54-59 et 112-121), avec une mélodie isolée dans la partie supérieure, qui réutilise le motif central de l' « oberek » :

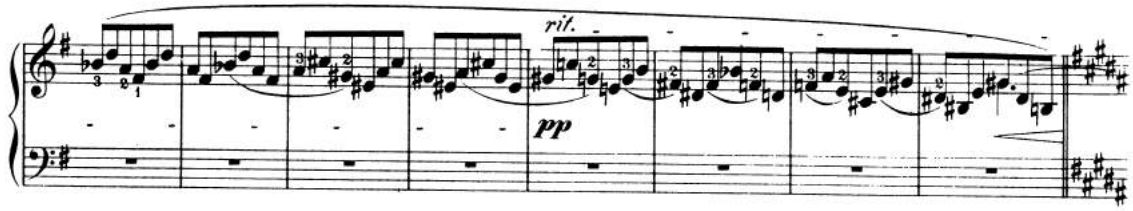



Figure 4–320 Mazurka op. 56 n°1 mesures 114-121

Dans la *Mazurka* op. 56 n°3, ce type d'écriture se retrouve dans un court passage de la main droite, entre les mesures 117-120. La main droite reprend et varie le deuxième thème de mazurka pour revenir au thème principal.

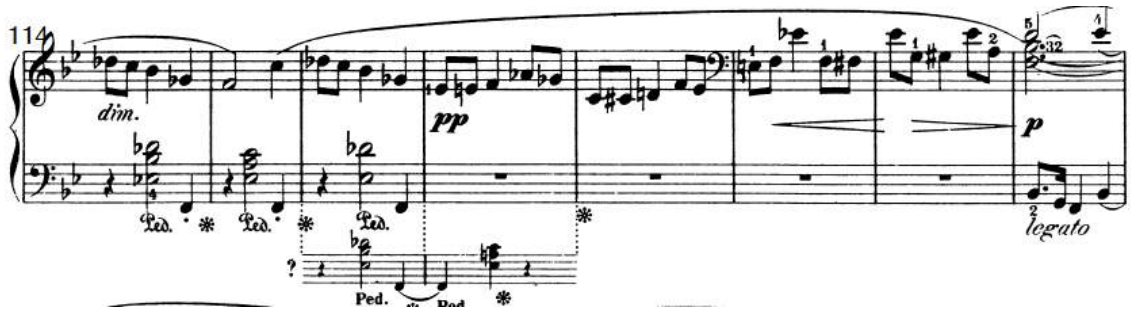



Figure 4–321 Mazurka op. 56 n°3, mesures 114-121

Le quatrième exemple concerne la *Barcarolle* op 60. Il s'agit toujours d'un passage de transition indiqué *legatissimo* et *pianissimo* (mesures 35-38). La mélodie ne découle pas d'un élément thématique mais annonce, au niveau de ses intervalles et de son rythme, le thème central de la pièce.

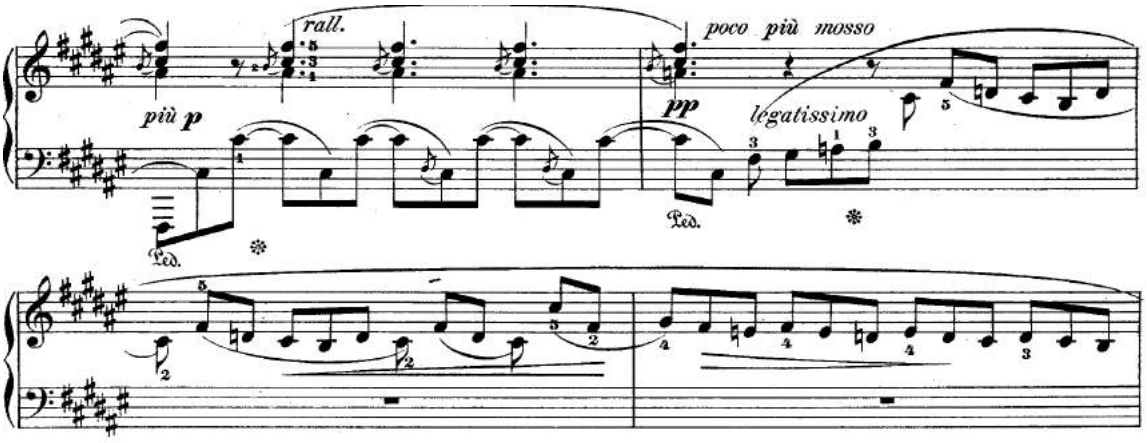



Figure 4–322 Barcarolle op. 60, mesures 34-37

Dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61, les mesures 139-143 présentent une mélodie soliste à la main droite, encore une fois indiquée *diminuendo* par Chopin. Celle-ci se caractérise par un motif très instrumental directement issu de la transition qui relie le thème de mazurka à celui de nocturne.

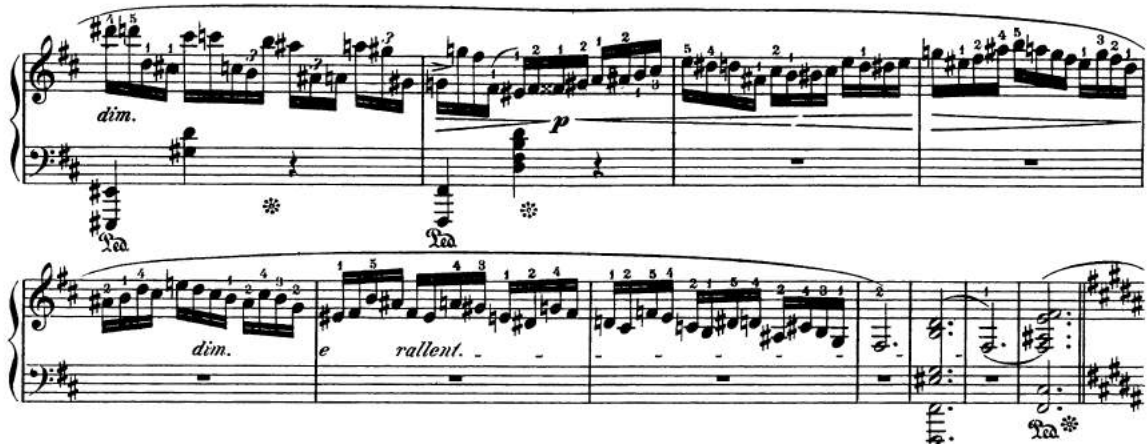



Figure 4–323 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 137-147

Par ailleurs, dans le premier mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, une courte section du développement propose, durant les mesures 124-127, une mélodie soliste au violoncelle, soutenue simplement par une pédale de dominante au piano. Il s'agit donc d'un cas un peu particulier, car le piano est présent, mais il s'éteint rapidement avec la tenue de l'accord sur quatre mesures, et laisse véritablement place au violoncelle, qui s'exprime alors comme un soliste, utilisant une partie du premier thème principal.

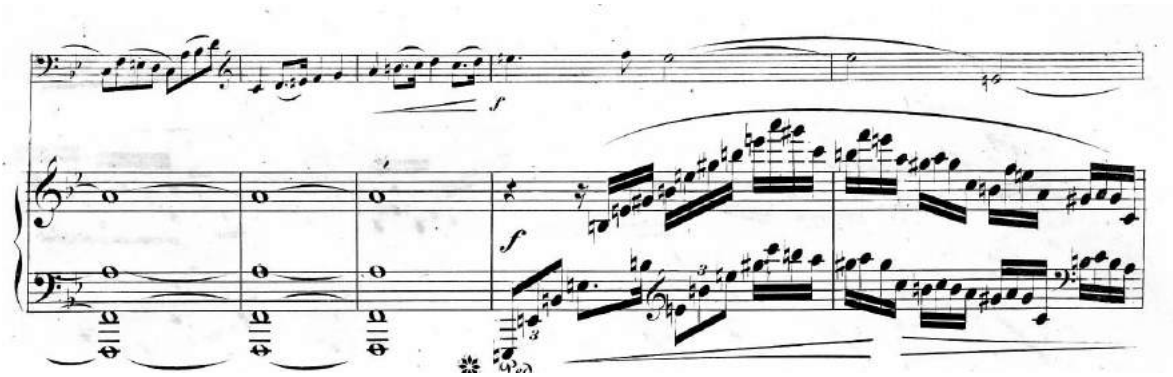



Figure 4–324 Premier mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 125-129

Enfin, dans le deuxième mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, la courte transition entre la partie centrale et le retour du thème principal présente une ligne mélodique au violoncelle, sans accompagnement, utilisant un motif caractéristique du bloc thématique principal.

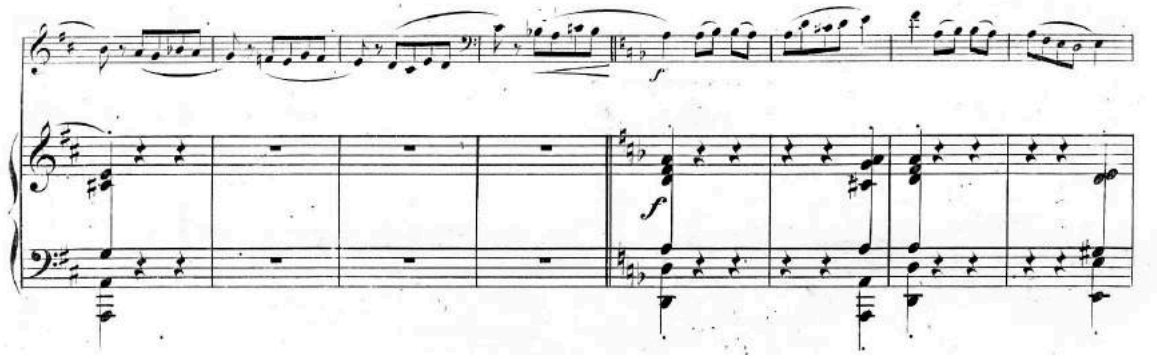



Figure 4–325 Deuxième mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 209-216

Ce style n'est pas véritablement particulier à la dernière période, mais concerne des passages plus développés et différents au sein du corpus. Avant la dernière période, Chopin usait surtout de ce style en tant qu'introduction dans plusieurs pièces (*Valses* op. 18, op. 34 n°1 ou encore op. 64 n°1, les *Préludes* op. 28 n°2, 3 11 ou 24), mais rarement sous forme de transition (*Valse* op. 42, mesures 240-243 par exemple), comme c'est le cas ici. Dans les dernières œuvres, les passages sont plus longs et développés. Ils sont construits dans la continuité de leurs éléments thématiques et mélodiques, alors qu'avant, il s'agissait de motifs plus courts, athématiques, souvent introductifs, et principalement liés à l'accompagnement.

2.1.11. Le style « miliaire »

Le « style militaire » se rencontre lui aussi dans notre corpus et se situe dans les œuvres les plus anciennes de la période concernée : la *Fantaisie* op. 49 et les *Polonaises* op. 44 et 53. Ce style s'exprime à travers un rythme de marche, caractérisé par une mesure à 4 temps marqués régulièrement, généralement sous forme d'ostinato. Dans la *Fantaisie* op. 49 (mesures 127-142 et 294-309), le quatrième thème de la pièce, indiqué *piu mosso* et *forte,* fonctionne de manière très verticale et homorythmique, en noires

stacatto à la main gauche. Il est composé de deux phrases de huit mesures dont la deuxième reprend la première à l'octave, amplifiant le discours musical.

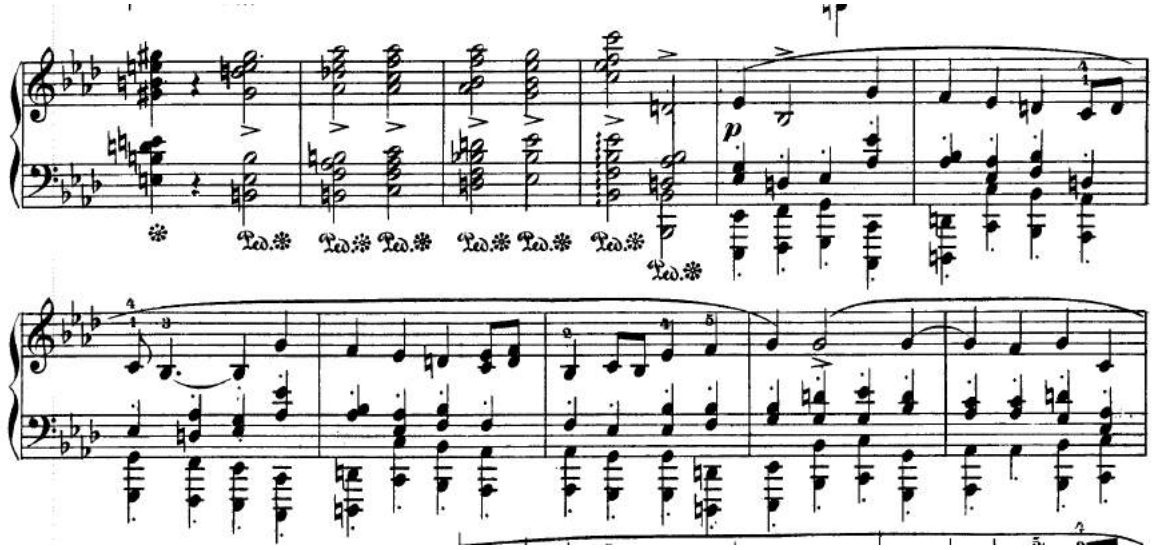



Figure 4–326 Fantaisie op. 49, mesures 123-133

Dans la *Polonaise* op. 53, c'est le trio central qui présente ce « style militaire » entre les mesures 81-120. Après plusieurs accords arpégés *fortissimo*, cette section s'élance avec un ostinato *staccato* en doubles-croches régulières à la basse, amenant beaucoup de vigueur et de puissance. Cet aspect « militaire » est renforcé à la main droite par le rythme pointé, le crescendo progressif et l'ambitus de plus en plus important, procédés qui augmentent la puissance du thème.

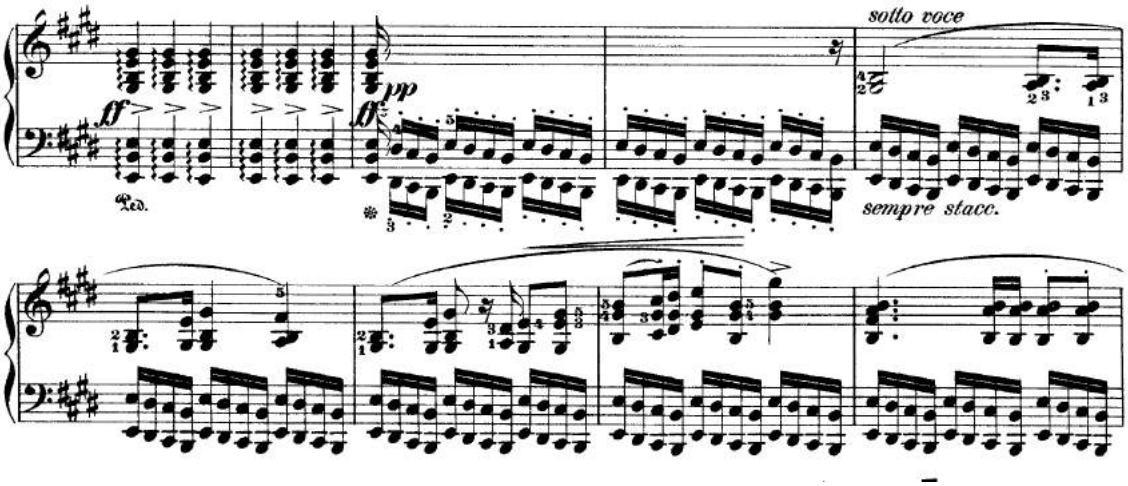



Figure 4–327 Polonaise op. 53, mesures 81-89

Enfin, le dernier exemple se trouve dans la *Polonaise* op. 44. Il s'agit d'une section quasi athématique, avec des triples-croches répétées, suggérant le rythme caractéristique des roulements de tambour dans un cortège militaire. Ce rythme est présent aux deux mains (doublures à l'octave) et les octaves obstinées et martelées confirment le caractère martial de l'atmosphère, en accentuant le premier temps de chaque mesure.

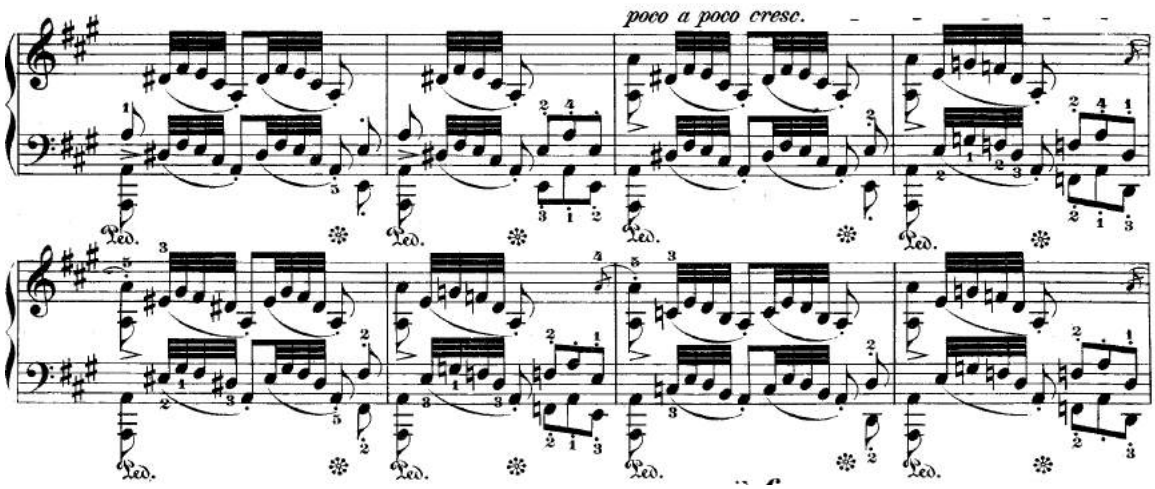


Figure 4–328 Polonaise op. 44 mesures 85-92

Le « style militaire » est donc réservé aux œuvres du début des années 1840, et ne sera plus présent après 1842. Il n'est pas donc un élément caractéristique du dernier style. On peut toutefois y voir une marque de considération de Chopin, exilé, pour son peuple, à travers l'évocation des conflits qui font rage dans son pays depuis des décennies.

2.1.12. Le style *maestoso*

Par ailleurs, le style *maestoso* (majestueux) se présente explicitement dans quatre œuvres de Chopin. Il se situe généralement en début de pièce, indiqué en tant que caractère général et sied particulièrement aux introductions de ces quatre œuvres. Dans le cas de la *Polonaise* op. 53, l'introduction a déjà été évoquée dans le paragraphe concernant le style *agitato* car cette première section allie des motifs issus de ces deux styles : pour le style *maestoso*, les octaves et les accords, marqués *sforzando* et détachés, marquent ce caractère digne et majestueux, complété par l'agitation des doubles-croches avec lesquelles ils sont alternés.

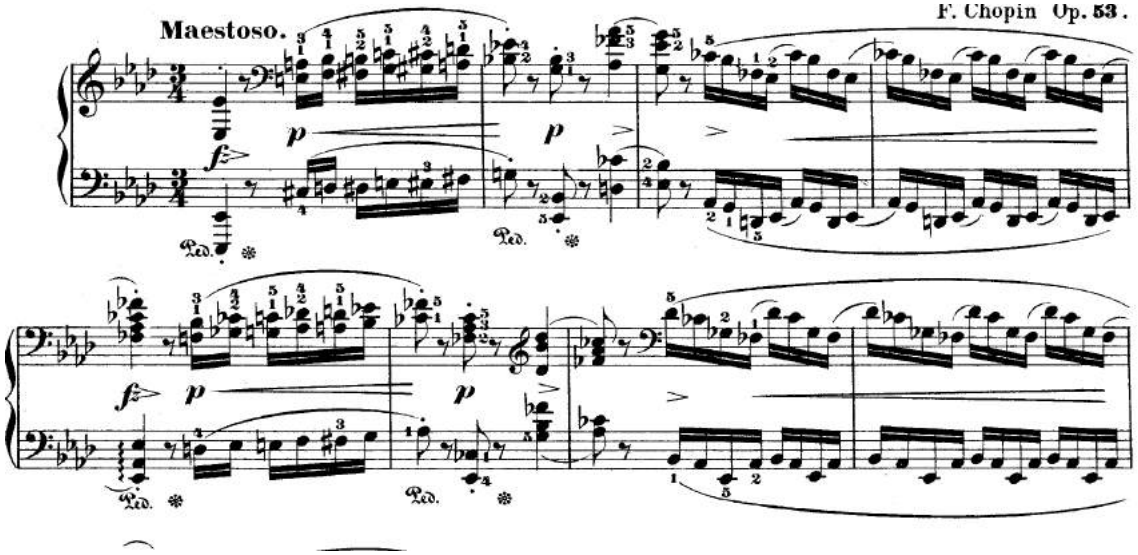



Figure 4–329 Polonaise op. 53, mesures 1-8

Nous retrouvons globalement le même principe dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61,

avec un style *maestoso* présent dès l'introduction, combiné à un « style improvisé », puis à un « style savant » dans la deuxième section. En effet, les enchaînements harmoniques *forte* des premiers temps de la mesure appartiennent clairement au style *maestoso*, avec un rythme pointé créant une atmosphère solennelle et majestueuse. À partir de la mesure 9, cette atmosphère est maintenue, malgré un discours plus polyphonique, par le développement de ce rythme pointé et le marquage les temps forts.

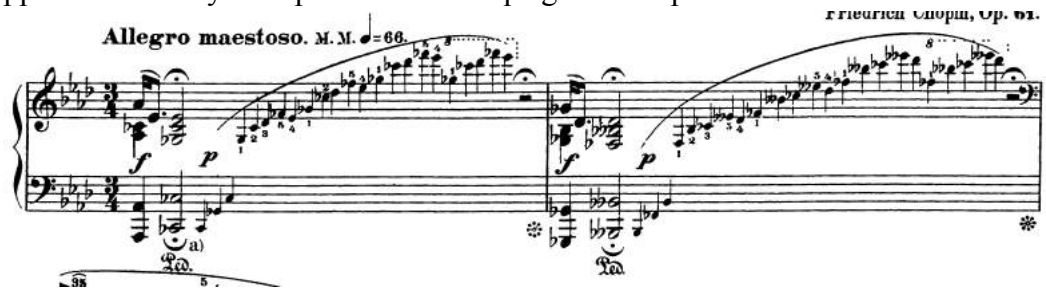



Figure 4–330 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 1-2

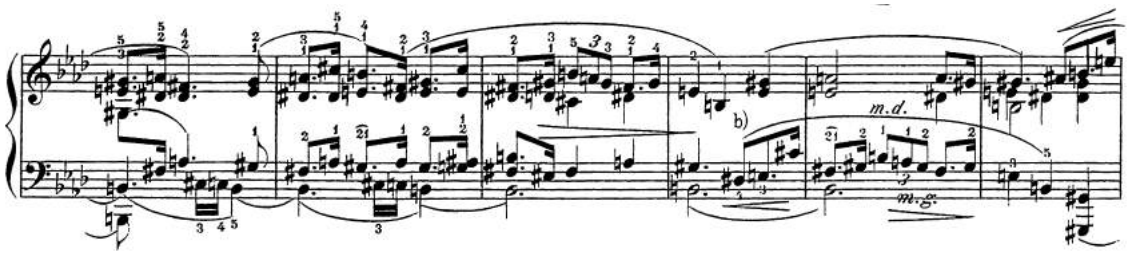



Figure 4–331 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 12-17

Le premier mouvement de la *Sonate* op. 58 est également indiqué *Allegro maestoso*. Là aussi, les temps forts sont marqués, avec des motifs très affirmatifs, amples et imposants. Dans ce cadre, le style *maestoso* est combiné avec un « style héroïque », présent à travers la nuance *forte*, l'écriture dense, l'utilisation des degrés forts de la gamme, les doublures d'octaves à la basse et le geste très affirmatif du motif introductif (quatre doubles-croches).

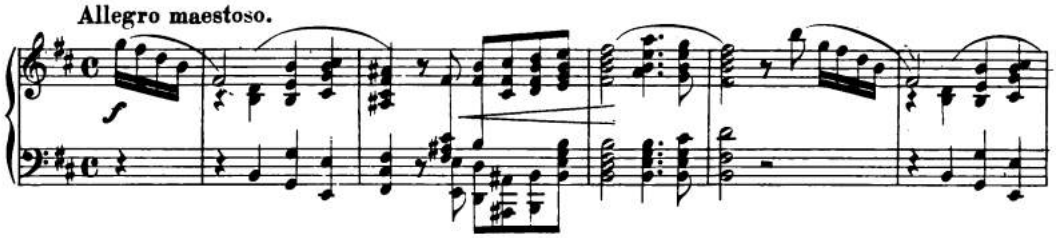



Figure 4–332 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-5

Dans l'introduction du premier mouvement de la *Sonate* op. 65, indiqué *Allegro moderato*, les premières mesures présentent une écriture similaire ; nous y retrouvons une texture verticale qui accentue les temps, et un rythme pointé qui créé une atmosphère solennelle.

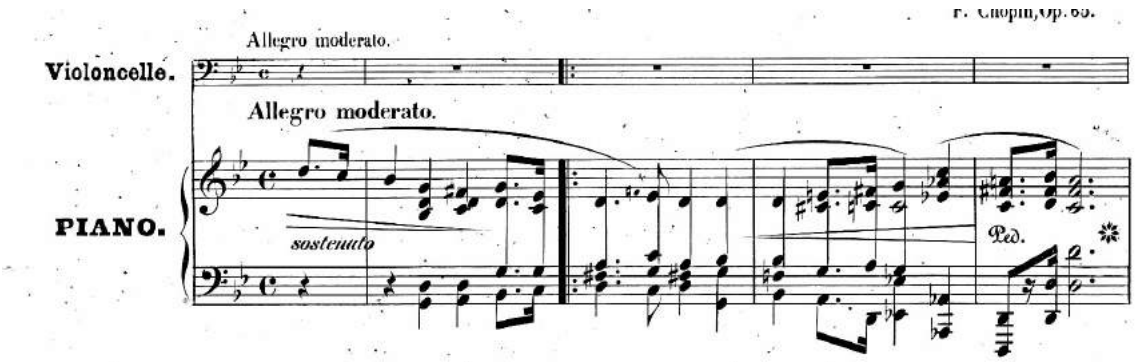



Figure 4–333 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-4

Ainsi, ce style *maestoso* est ancré à deux répertoires précis au sein de notre corpus : les *Polonaises* et les *Sonates*. Il caractérise uniquement, dans le cadre du dernier style, les introductions de ces pièces, mais reste peu utilisé (seulement quatre œuvres).

2.1.13. Le style pastoral

Parmi les autres styles utilisés par Chopin au sein de cette période, le style pastoral est également présent. Selon Robert Hatten, Danuta Mirka, ou encore Raymond Monelle, le topique du « pastoral » est un des plus complexes qui soit[43]. Danuta Mirka explique cela par les « nombreuses manifestations de la musique du XVII^e^ siècle et les nombreux commentaires développés par les écrivains du XVII^e^ siècle. Maints critiques et théoriciens de la musique de cette époque traitent non seulement des pastorales, musettes ou siciliennes mais également des jeux pastoraux, poèmes et genres apparentés, et leurs réflexions mettent en lumière la complexité de ce topique[44]. ».

Hatten considère que le pastoral est un « genre expressif » qui contient plusieurs topiques[45], mais après une analyse détaillée de la *Sonate* op. 101 de Beethoven, il aboutit à une définition plus précise. Selon lui, dix caractéristiques musicales permettent de reconnaître ce topique. Pour cela, il se base sur la *Sonate* en *La* majeur op. 101 de Beethoven, et plus particulièrement sur les deux premières mesures du premier mouvement, qui à elles seules rassemblent tous ces éléments propices à créer l'effet « pastoral » :

1. Mesure à 6/8
2. Présence de pédales, particulièrement sur la dominante
3. Stabilité de l'harmonie suivie d'un arpège de septième de dominante, harmonie diatonique consonante, rythme harmonique lent
4. Simplicité du dessin mélodique
5. Mouvement contraire

[43] « *As Monelle argues in* The Musical Topic*, the pastoral is one of the most complex of all topics.* ». Danuta Mirka, *The Oxford Handbook of topic theory,* Oxford University Press, 2014, p. 204.
[44] « *This is reflected in its many manifestations in eighteenth century music and in high number of comments formulated by eighteen-century writer. Several contemporary music critics and theorists discuss not only pastorals, musettes, and sicilianas, but also pastoral plays, poems, and related genres in detail, and their insights illuminate some of the complexities of the topic.* ». Danuta Mirka (dir.), *The Oxford Handbook of topic theory, op. cit.,* p. 204.
[45] Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven Markedness, Correlation, and Interpretation*, Éditions Indiana UP, Bloomington, 1994, p. 91.

6. Balancement de l'accompagnement
7. Tierces parallèles
8. Appogiatures consonantes
9. Résolution de la dissonance élaborée
10. Mode majeur et faibles nuances[46]

Hatten insiste également sur le fait que même « si les caractéristiques énumérées plus haut ne sont pas toutes identiquement indispensables pour décrire le pastoral, elles contribuent à produire un thème qui est globalement pastoral dans son effet[47] ». C'est justement cet « effet » pastoral qui nous intéresse stylistiquement : tel que nous l'entendons, le qualitatif « pastoral » renvoie à un caractère spécifique lié à un passage ou à une pièce musicale (*Symphonie* « Pastorale » de Beethoven) et non à un genre « précurseur de l'opéra » ou à des « genres instrumentaux [développés] à partir du XVI^e^ siècle[48] ».

Or, d'après nos analyses, ce topique apparaît dans deux pièces de la dernière période. Il est présent dans l'*Impromptu* op. 36 ainsi que dans la *Ballade* op. 52 en *fa* mineur, comme le montre le tableau suivant.

	***Impromptu* op. 36**	***Ballade* op. 52**
Mode Majeur	Fa♯M	DoM
Stabilité harmonique	Enchaînements I V I IV V I	Enchaînements I IV V I
Simplicité mélodique	Construit sur une octave, diatonique	Construit sur une tierce descendante, diatonique
Mesure ternaire	Non (4/4)	Oui (6/8)
Rythme harmonique	À la blanche (allegretto, 2/2)	À la noire pointée (andante, 6/8)
Tierces parallèles	Non	Oui (voix internes)
Mouvement contraire	Oui (mélodie et ténor)	Oui (avec l'entrée de la basse)
Pédales	Pédale de basse sur *do* dièse (V)	Pédales internes à l'alto et au ténor

[46] Robert Hatten, *op. cit.*, p. 97-99.
[47] « *Although the features enumerated above do not have the same exclusivity in defining the pastoral, they contribute to a theme that is overwhelmingly pastoral in its effect.* ». *Ibid.*, p. 99.
[48] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale*, Éditions Fayard, Paris, 2010, p. 954.

Accompagnement	Balancement de différents intervalles à partir de *do* dièse (basse).	Balancements sous forme d'arpèges brisés avec une note « repère » au ténor où différents intervalles sont utilisés.
Nuances	*piano*	*piano*
Appogiatures et dissonances	Mes. 10-11, *ré#* appogiature du *do#* mais consonante avec le ténor, le tout sur pédale de dominante	Mes. 3, *mi* appogiature du *ré,* mais consonance de la sixte avec la basse. Note *sol* préparée par les mesures 1 qui devient mesure 2 un retard 9-8 préparée puis résolu.

Tableau 4-4 Éléments du style pastoral dans l'op. 36 et l'op. 52

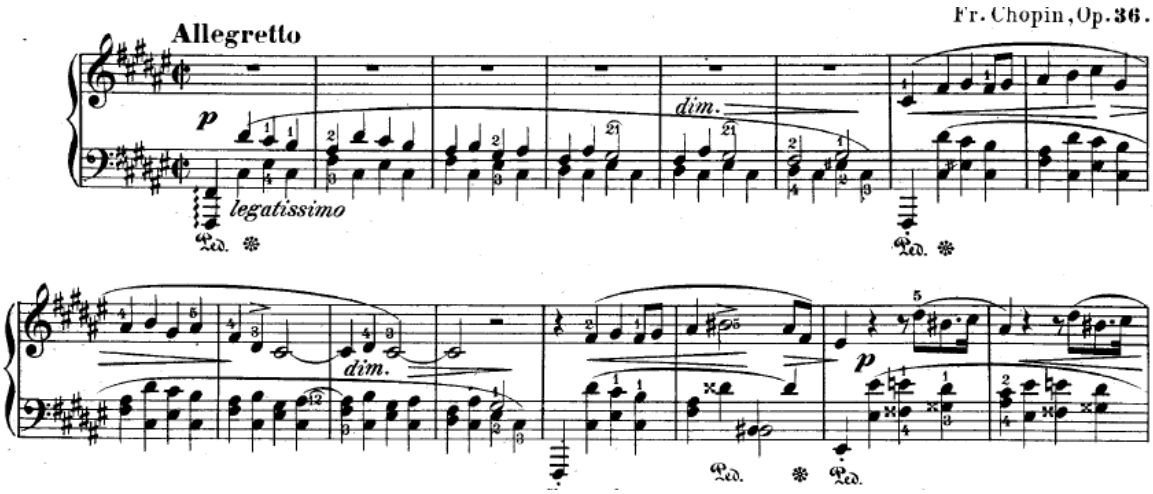



Figure 4–334, Impromptu op. 36, topique du pastoral, mesures 1-16

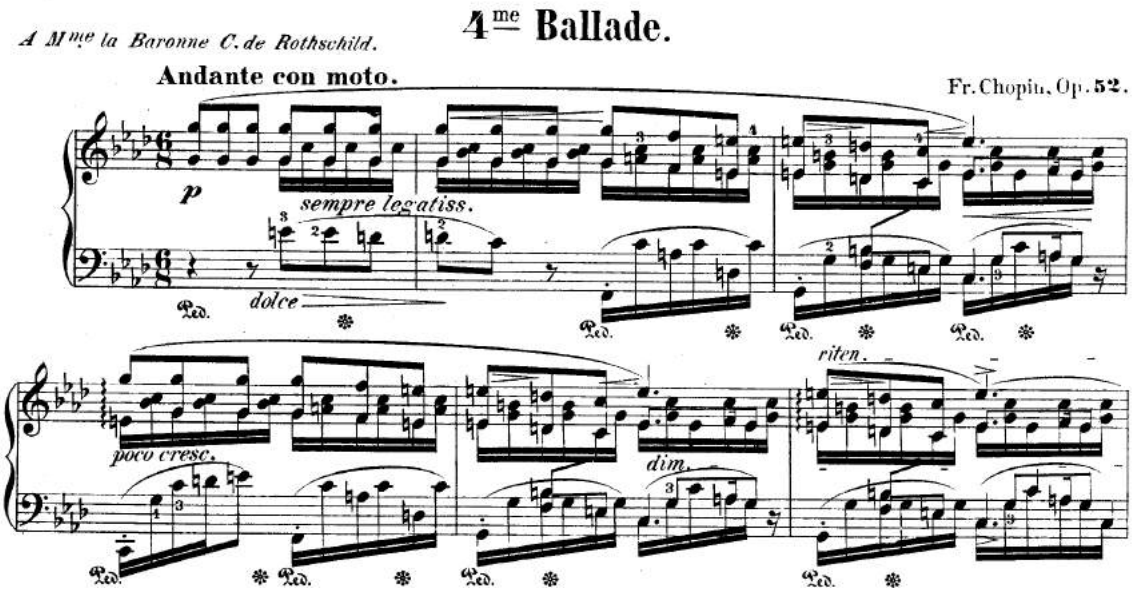



Figure 4–335, Ballade op. 52, topique du pastoral, mesures 1-6

Nous constatons que la grande majorité des caractéristiques du style pastoral est présente dans les deux cas. Ce double exemple permet aussi de voir comment Chopin fait

évoluer son style, en comparant un même topique utilisé en 1840 puis en 1843. Dans la *Ballade* op. 52, le discours musical est plus fourni, et également plus développé au niveau contrapuntique, caractéristiques essentielles de son dernier style, comme nous l'avons montré précédemment. L'utilisation des topiques illustre donc également l'évolution stylistique du compositeur du cours du temps.

2.1.14. Le style de faux-bourdon

Au fur et à mesure de nos analyses, le style de faux-bourdon a également été détecté dans notre corpus, mais concerne seulement deux œuvres. Il s'agit d'un des styles les plus « archaïsants », puisque le faux-bourdon est déjà présent dans la musique de la fin du Moyen Age, et surtout à la Renaissance. Différentes interprétations existent quant à l'explication de cette technique. Selon Ulrich Michels, il s'agit d'une harmonisation particulière, sous forme de deux voix parallèles par rapport à une mélodie donnée, le *cantus firmus*. À l'origine, il s'agit d'une pratique anglaise (certainement issue du *gymel*), où le *cantus firmus* en tant que voix médiane (le *burden*) est encadré par une voix supérieure à la quarte (*le treble*), et une voix inférieure à la tierce (le *faburden*, comme contre-chant grave du *burden*). En France, les compositeurs partiront du *cantus firmus* disposé à la voix supérieure, et rajouteront deux voix par dessous à la sixte inférieure et à la quarte inférieure, comme une « fausse basse », autrement dit le faux-bourdon, mais sans noter cette dernière, car une écriture sous forme de quartes parallèles était interdite. Selon l'encyclopédie *Larousse*, le faux-bourdon est défini comme un procédé d'harmonisation qui renverse le bourdon (d'où le terme de faux-bourdon). Il renverse une succession d'accords parfaits, en octaviant la fondamentale pour obtenir cette sixte caractéristique entre les voix extrêmes (do-mi-sol devient mi-sol-do) :

> L'explication courante du mot tient au fait que les accords de sixte dont était formé le faux-bourdon primitif, renversement du bourdon ou résonance en accords parfaits, étaient produits par le fait de chanter la fondamentale *in falso,* c'est-à-dire en fausset, à l'octave ; cette explication a été contestée, sans qu'aucune autre se dégage avec certitude[49].

Par ailleurs, selon le *Grove Music Online*, il s'agit d'une manière de « dériver une voix de contreténor alto de la voix de déchant, en chantant les mêmes notes simultanément à la quarte inférieure, ce qui produit essentiellement un enchaînement de ce que l'on appellerait aujourd'hui des accords de sixtes […]. Ce phénomène était considéré comme la manière "classique" et s'est vu dénommer, dans la littérature musicale sous les termes de style des "accords de sixte" ou de "faux bourdon[50]" ».

---

[49] « Faux-bourdon », *Encyclopédie Larousse*, en ligne, consulté le 4 décembre 2015, http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/faux-bourdon/167564.

[50] « *The earliest method was to derive a contratenor altus from the written discantus by singing the same notes simultaneously at the 4th below, which produced essentially a chain of what would now be called 6-3 chords* […]. *This was still regarded as the "classic" manner by most music theorists of the late 15th century and has become known in musical literature as the '6th-chord' or "fauxbourdon" style.* ». Brian Trowell, « Fauxbourdon », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Éditions Oxford University Press, Oxford, en ligne, consulté le 6 novembre 2015, http://www.oxfordmusiconline.com.scd-rproxy.u-strasbg.fr/subscriber/article/grove/music/09373.

Ce style apparaît également chez Chopin, dans le *Prélude* op. 45 et dans la *Barcarolle* op. 60. Il concerne deux passages introductifs. Dans le premier cas, les mesures 1-3 présentent une descente en accords de sixte parallèles, modulants sous forme de marche harmonique.

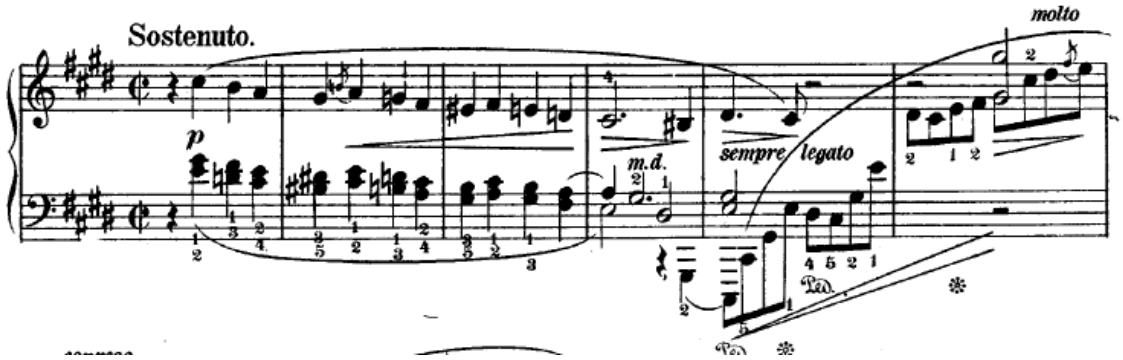



Figure 4–336 Prélude op. 45, mesures1-6

Dans la *Barcarolle* op. 60, ce sont également les mesures 1-3 qui proposent ce type d'écriture, de manière plus travaillée, avec des appogiatures et un motif de croches mélodiques qui rendent l'écriture moins verticale.

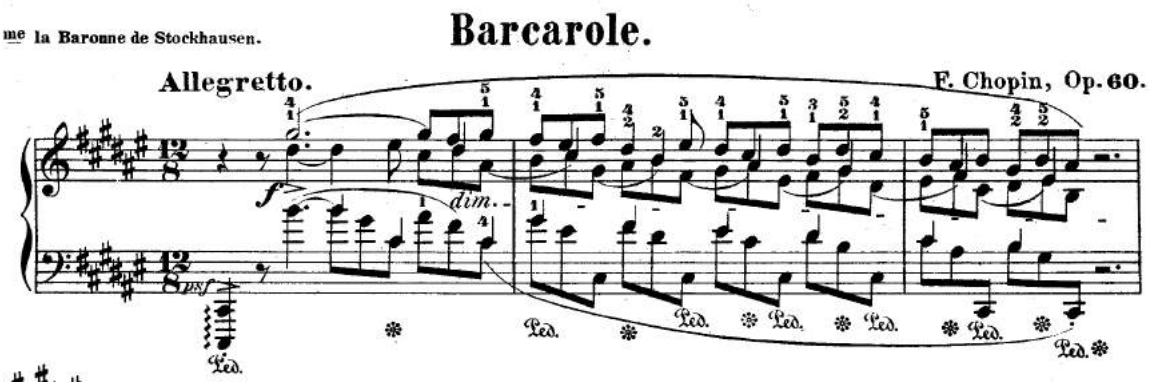



Figure 4–337 Barcarolle op. 60, mesures 1-3

Encore une fois, il est surtout intéressant de remarquer comment Chopin modifie son écriture par rapport à un même style, entre 1841 et 1846. Dans l'op. 45, les accords sont simplement enchaînés de manière homorythmique, alors que dans l'op. 60, Chopin agrémente son discours d'appogiatures et de notes étrangères, avec un rythme arpégé et une pédale de dominante qui densifient l'écriture. Tout comme le « style pastoral », le dernier style s'exprime par cette complexification mélodique et harmonique, à partir d'un même type de matériau musical.

Maintenant que nous avons présenté l'ensemble des styles utilisés par Chopin dans sa dernière période, nous allons nous intéresser dans la section suivante aux différents genres auxquels il va se référer. Nous pouvons d'ores et déjà affirmer que le style de « chant accompagné », le style « savant » et les « textures homophoniques » se démarquent par leur usage très important tout au long de la dernière période. Nous reviendrons en détail sur ces aspects lors de la conclusion de ce chapitre. Concernant les « genres expressifs » comme les appelait Ratner (en opposition aux « styles expressifs » précédemment listés), nous avons regroupé selon deux sous-catégories les différents

répertoires auxquels Chopin fait allusion. Nous rappelons qu'ils sont ainsi dénommés car ils font référence à des répertoires d'ores et déjà existants : le compositeur utilise six genres, avec le nocturne, la marche, la barcarolle, la berceuse, la chaconne et le *divertimento* ; ainsi que six types de danse, avec la mazurka, la polonaise, l'oberek, la kujawiak, la tarentelle et la valse.

2.2. Les « genres expressifs »

2.2.1. Genres

2.2.1.1. Nocturnes

Le Nocturne est « genre instrumental particulièrement lié avec le romantisme […]. Associé à la nuit et plus encore à l'introspection nocturne, il adopte souvent un caractère méditatif, intérieur et expressif, qui privilégie une mélodie ornée d'arabesques et posée par un accompagnement continu constitué d'arpèges d'ambitus large[51] […]. ». Le compositeur irlandais John Field est considéré comme le créateur de ce répertoire entre 1812 et 1835. Comme le signale Rambeau, les « Nocturnes de Field sont pour la plupart monothématiques et caractérisés par une mélodie vocale soutenue harmoniquement par un accompagnement en arpèges qui demeure indépendant de la phrase mélodique[52] ». Au départ, Chopin reste largement influencé par ce modèle, notamment avec les *Nocturnes* op. 9 n°1 et 2, qui ne présentent qu'un seul thème. Cependant, il fera largement évoluer ce genre vers une forme généralement ternaire de type ABA', mais malgré une « cohérence exceptionnelle[53] », différents types de nocturnes vont pouvoir être distingués. Pour ce faire, nous utiliserons la classification de Tomaszewski[54] que nous avons déjà présentée et utilisée lors de nos analyses avec des nocturnes « élégiaques », « oniriques » et « contemplatifs ». Nous n'utiliserons donc pas les types « pathétique » et « idyllique » qui s'appuient davantage sur la progression globale des thèmes au sein de la forme générale. Pour lui, deux genres, avec lesquels Chopin a été familiarisé dès son enfance en Pologne sont à la source des Nocturnes : d'une part la chanson élégiaque polonaise et slave (d'origine ukrainienne), appelée « duma », qui se réfère à la fois à la rêverie, à la méditation, et au songe, et d'autre part la romance, genre lyrique provenant de la culture française et connotée au départ comme empreinte de sentimentalisme. Ces deux genres s'opposent entre eux par l'esprit plutôt « superficiel » de la romance et plus « profond » de la *duma*, mais ces deux répertoires influenceront simultanément Chopin au sein du Nocturne. En plus de ces trois catégories, nous rajouterons un autre type de nocturne lié directement à la romance, que nous expliciterons.

---

[51] Claude Abromont et Eugène de Montalembert. *Guide des formes de la musique occidentale*, Éditions Fayard, Paris, 2010, p. 753.
[52] Marie-Paule Rambeau, *Chopin l'enchanteur autoritaire,* Éditions l'Harmattan, Paris, 2005, p. 266.
[53] Mieczysław Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber (dir.), *La note bleue : mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 74.
[54] Voir Mieczysław Tomaszewski, *op. cit*., p. 73-88.

2.2.1.1.1. Nocturnes « élégiaques »

Ce type de nocturne est issu de la chanson élégiaque appelé *duma*, et se caractérise principalement par l'utilisation d'un mètre binaire, généralement à 4/4, par l'importance des répétitions mélodiques et par un détournement du style belcantiste. Il s'agit d'une « méditation sur soi-même et sur le monde, sur le caractère éphémère du temps et des évènements, nourri de souvenirs ressurgis de la mémoire[55] ». Au sein de notre corpus, quatre exemples sont concernés par ce type élégiaque. Le premier se trouve dans le *Prélude* op. 45 : bien qu'il ne s'agisse pas d'un nocturne à proprement parler[56], la construction du thème principal, dans un style de « chant accompagné » avec mélodie et arpèges, permet de le considérer comme tel[57]. Le caractère élégiaque est présent par le biais de la mesure à 2/2, la tonalité principale de *do* dièse mineur, l'absence d'ornementations et la répétition des mêmes phrases musicales à la mélodie minimaliste. Le rythme de marche n'est pas présent mais le mètre est clairement binaire.

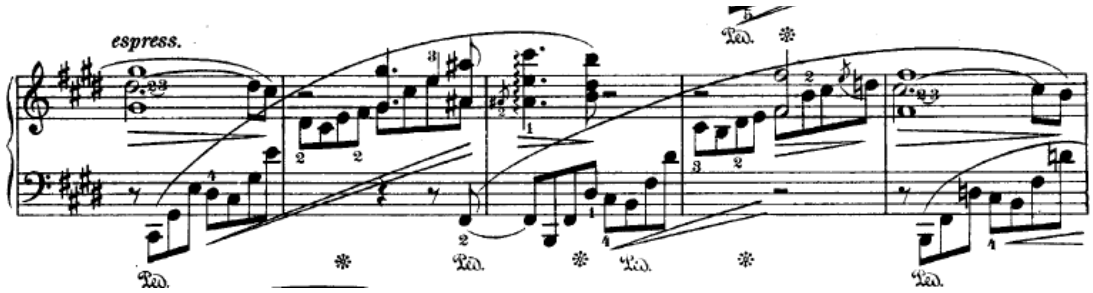



Figure 4–338 Prélude op. 45, mesures 7-11

Le deuxième exemple se situe dans le mouvement lent de la *Sonate* op. 58. En effet, dans les mesures 5-28, un thème lyrique indiqué *cantabile*, se caractérise par un rythme binaire à 4/4, une mélodie sans ornementations qui se détache du belcanto, et un ostinato concentré à la basse, au contraire des nocturnes oniriques. Malgré le mode majeur, ces nocturnes restent ancrés dans ce caractère élégiaque, comme le seront également les *Nocturnes* op. 62.

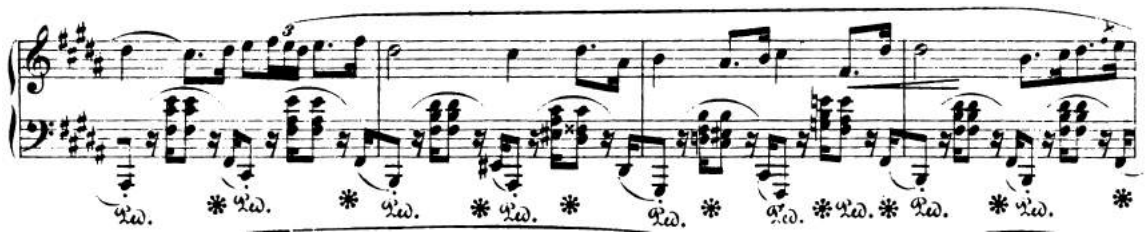



Figure 4–339 Largo de la Sonate op. 58, mesures 6-9

En effet, les thèmes principaux des deux deniers nocturnes composés par Chopin,

[55] Mieczysław Tomaszewski, *op. cit*., p. 81.

[56] Voir encore une fois Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 74 : « Certes le corpus des dix-huit nocturnes comporte encore des ramifications moins évidentes, mais indéniables : ainsi des nocturnes qui ne portent pas le nom de nocturne, comme les deux romances des Concertos, quelques Préludes de l'op. 28 (n° 15 et n° 17), et même le Prélude en ut dièse mineur op. 45 ».

[57] Voir encore une fois Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », *op. cit.*, p. 74.

font référence à cette élégie. Pour le premier, la mesure à 4/4 présente un accompagnement arpégé assez peu étendu et une mélodie simple encore une fois sans ornementations. Dans le deuxième cas, le rythme de marche se fait cette fois-ci clairement ressentir, en noires, dans une mesure à 4/4, et avec une mélodie non ornementée.

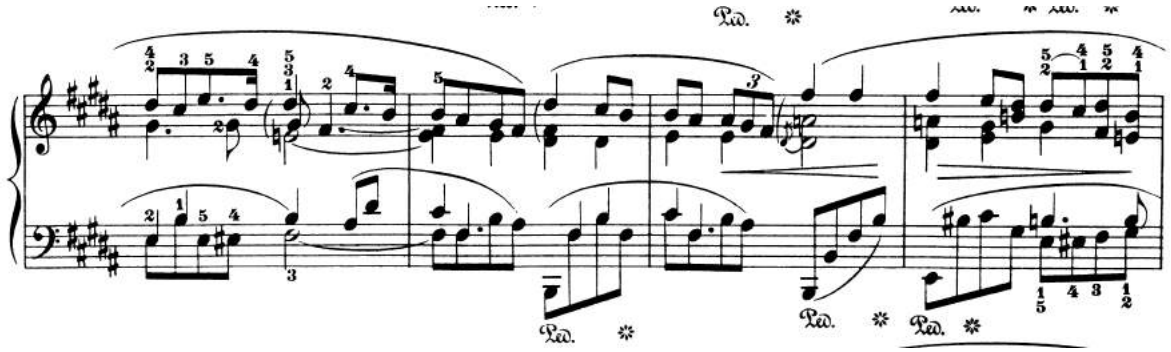



Figure 4–340 Nocturne op. 62 n°1, mesures 6-9

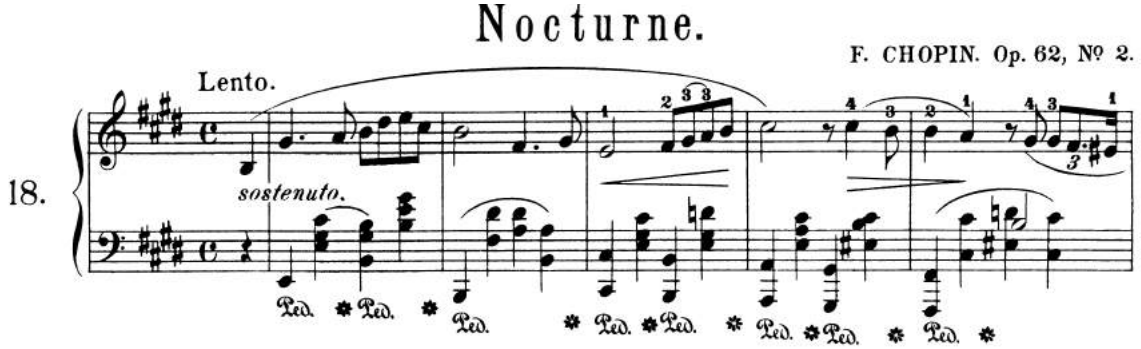



Figure 4–341 Nocturne op. 62 n°2, mesures 1-5

2.2.1.1.2. Nocturnes oniriques

Les nocturnes oniriques correspondent certainement à l'image la plus répandue du répertoire : larges arpèges avec un grand ambitus sous forme d'ostinato rythmique, mesure ternaire, et ornementation de la mélodie dans un style belcantiste. En effet, l'influence belcantiste est nettement sensible et renforcée par l'usage caractéristique du *rubato*.

Ce type de nocturne apparaît également dans la *Ballade* op. 52, entre les mesures 152-168. Comme nous pouvons le voir sur la figure ci-dessous, la main gauche interrompt le rythme de valse pour entamer des arpèges en doubles-croches, soutenant la mélodie sinueuse de la main droite, largement ornementée et rythmée par des triolets, septolets et autres divisions par 10. Le passage est explicitement indiqué *rubato* par le compositeur.

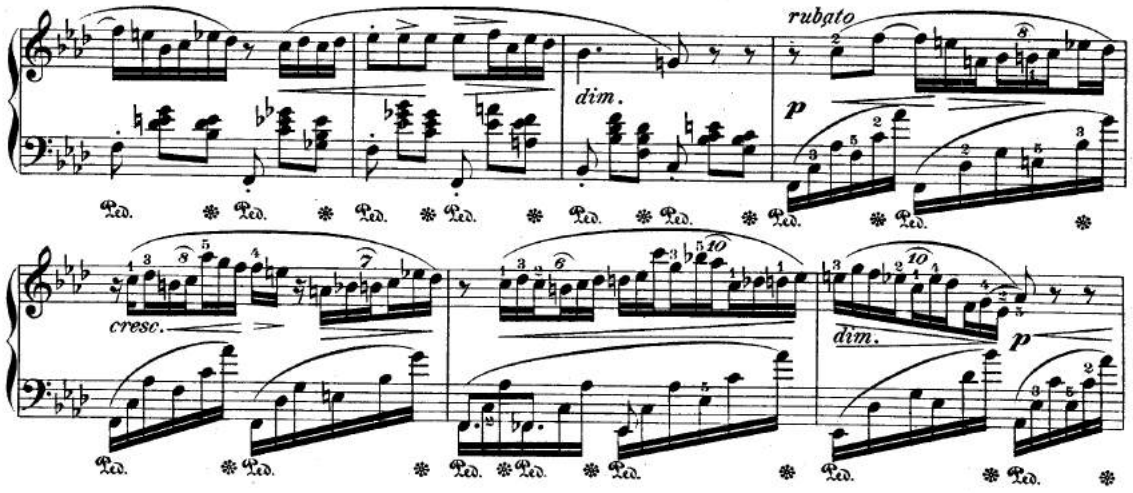


Figure 4–342 Ballade op. 52, mesures 149-155

L'exemple suivant se situe dans la *Barcarolle* op. 60, entre les mesures 78-83. Chopin s'élance dans un passage *dolce* où l'on retrouve le même type de disposition que dans la *Ballade* op. 52 : la main droite, sous forme de doubles-croches, est ornementée avec des rythmes à la division imparfaite (ce qui renforce l'effet du *rubato*), alors que la main gauche possède un mouvement ascendant arpégé également caractéristique de ce type de nocturne.

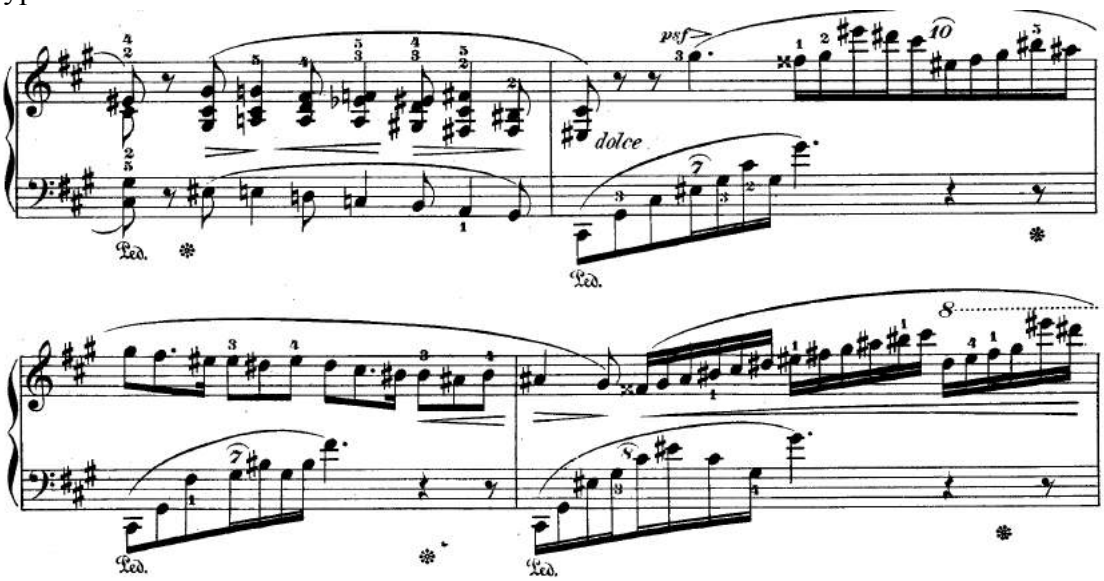



Figure 4–343 Barcarolle op. 60, mesures 77-80

Dans le *Nocturne* op. 55 n°2, le thème principal correspond également à ce type onirique. Il se caractérise par une mesure ternaire notée 12/8, des arpèges répétitifs et une ornementation belcantiste de la mélodie, marquée davantage encore lors de la reprise du thème, à partir de la mesure 35.

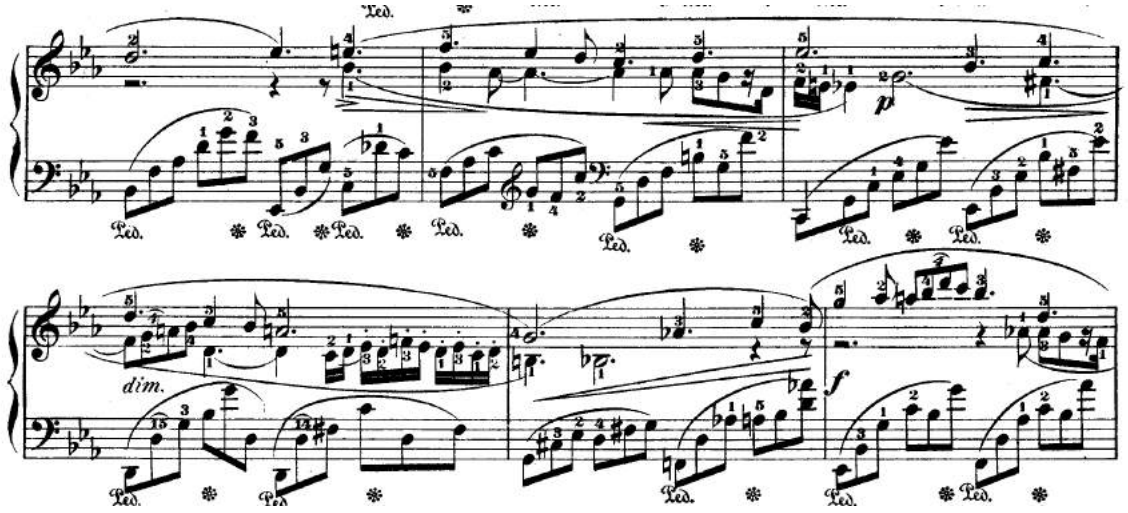



Figure 4–344 Nocturne op. 55 n°2, mesures 4-9

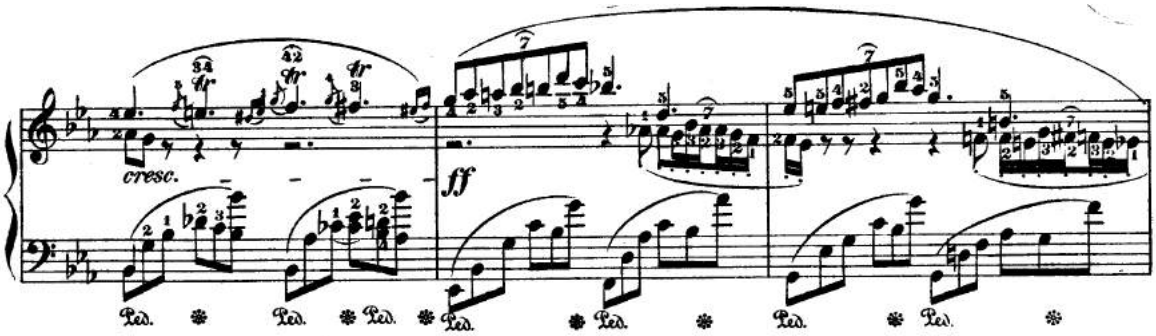


Figure 4–345 Nocturne op. 55 n°2, mesures 34-36

2.2.1.1.3. Nocturnes contemplatifs

Le nocturne « contemplatif », toujours selon Tomaszewski, superpose une mélodie lyrique généralement binaire et sans ornementations à un accompagnement de mètre ternaire. De ce fait, ce type de nocturne est explicitement inspiré par les deux sources mises en avant par le musicologue : la romance vocale, d'origine ternaire, et la chanson élégiaque, binaire.

Cette caractéristique se retrouve dans le premier et le troisième mouvement de la *Sonate* op. 58. Dans l'*Allegro*, c'est le deuxième thème de la forme sonate qui est concerné, entre les mesures 41-55 puis 148-162, lors de la réexposition. Indiquée *sostenuto*, la mélodie reste assez simple et se trouve accompagnée par des arpèges ternaires dans une mesure à 4/4.

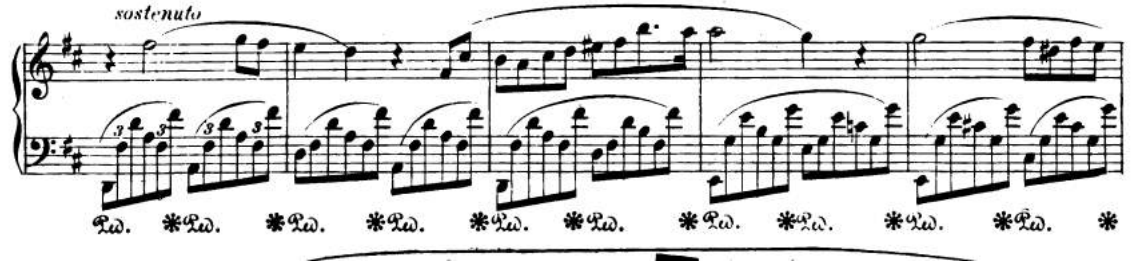



Figure 4–346 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 41-45

Dans le *Largo*, le thème de nocturne « élégiaque » va être transformé en nocturne « contemplatif » lors de la reprise, par la modification de son accompagnement devenant ternaire. Encore une fois, la mélodie ne présente pas d'ornementations (sauf à la mesure 101 mais il s'agit plutôt d'une gamme en levée) avec une mesure binaire à 4/4, pendant que la main gauche présente des arpèges sous forme de triolets lors des mesures 98-119.

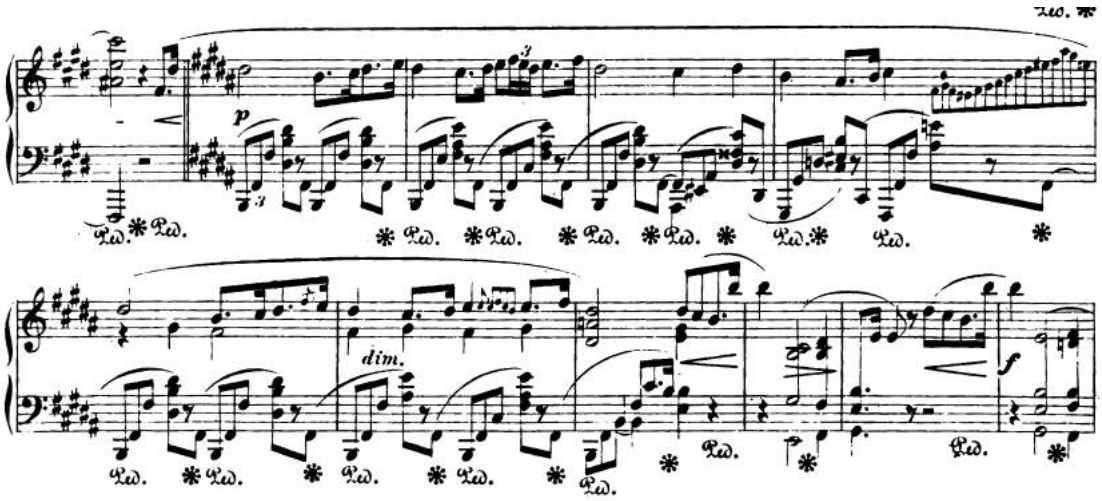


Figure 4–347 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 97-107

2.2.1.1.4. Nocturnes liés à la romance vocale

Certains thèmes de nocturnes présentent également un lien fort avec la « romance vocale ». En effet, ces passages possèdent soit une mesure binaire à trois temps, soit une mesure ternaire, ce qui les différencie du nocturne élégiaque (caractérisé par une mesure à 4/4). De plus, la mélodie ne présente pas d'ornementations (ce qui est le cas dans les nocturnes oniriques »). L'accompagnement s'effectue sous forme d'arpèges. Ces éléments trouvent leur source dans la romance vocale, qui se définit comme un « genre poétique et vocal de caractère sentimental et naïf, parfois "archaïsant", élégiaque ou plaintif, avec une mélodie simple, touchante et sans ornements[58] ».

Dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61, le thème de nocturne, indiqué *piano e legato*, se caractérise par une mesure à ¾ et un accompagnement arpégé. Une voix interne, sous forme d'un balancement au rythme de 𝄾 ♪♪♪♪♪, est également typique du répertoire de la romance.

[58] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale*, Éditions Fayard, Paris, 2010, p. 1043.

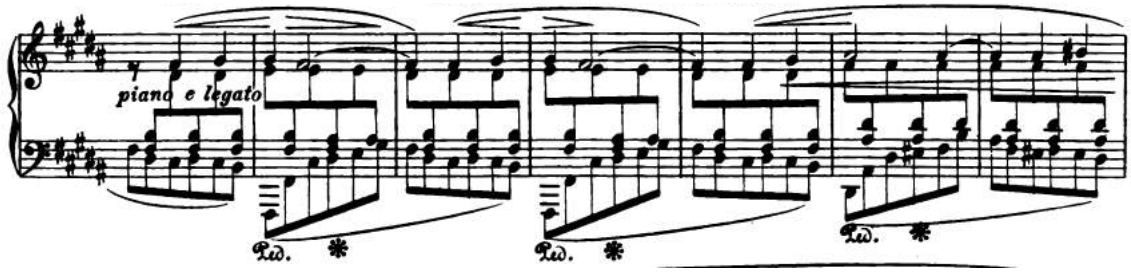


Figure 4–348 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 153-159

Dans le *Scherzo* de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, la partie centrale (mesures 153-212) présente un thème lyrique *cantabile*, dans une mesure à 3/4, avec une simple mélodie, sans ornementations, accompagnée de manière assez « mécanique » par un ostinato en croches typique du genre de la romance, déjà présent dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61 (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯).

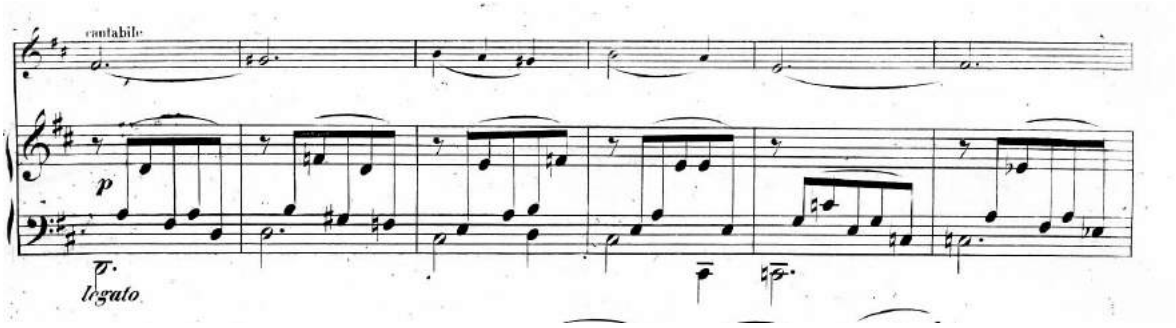



Figure 4–349 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 133-138

De plus, l'ensemble du troisième mouvement est construit selon ces mêmes éléments : indication *cantabile*, mesure à trois temps binaire (ici 3/2), arpèges et mélodie non ornée dans une texture de chant accompagné, avec le même motif en croches régulières.

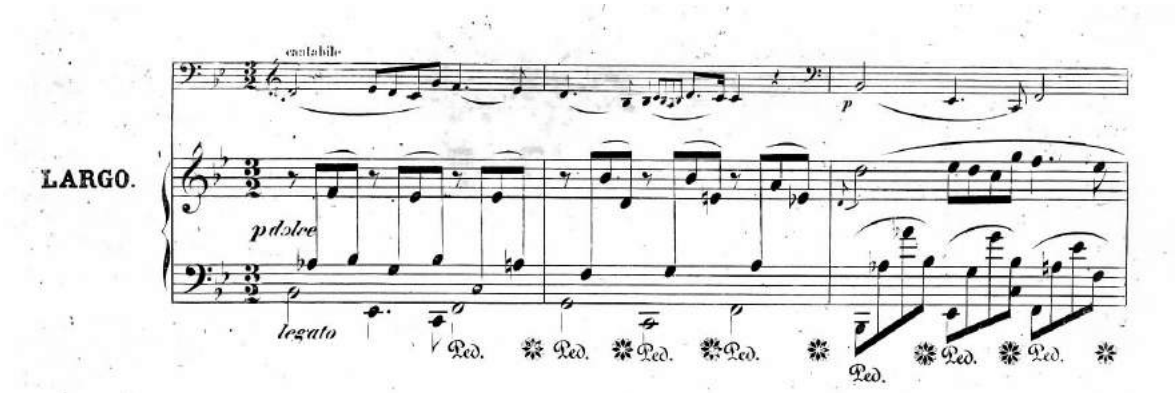



Figure 4–350 Troisième mouvement de la Sonate op. 65, mesure 1-3

Enfin, la *Barcarolle* op. 60 présente entre les mesures 62-70, son troisième thème principal, en *La* majeur. Encore une fois, les arpèges marquent l'accompagnement de la main gauche, la mélodie émerge de la partie supérieure de la main droite, non ornementée dans une mesure ternaire à 12/8. Tomaszewski y distingue une influence de la romance d'origine italienne plutôt que française.

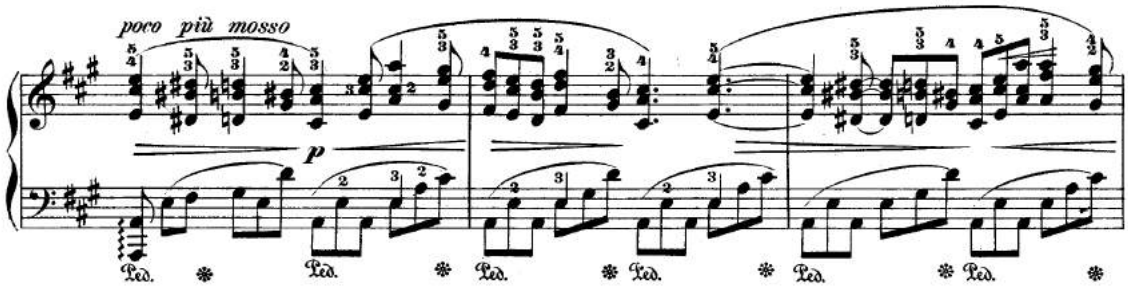


Figure 4–351 Barcarolle op. 60, mesures 62-64

Pour récapituler l'ensemble des éléments caractérisant les thèmes de nocturne, nous pouvons les regrouper selon les catégories suivantes :

Nocturne onirique : mesure ternaire, mélodie ornementée, rubato.

Nocturne contemplatif : mesure ternaire et binaire superposées, mélodie non ornementée, généralement accompagnement ternaire et mélodie binaire.

Nocturne élégiaque : mesure à 4 temps, rythme de marche ou arpèges, mélodie non ornementée.

Nocturne lié à la romance : mesure à 3 temps ou ternaire, accompagnement arpégé en ostinato, mélodie simple et non ornementée, importance de la consonance.

Le nocturne est le genre le plus représenté dans notre corpus d'œuvres de Chopin. Il s'agit d'un répertoire devenu quasi indissociable du compositeur polonais, il n'est donc pas surprenant de le voir prendre une telle place. Par ailleurs, la multiplicité de ses langages, où le lyrisme reste cependant toujours effectif, lui a permis d'intégrer de nombreuses compositions extérieures aux pièces intitulées elles-mêmes « Nocturnes » (*Barcarolle*, *Sonate* op. 65, etc.). Cela rejoint encore une fois une des caractéristiques de la dernière période, où Chopin utilise des genres extérieurs en tant que thèmes dans des pièces déjà stylisées (mixité des genres).

2.2.1.2. Marches

Les marches constituent un répertoire important au sein du corpus, avec sept œuvres concernés. À l'origine, les marches sont « suscitées par les grands évènements rythmant la vie des hommes » et sont, de ce fait, « étonnamment diverses[59] ». Néanmoins, elles présentent le plus souvent un rythme binaire (parfois ternaire) qui se « caractérise généralement par une cellule ou une formule rythmique répétée censée susciter, encourager, exprimer ou représenter divers pas[60] ». Elles se déclinent en plusieurs sous-catégories : militaire, funèbre, nuptiale, etc.

Dans notre cas, nous pouvons en effet distinguer les marches militaires (présentes dans l'op. 44, 49, et 53), héroïque (présente dans le seul op. 36), ou encore funèbres (op. 49, op. 58, troisième mouvement) et enfin des passages construits sur un rythme de marche accompagnant une mélodie (op. 58, premier mouvement, op. 60 et op. 65,

[59] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale*, Éditions Fayard, Paris, 2010, p. 651.
[60] Claude Abromont et Eugène de Montalembert*, op. cit.*, p. 651.

quatrième mouvement).

Concernant les marches militaires, nous avons déjà cité dans le paragraphe sur le « style militaire » les marches de l'op. 44 (mesures 83-102 et 111-126), 53 (mesures 81-120) et 49 (mesures 127-142 et 294-309). Nous pouvons ajouter le passage de l'*Impromptu* op. 36 (mesures 39-60), qui présente un style plus « héroïque » avec un rythme pointé dans un tempo plus lent, des octaves doublées, des nuances plus importantes, éléments renforcés dans leur caractère martial par la puissance du motif de la basse. Ces quatre marches ont pour point commun un ostinato rythmique vigoureux dans une mesure binaire, avec des accents importants sur les temps forts, des harmonies simples et marquées, et des doublures d'octaves.

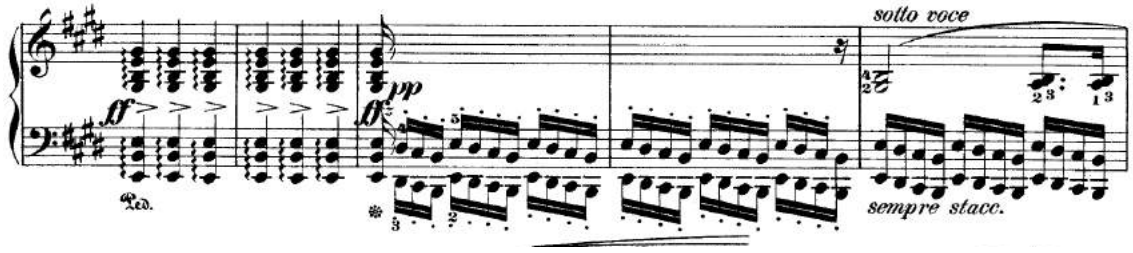



Figure 4–352 Polonaise op. 53, mesures 81-84

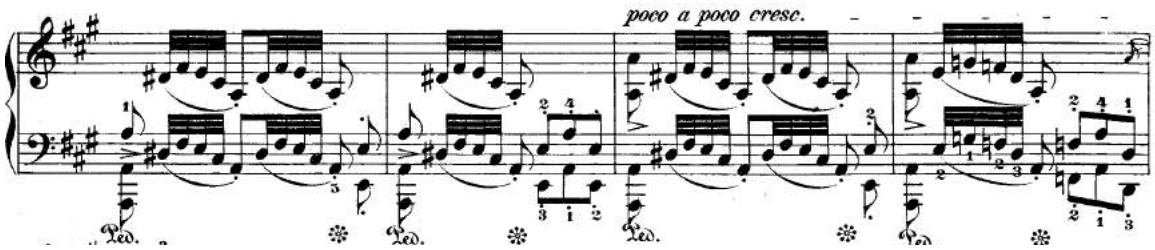


Figure 4–353 Polonaise op. 44 mesures 85-88

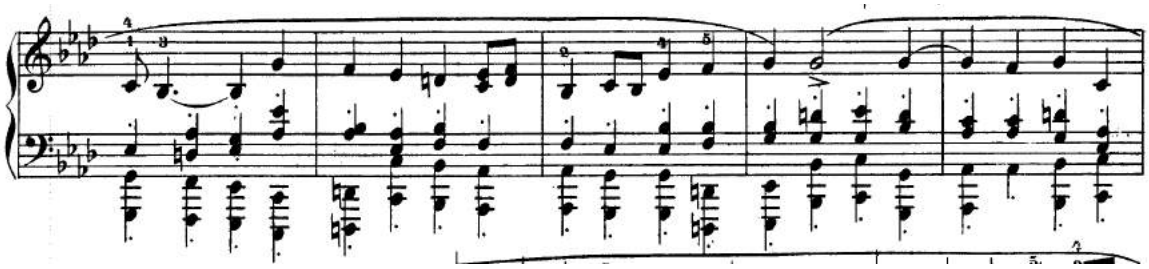



Figure 4–354 Fantaisie op. 49, mesures 129-133

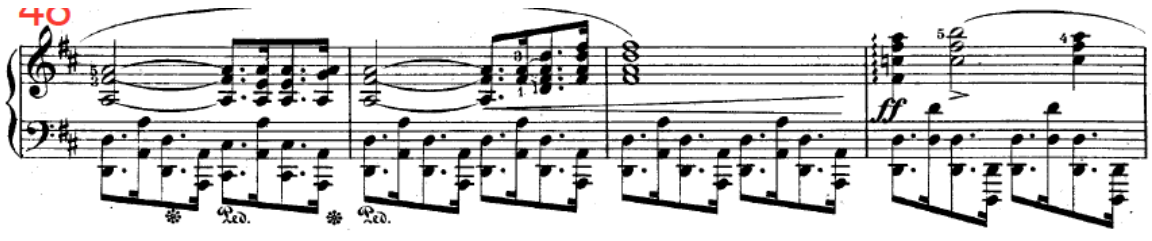



Figure 4–355 Impromptu op. 36, mesures 48-51

Par ailleurs, au début de la *Fantaisie* op. 49, nous trouvons une marche funèbre, au tempo plus lent indiqué *tempo di marcia*, qui présente un caractère plus sombre, transmis par la tessiture grave (alternée toutes les deux mesures environ), la tonalité mineure de *fa*

mineur, le rythme pointé et les accents marqués sur les temps.

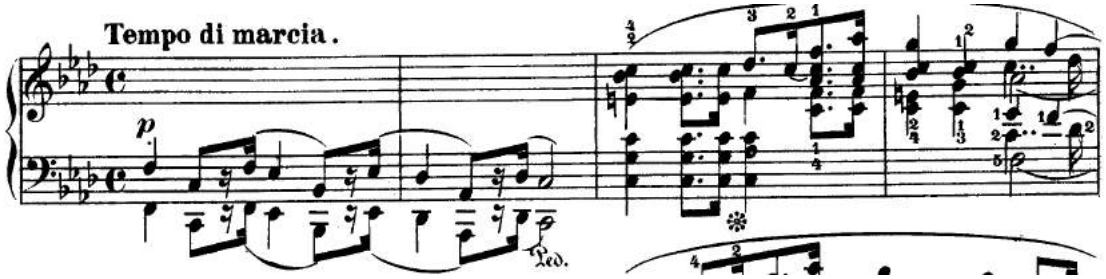



Figure 4–356 Fantaisie op. 49, mesures 1-4

De la même façon, les premières mesures du mouvement lent de la *Sonate* op. 58, dans un extrait beaucoup plus court, présentent les mêmes éléments (surtout aux mesures 1-2), avec une nuance *fortissimo* qui augmente la tension :

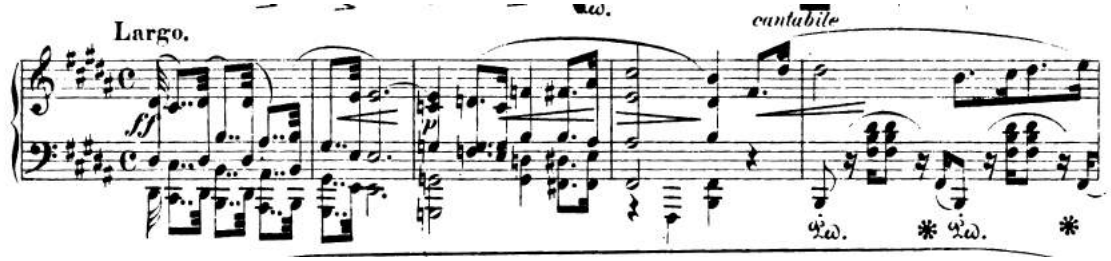



Figure 4–357 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-5

Enfin, dans les deux dernières *Sonates* de Chopin, deux passages présentent un accompagnement dans un style de marche, soutenant une mélodie. Dans le premier mouvement de la *Sonate* op. 58, la main gauche des mesures 66-71 et 173-178, indiquées *leggiero*, s'illustrent par un rythme de noires alternant entre basse et accords, ce qui est typique de la marche.

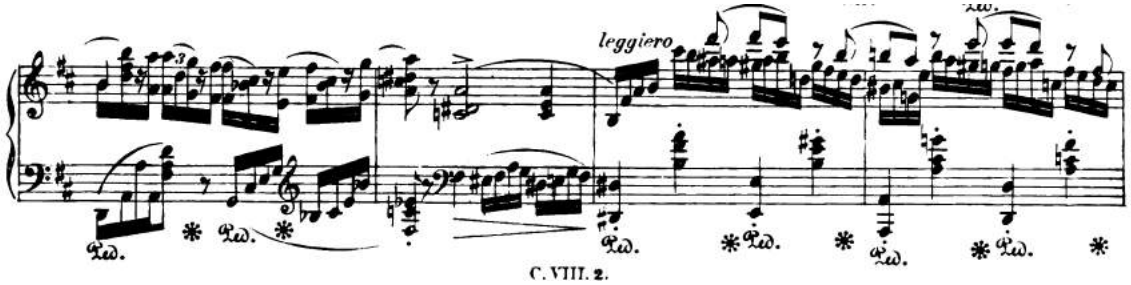



Figure 4–358 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 64-67

Et dans la *Sonate* op. 65, c'est le quatrième mouvement qui présente deux passages conçus de la même manière, avec un accompagnement de marche au piano soutenant la mélodie confiée au violoncelle. On y trouve un rythme en noires détaché dans une mesure à 4/4, avec, comme dans les exemples précédents, les temps forts marqués de manière verticale.

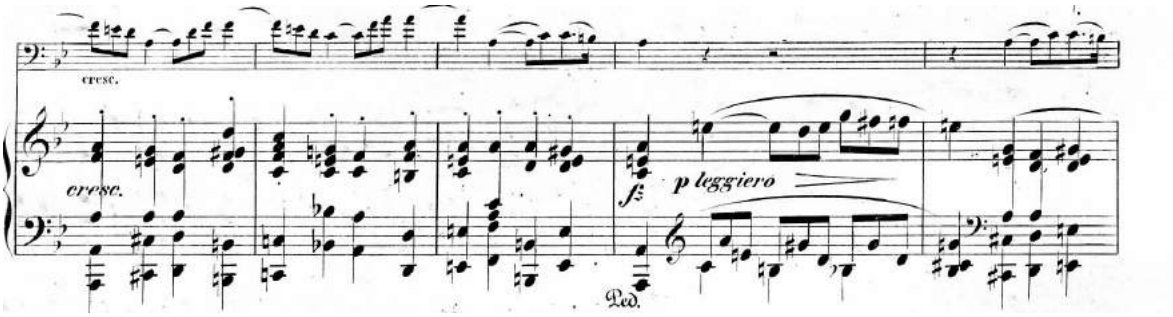



Figure 4–359 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 10-14

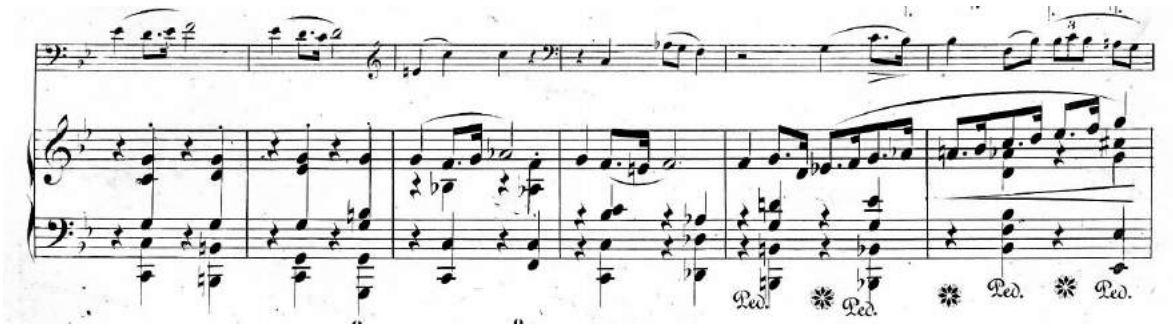



Figure 4–360 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 37-42

Enfin, dans la *Barcarolle* op. 60, les mesures 71-77 présentent un matériel de transition au rythme iambique répétitif et homophonique qui crée une atmosphère saccadée et sautillante, typique du genre, malgré la division ternaire du rythme. Dans la *Polonaise* op. 53, les mesures 49-46 présentent également une transition au rythme homophonique pointé et répété, *forte* et crescendo, qui n'est pas sans rappeler le style de la marche.

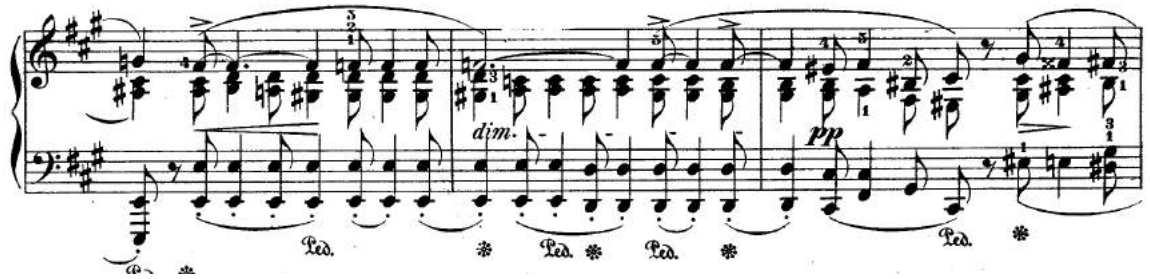



Figure 4–361 Barcarolle op. 60, mesures 74-76

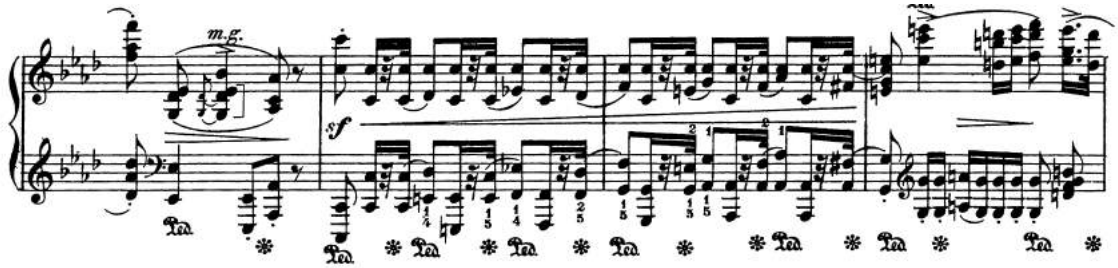



Figure 4–362 Polonaise op. 53, mesures 48-51

Le topique de la marche se décline donc selon différentes catégories et son utilisation se concentre surtout dans la première moitié de notre corpus (à part le *Finale* de la *Sonate* op. 65).

2.2.1.3. Barcarolle

La Barcarolle est un « genre instrumental ou vocal particulièrement prisé au XIX^e^ siècle en tant que pièce de caractère fondée sur la notion de couleur locale. Son rythme modéré et ternaire (6/8, parfois 12/8) imite le balancement d'une barque bercée par de petites vagues et évoque la fluidité[61]». Ce genre a déjà été présenté au cours de nos analyses, notamment par rapport au nocturne ; nous avons montré qu'il est fortement lié au type « onirique[62] ». Dans notre corpus, trois œuvres sont concernées par le genre de la barcarolle : l'*Impromptu* op. 36, le *Nocturne* op. 55 n°2 et, de façon logique, la *Barcarolle* op. 60.

Dans le premier cas, souvenons-nous que l'*Impromptu* op. 36 possède un seul thème, de caractère « pastoral », varié tout au long de l'œuvre, mais contrasté lors de la marche héroïque centrale. Or, à la suite de cette marche, Chopin revient au thème principal sous la forme de triolets de croches, qui camouflent la mélodie de départ. Progressivement, cette cellule rythmique va également être incorporée à la main gauche, pour obtenir une mesure à 12/8, qui, combinée à cette texture lyrique de chant accompagné, peut évoquer le genre de la barcarolle.

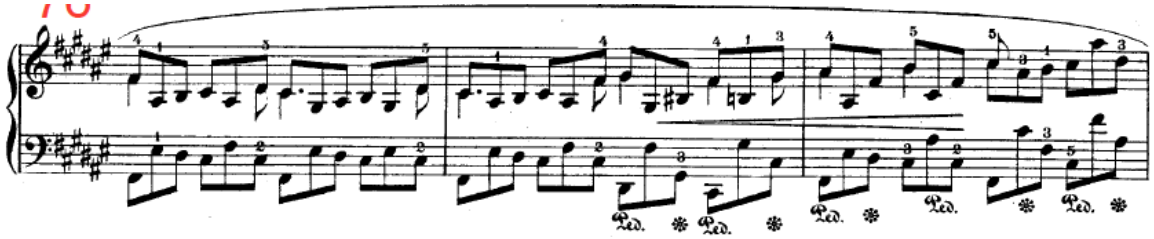



Figure 4–363 Impromptu op. 36, mesures 76-78

Dans le *Nocturne* op. 55 n°2, c'est la quasi totalité de la pièce qui est concernée. Composée dans une mesure à 12/8, la main gauche nous « baigne » dans cette atmosphère lyrique, avec de larges arpèges, installant cet « onirisme » lié au genre en question. Notre analyse rejoint celle de Leichtentritt qui voyait dans ce nocturne un « type de la barcarolle[63] ».

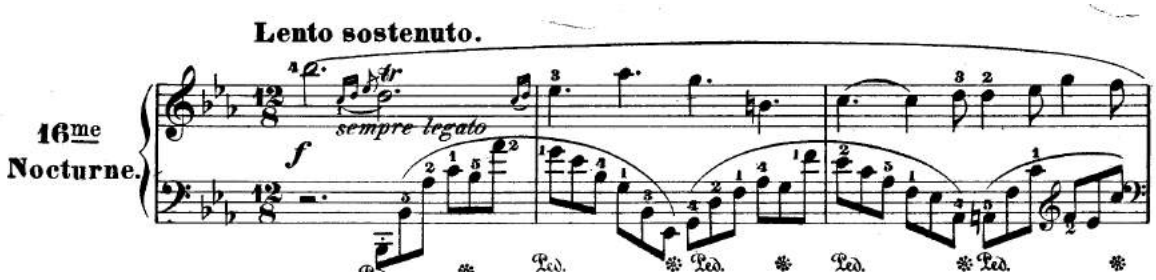



Figure 4–364 Nocturne op. 55 n°2, mesures 1-3

Enfin et sans surprise, la *Barcarolle* op. 60 illustre clairement le genre, avec une basse au rythme caractéristique « balancé » qui soutient le thème principal.

---

[61] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidental, op. cit.*, p. 99.
[62] Mieczysław Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », *op. cit.,* p. 79.
[63] Hugo Leichtentritt cité dans Mieczysław Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », *op. cit.*, p. 80.

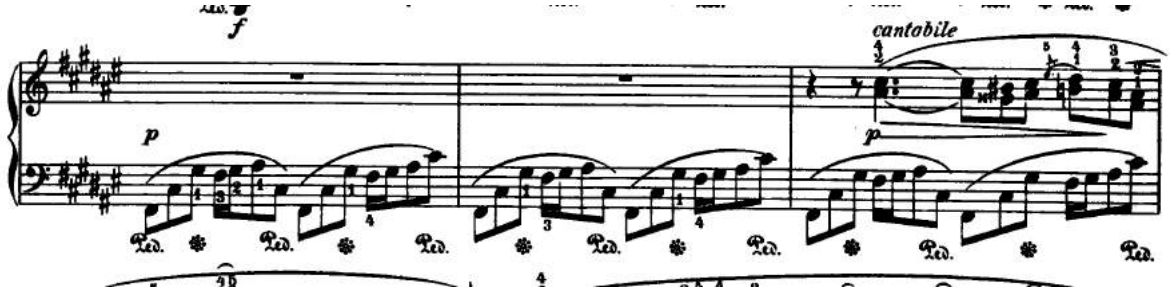


Figure 4–365 Barcarolle op. 60, mesures 4-6

Nous constatons que le topique de la Barcarolle, qui est un style lyrique de chant accompagné, apparaît seulement dans deux pièces en dehors de l'op. 60, appartenant en propre au genre concerné. Cependant, son influence reste capitale dans les nocturnes oniriques que nous avons présentés précédemment.

2.2.1.4. Berceuse

La *Berceuse* est un autre genre que Chopin va utiliser. Elle apparaît pour la première fois en Italie dans la première moitié du XVII[e] siècle, comme un « genre vocal de caractère pastoral, lié à la Nativité[64] » et se définit comme une « Chanson ou rythme cadencé imitant le mouvement d'un berceau, aux sonorités douces et monotones que l'on fredonne pour endormir les enfants[65] ». Nous la retrouvons dans deux passages. D'abord, de façon attendue, dans la *Berceuse* op. 57, qui présente 14 variations enchaînées, soutenues par un même motif d'accompagnement syncopé et obstiné, sous forme de chant accompagné. Ensuite, dans la partie centrale du mouvement lent de la *Sonate* op. 58. En effet, les mesures 29-97 présentent une formule de sextolets de croches qui a pour particularité de jouer le rôle de la mélodie, accompagnée par des octaves et des accords verticaux à la main gauche. Cet ostinato rythmique crée une atmosphère douce et monotone, typique du genre. Comme nous l'avons vu au cours de notre analyse, ce passage fut relevé par Marie-Paule Rambeau qui parle d'une « véritable catabase, sournoisement déguisée en berceuse[66] ». Voici les deux passages :

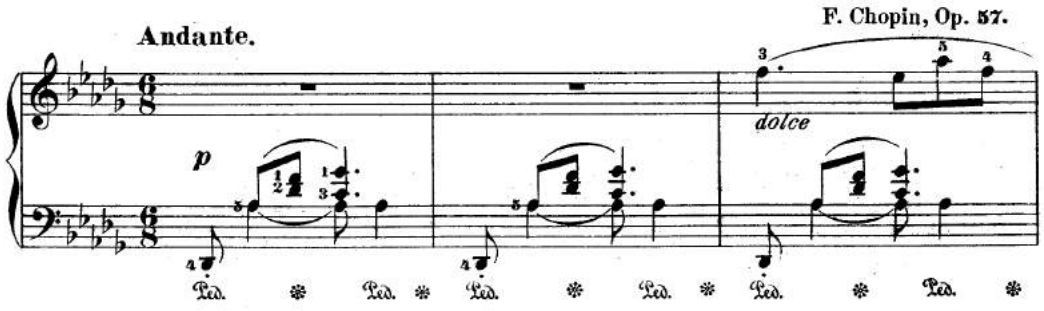


Figure 4–366 Berceuse op. 57, mesures 1-3

[64] Eugène De Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Henri Lemoine, Paris, 2010, p. 955.
[65] Voir définition de « berceuse », en ligne, site du CNRTL, consulté le 30 avril 2015, http://www.cnrtl.fr/lexicographie/berceuse
[66] Marie-Paule Rambeau, *Chopin l'enchanteur autoritaire*, *op. cit.*, p. 709.

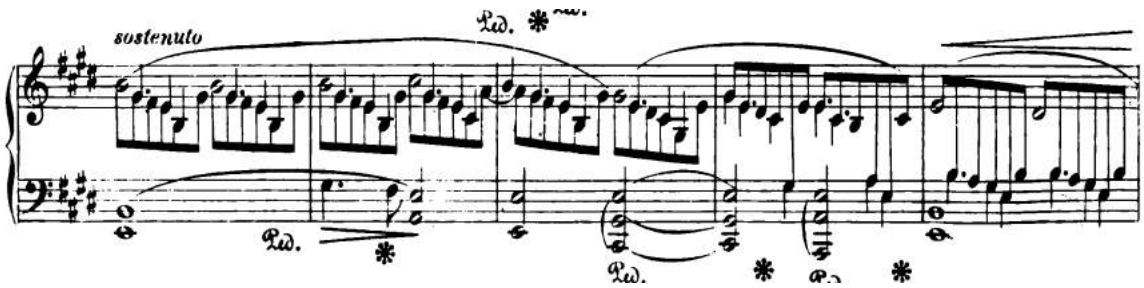



Figure 4–367 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 29-33

Il s'agit donc d'un topique peu utilisé dans ce corpus, mais qui témoigne cependant de l'ouverture du compositeur à des éléments nouveaux. Par ailleurs, nous constatons que la présence de la berceuse est concentrée dans des opus qui se suivent, composés tous deux en 1844.

2.2.1.5. Divertimento

Le genre du *divertimento*, quant à lui, se rencontre une seule fois ; il concerne le thème principal du deuxième mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65. Il se définit comme une « œuvre instrumentale de caractère léger, plaisant et agréable[67] ». Au sein de la *Sonate* op. 65, ce caractère se traduit, malgré la tonalité mineure, par le jeu rythmique très important mis en place par le compositeur : accents sur les premiers temps (avec ou sans levée), articulation détachée, le tout échangé entre violoncelle et piano dans un tempo rapide : autant d'éléments qui confèrent un caractère sautillant et léger au discours musical.

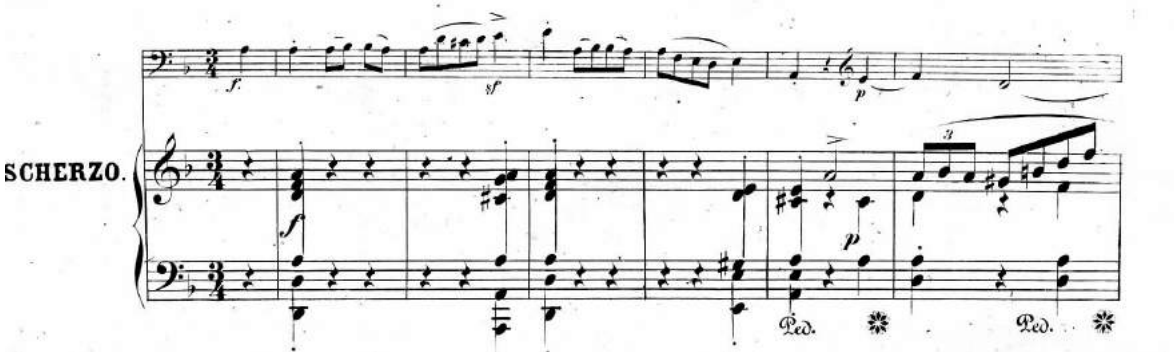



Figure 4–368 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-6

2.2.1.6. Chaconne

Le dernier genre qui nous intéresse est la chaconne, qui n'apparaît aussi qu'une seule fois dans notre corpus. Comme nous l'avons déjà signalé à propos de notre analyse de la *Mazurka* op. 68 n°4, le répertoire de la chaconne devient au cours du XVII[e] siècle « un genre vocal ou instrumental italien et français[68] » qui se définit comme une « composition

[67] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des genres de la musique occidentale*, *op. cit.*, p. 322.
[68] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *op. cit.*, p. 180.

sur une basse obstinée, dont la carrure est fréquemment de 4 à 8 mesures[69] » reconnaissable grâce à la mesure à 3 temps et surtout à la basse obstinée descendante[70], sur un intervalle de tétracorde (dans ce cas chromatique) qui s'apparente à une basse de *lamento*. L'association entre la danse et la basse obstinée a fini par prendre le dessus, notamment à la période baroque, à tel point que le terme de chaconne va finalement faire simplement référence à des variations sur basse obstinée[71].

Dans le cas de la *Mazurka* op. 68 n°4[72], rappelons que l'ensemble du discours musical est construit selon un mouvement chromatique descendant, au sein d'une carrure de huit mesures glissant de *la* bémol (tierce de la tonique), jusqu'à *mi* bécarre (sensible).

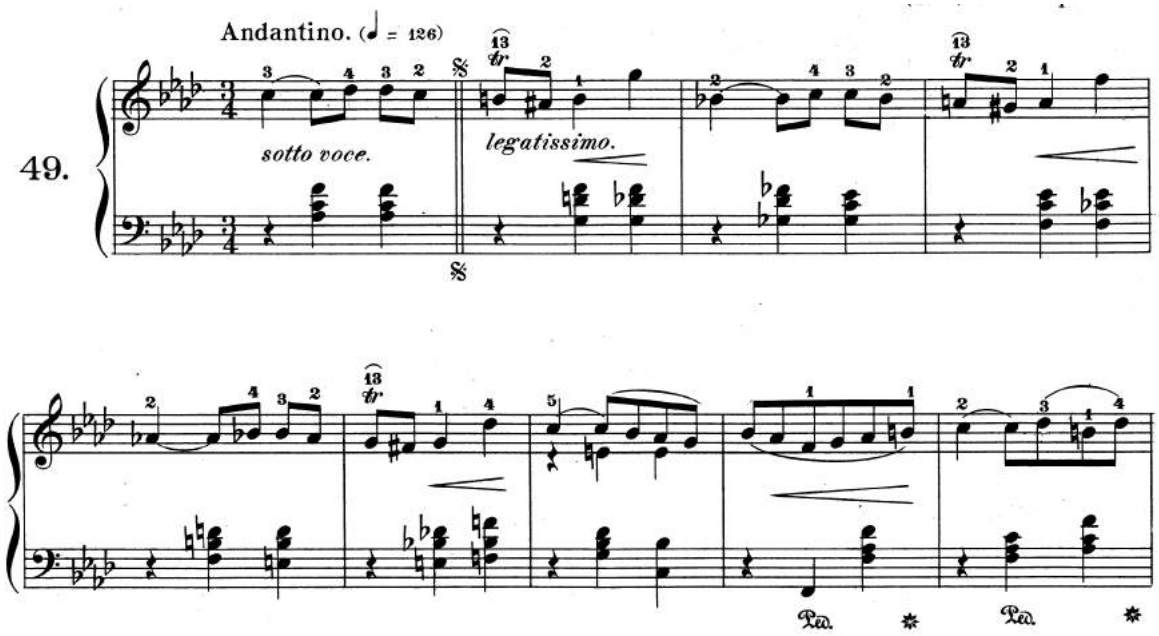



Figure 4–369 Mazurka op. 68 n°4, mesures 1-9

Ces deux topiques, qui n'apparaissent qu'une fois dans notre corpus (« divertimento » et style de « chaconne »), sont utilisés par le compositeur à la fin de sa vie, dans des œuvres tardives composées entre 1846 et 1847. Ainsi, leur présence atteste du fait que le dernier style de Chopin se diversifie en s'ouvrant à de nouveaux procédés d'écriture, ce qui confirme notre hypothèse de départ, tout en rejoignant l'avis de musicologues faisant autorité, comme Kallberg, qui écrit :

[69] *Ibid.,* p. 180.
[70] Ce type de basse fut très populaire à l'époque baroque comme par exemple chez Bach (Cantate BMW 12, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zogen*) ou chez Monteverdi (*Lamento della Ninfa)*.
[71] Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *op. cit.*, p. 180-181.
[72] Voir Partie 3, chapitre 2, section 2.1.2.

> Elles [ces déchirures] se révèlent non seulement dans les événements de sa vie mais aussi à travers quelques œuvres expérimentales dans lesquelles il a cherché à transformer et à modifier les principes de base de son langage musical[73].
>
> Étonnamment, Chopin se mit à écrire dans des genres qu'il n'avait encore jamais explorés (Berceuse, Barcarolle, Polonaise Fantaisie). Tous ces indices sont le signe qu'il était en train de repenser fondamentalement la nature de son art[74].

Après avoir exposé l'utilisation des six genres utilisés par Chopin, intéressons nous, pour finir, au répertoire des danses.

2.2.2. Danses

2.2.2.1. Mazurka

La mazurka est une danse de couple à trois temps, au tempo modéré, qui comporte « un premier temps au rythme pointé, des accents sur les 2e et 3e temps, de fréquents triolets et de grands sauts mélodiques[75] ». Son rythme caractéristique est ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩[76]. C'est au cours du XVIIe siècle qu'elle devient également un genre instrumental employé dans « des messes, symphonies d'église, ballets ou opéras[77] ». Son succès en tant que musique instrumentale de salon est survenu au cours du XIXe siècle, et ce surtout à partir de 1830 et la Monarchie de Juillet.

Dans notre corpus d'étude, huit passages sont concernés par ce genre. Parmi eux, cinq font logiquement partie du répertoire des mazurkas, tandis que trois autres apparaissent dans les polonaises et les valses.

Concernant le premier cas, celui des mazurkas proprement dites, il est important de mentionner les passages concernés, car certaines mazurkas présentent également des thèmes de kujawiak ou d'oberek. Cependant, chacune des mazurkas de notre corpus présente au moins un thème correspondant à ce style. Ainsi, dans l'op. 56, les thèmes de mazurka proposent une écriture polyphonique, ce qui les éloigne quelque peu du caractère de la danse. Nous pouvons toutefois observer le rythme caractéristique de la mazurka et

---

[73] « *The story of Chopin's final years seems to be taken from the pages of a tragic Romantic novel. One wrenching event follows another: the debilitating attacks on his health; the rupture with his companion of nine years, George Sand; the outbreak of revolution in Paris;* [...]*, lonely exile in Great Britain; and upon his return to Paris, the protracted decline that culminated in his death in the early hours of 17 October 1849.* […] *They are revealed not only in events of his biography but also in a few experimental works in which he sought to transform and alter basic tenets of his musical language. In these works we may detect the beginnings of Chopin's new style – his last, since he had scarcely established it before death intervened.* ». Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*, Éditions Harvard University Press, Cambridge, 1998, p. 89.

[74] Jeffrey Kallberg, « Introduction du CD « Late Masterpieces », Stephen Hough (piano) », Hyperion, Britain's brightest record label, 2010, en ligne, consulté le 19 octobre 2015, www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67764.

[75] Eugène De Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Henri Lemoine, Paris, 2010, p. 669.

[76] Maja Trochimczyk, « Mazur (Mazurka) », Section « Music », Figure 1, *Polish Dances*, site de l'université de Californie, en ligne, consulté le 30 mars 2015. http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/mazur.html#music.

[77] Eugène De Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, *op. cit*., p. 669.

les sauts mélodiques présents dans chacune des deux pièces de cet op. 56.

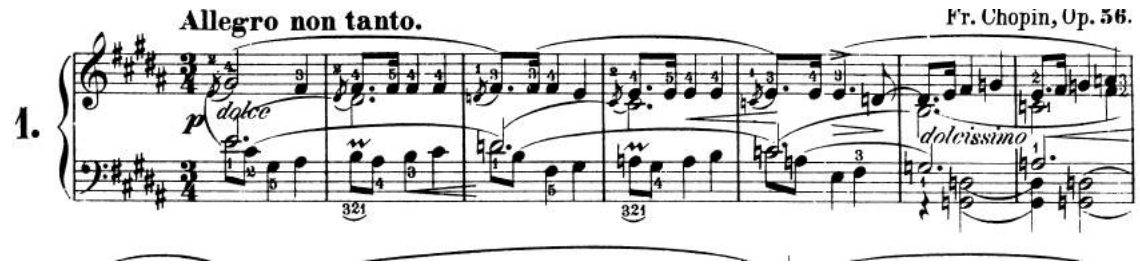



Figure 4–370 Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-7

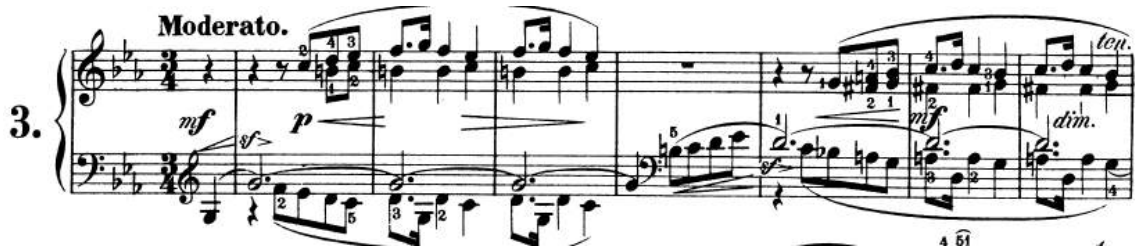



Figure 4–371 Mazurka op. 56 n°3, mesures 1-7

Dans l'op 59 n°1, ce n'est pas le thème principal qui est concerné, mais celui de la partie centrale, qui présente une texture de mélodie accompagnée. Le rythme est parfois plus uniforme mais on retrouve toutefois le rythme pointé ainsi que les sauts mélodiques caractéristiques de la mazurka.

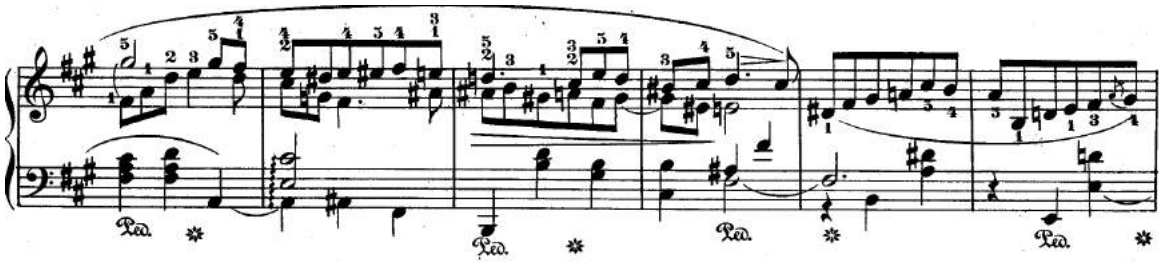



Figure 4–372 Mazurka op. 59 n°1, mesures 43-48

Le thème de mazurka est également présent dans la partie centrale de l'op. 59 n°3, avec toujours les mêmes caractéristiques.

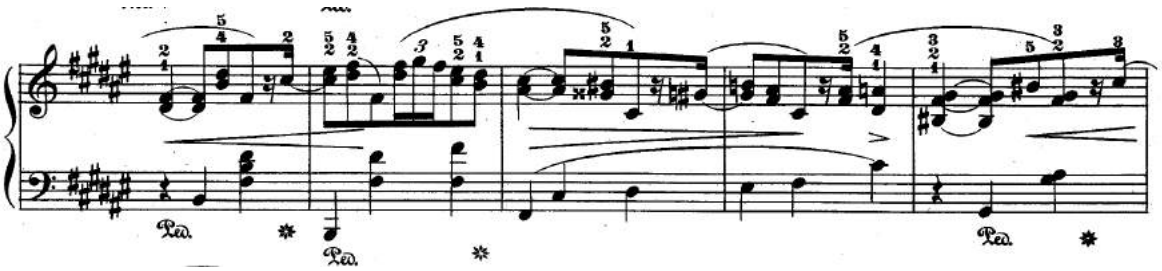



Figure 4–373 Mazurka op. 59 n°3, mesures 47-51

Enfin, dans la *Mazurka* op. 63 n°3, c'est encore le thème central qui est concerné : même s'il présente une texture plus homophonique on y retrouve, encore une fois, les mêmes éléments caractéristiques de la mazurka (rythme et sauts mélodiques).

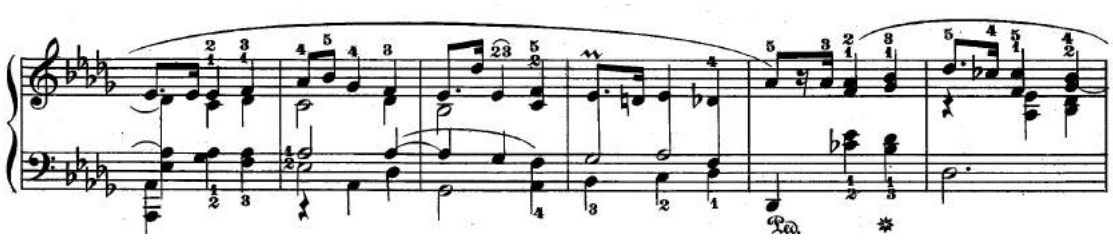



Figure 4–374 Mazurka op. 63 n°3, mesures 37-42

Pour ce qui est de la *Polonaise* op. 44, nous constatons que le thème du trio central est une mazurka explicitement indiquée par le compositeur (*tempo di mazurka*). La basse reprend le rythme d'accompagnement typique du répertoire (basse sur temps forts et accords sur les deux temps faibles). À la main droite, le rythme récurent est ♪♪♩.♪. Il accentue les temps faibles de la mesure, avec la présence du rythme pointé (même s'il n'est pas sur le premier temps), alors que la mélodie contient différents sauts mélodiques.

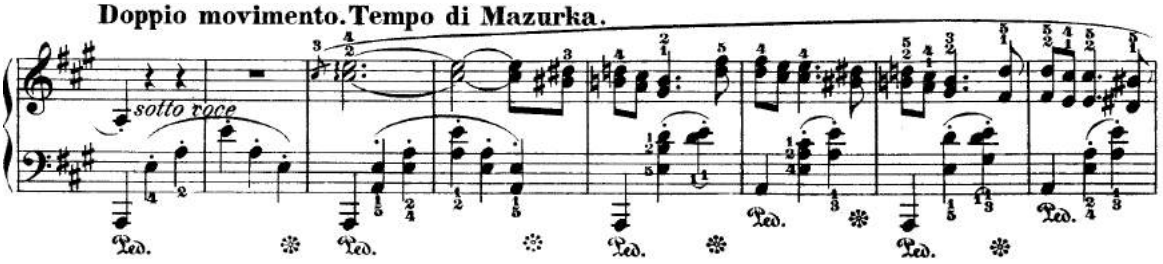



Figure 4–375 Polonaise op. 44, mesures 127-134

Dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61, le thème de mazurka fait partie des trois thèmes principaux de la pièce (mesures 116-127 ou 182-198, et 216-225 en version mineure). Le rythme typique, accentué sur le premier temps, ne s'y retrouve pas systématiquement, mais fait toutefois des apparitions dans certaines mesures (120 par exemple), particulièrement sous forme de ♩. ou de ♩ liée. Les sauts mélodiques sont présents. Rappelons que c'est Tarasti qui, selon Liszt, considérait que Chopin évoquait le « monde des mazurkas » au sein de cet élément thématique particulier.

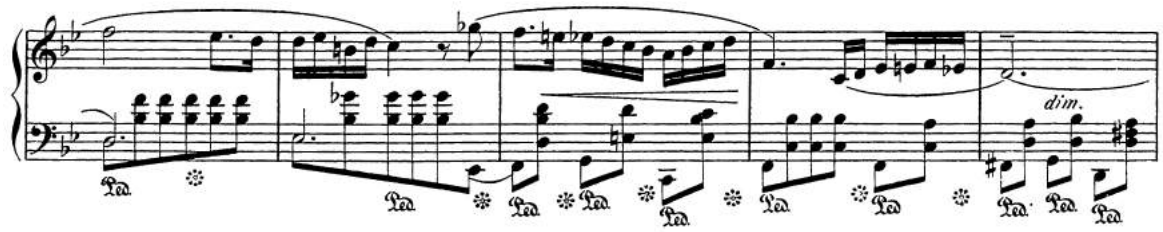



Figure 4–376 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 118-122

Notre dernier exemple se situe dans la *Valse* op. 64 n°3, plus spécifiquement dans sa partie centrale. La disposition est quelque peu originale, avec la mélodie qui se trouve à la basse, accompagnée par la main droite et des accords répétés. Cependant, son caractère disjoint et ses rythmes pointés sont caractéristiques du répertoire des mazurkas, rappelant particulièrement l'op. 56 n°3. Marie-Paule Rambeau avait quant à elle mis ce thème en

relation avec la *Sonate* op. 65[78].

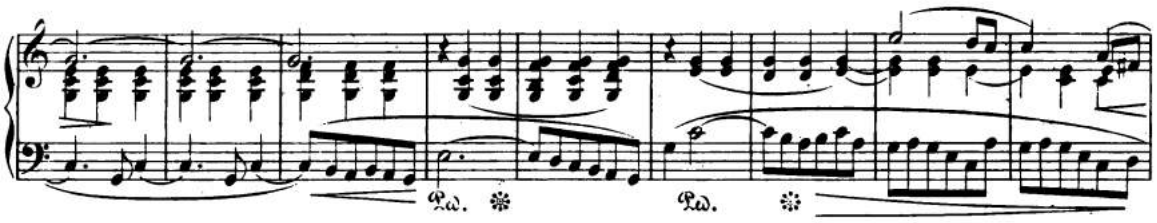



Figure 4–377 Valse op. 64 n°3, mesures 75-83

Ainsi, même si les thèmes de mazurkas sont relativement nombreux, ils restent généralement ancrés à leur répertoire originel, étant parfois combinés avec un style plus savant (dans l'op. 56) ou figurant dans les parties centrales des pièces (op. 59 et op. 63 n°3). Nous constatons donc que le style de mazurka s'exporte peu, avec uniquement trois thèmes qui s'y réfèrent dans d'autres répertoires (deux polonaises et une valse).

2.2.2.2. Kujawiak

La seconde danse qui nous intéresse est la kujawiak. Rappelons brièvement sa définition déjà présentée lors des analyses concernées : il s'agit de « l'une des cinq danses nationales polonaises ; la kujawiak est une danse lyrique et romantique qui s'exécute en couple et dans laquelle on distingue généralement trois parties : une introduction de procession ou de simple marche, une section centrale composée de tours lents et gracieux, et une fin animée comportant des rotations rapides[79] ». Par ailleurs,

> Les mélodies de *kujawiak* comportent souvent des tierces mineures "plaintives" qui leur confèrent une qualité mélancolique ou chagrine (on pense, ici encore, aux *Mazurkas* de Chopin). Le deuxième intervalle caractéristique est la neuvième majeure, large geste ascendant présent au début de certaines mélodies de la *kujawiak*. Il est également important de noter que les mélodies ne se terminent pas à la tonique, mais à la quinte ou à un autre degré de l'échelle. Ainsi, la mélodie mélancolique de la kujawiak s'achève « sans finir » et en suspens...[80].

Dans notre corpus, ce style de kujawiak concerne de trois thèmes, tous insérés au sein de mazurkas : l'op. 59 n°1, op. 63 n°3 et op. 68 n°4. Dans le premier cas, le thème comporte cette « qualité mélancolique » caractéristique du genre, renforcée par la tonalité

---

[78] Voir Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2005, p. 778 : « À mesure que se développe cette section, deux voix entrent en dialogue ; l'une dont la couleur chaude et la sonorité pleine évoque la violoncelle, l'autre moins timbrée, presque absente à ce qui se dit là d'essentiel. Le parallèle avec la Sonate que Chopin écrit simultanément s'impose à l'évidence, dans l'échange des rôles des deux voix qui termine le trio. ».

[79] « *One of five national Polish dances, the kujawiak is a lyrical, romantic dance for couples that often features three parts : a processional or simple walking introduction, a middle section of slow graceful turns, and a lively ending full of fast spinning* ». Robin Rinaldi, *European dance: Ireland, Poland, & Spain*, Éditions Chelsea House Publications, Londres, 2004, p. 113.

[80] « *According to the research of Aleksander Pawlak, the kujawiak melodies often feature the "plaintively sounding" minor thirds which create a melancholy, or sorrowful quality in this music (again, Chopin's Mazurkas come to mind). The second characteristic interval is the major ninth, a sweeping gesture upward presented at the beginning of some kujawiak melodies. It is also important that the melodies do not end at the tonic note, but at the fifth or a different scale degree; thus, the melancholy melody ends "unending" and in suspense...* ». Maja Trochimczyk, « Kujawiak », *Polish Dances*, site de l'université de Californie, en ligne, consulté le 28 mars 2015. http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/kujawiak.html

de *la* mineur et les intervalles de tierces parfois appogiaturés. Tomaszewski et Rambeau ont pour leur part affirmé cette appartenance du thème au répertoire de la kujawiak[81].

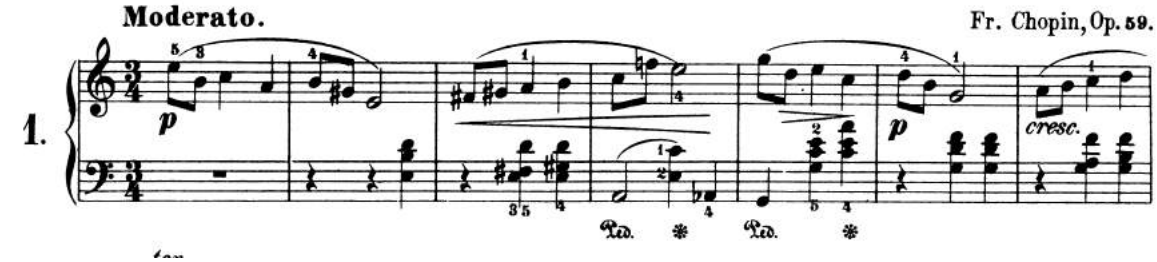



Figure 4–378 Mazurka op. 59 n°1, mesures 1-6

Dans le cas suivant, celui de la *Mazurka* op. 63 n°3, le thème est en *do* dièse mineur, tonalité qui contribue à l'atmosphère de la kujawiak. Encore une fois, l'intervalle de tierce est important au sein de la mélodie principale dont le lyrisme est considéré par Tomaszewski comme « dérivé de la kujawiak[82] ».

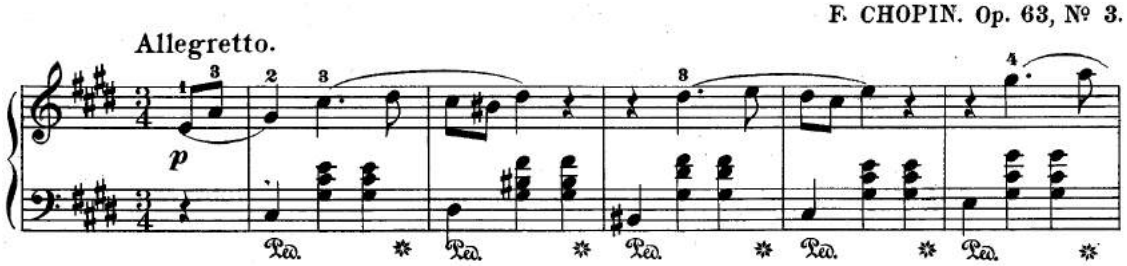



Figure 4–379 Mazurka op. 63 n°3, mesures 1-5

Enfin, dans la *Mazurka* op. 68 n°4, le thème principal de kujawiak est combiné avec un style de chaconne que nous avons présenté précédemment. Ce thème, en *fa* mineur, présente une descente chromatique, ce qui induit un caractère « élégiaque et douloureux » produisant « une terrible nostalgie[83] ». Les intervalles sont plus disjoints (quinte, sixte et septième diminuée), renforçant également cet aspect.

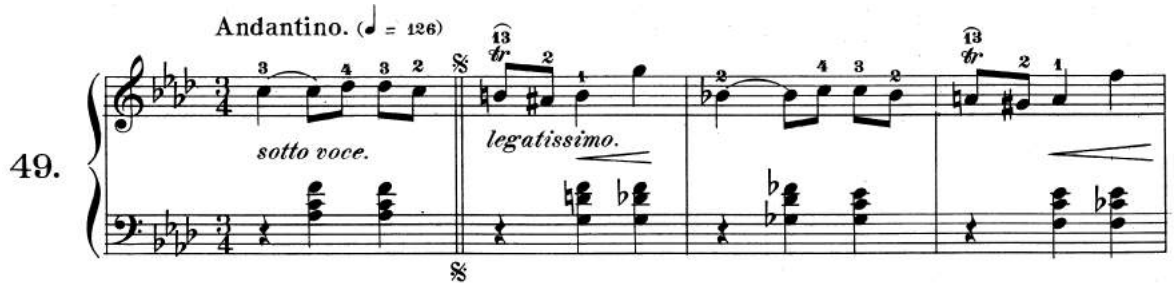



Figure 4–380 Mazurka op. 68 n°4, mesures 1-4

[81] Voir Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 59 n°1 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 14 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/59/id/251 et Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2005, p. 721.

[82] « *The Mazurka in C sharp minor, which closes opus 63, delights us with its kujawiak-derived songfulness*. ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 63 n°3 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 24 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/63/id/258.

[83] Tadeusz Zielinski, *Frédéric Chopin,* Éditions Fayard, Paris, 1995, p. 779.

Seuls trois thèmes de kujawiak sont donc présents et ancrés dans le répertoire des mazurkas.

2.2.2.3. Oberek

La danse polonaise qui nous intéresse ensuite est l'oberek. Elle se définit ainsi :

> La musique inclut le même type de rythmes de mazurka comme la *kujawiak* et la *mazur*. À cause des tempi très rapides, le rubato est presque inexistant. Dans les *obereks* instrumentales les valeurs longues de la mélodie sont remplies de trépidantes doubles-croches de figuration, suivant le plus souvent le contour d'un arpège de trois notes […]. Chaque phrase de la musique se constitue de 4 ou 8 mesures et elles sont regroupées par deux. L'accent principal tombe usuellement sur le troisième temps de chaque mesure. Comme mentionné précédemment, l'*oberek* est la plus rapide des cinq danses nationales et atteint des vitesses vertigineuses lors de spectacles folkloriques[84].

Cette danse rapide et tournoyante est présente dans les *Mazurkas* op. 56 n°1 et 59 n°3. Dans la première pièce, il s'agit du deuxième thème, qui alterne dans la forme rondo avec le refrain (une mazurka). On y retrouve l'ensemble des caractéristiques de l'oberek avec un tempo rapide indiqué *poco piu mosso*, des arpèges en croches, des carrures de quatre mesures et des accents sur le troisième temps.

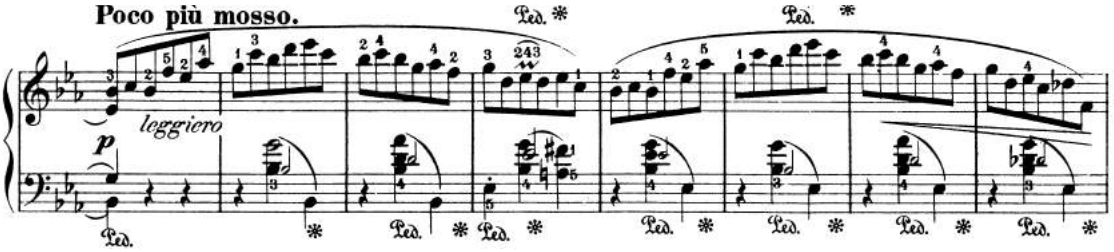


Figure 4–381 Mazurka op. 56 n°1, mesures 24-31

Dans l'op. 59 n°3, il s'agit du thème principal indiqué « Vivace ». Le tempo rapide et les triolets donnent beaucoup d'allant à la mélodie principale dont Tomaszewski relève la « verve », l' « élan » et l' « exubérance[85] ». L'accent sur le troisième temps est bien marqué par le début du motif musical et son phrasé.

---

[84] « *The music includes the same type of mazurka rhythms as the kujawiak and mazur. Due to the very fast tempi, tempo rubato is almost non-existent. In instrumental obereks the longer notes of the melody are filled in with fast-paced sixteenth-note figuration, often following the outline of a triad arpeggio* […]. *Each phrase of the music usually consists of 4 or 8 measures and they are grouped in pairs. The main accent usually falls on the third beat in each measure. As mentioned above, the oberek is the quickest of the five national dances and in folk performances reaches dizzying speeds.* ». Maja Trochimczyk, « Oberek », *Polish Dances*, site de l'université de Californie, en ligne, consulté le 30 mars 2015. http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/oberek.html#music.

[85] « *The third and last of the Op. 59 Mazurkas, in F sharp minor, drags one into the whirl of a Mazurian dance from the very first bars, with its sweeping, unconstrained gestures, its verve, élan, exuberance* […]. ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Mazurka op. 59 n°3 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 21 avril 2015.

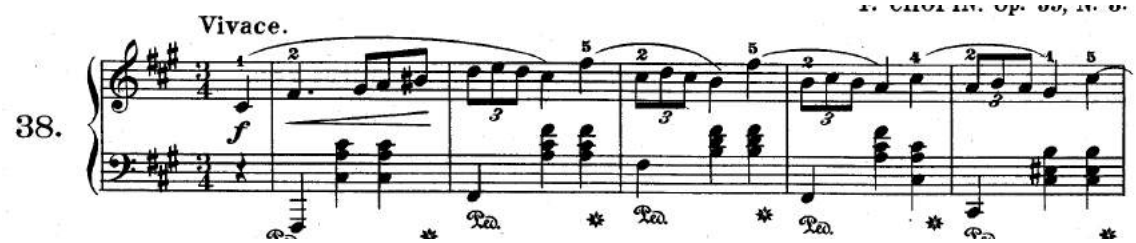



Figure 4–382 Mazurka op 59 n°3, mesures 1-5

2.2.2.4. Polonaise

Enfin, la dernière des danses polonaises que nous observons parmi les topiques utilisés par Chopin, est la polonaise elle-même. Elle correspond à un répertoire phare du compositeur. Cependant, nous allons voir que ce topique ne s'exporte pas réellement, car on ne le rencontre qu'au sein des pièces intitulées « polonaises » (op. 44, 53 et 61). La polonaise se définit avant tout comme une danse de couple en cortège, d'origine paysanne, et dont le rythme est généralement à ¾, et. Dès le XVI^e^ siècle, diverses danses portant le nom de « polonaise » vont apparaître, et à la fin du XVI^e^ siècle, la polonaise devient plutôt une danse de cour. Au courant du XVII^e^ siècle, elle évolue et se rapproche progressivement de la musique instrumentale. Certaines présentent déjà une forme en *trio*, modèle largement utilisé par Chopin. À l'étranger (Allemagne et Suède), la polonaise se glisse dans les mélodies des *lieder*. Au XVIII^e^ siècle, elle est présente dans la musique d'opéra et de nombreux compositeurs polonais vont, durant cette période, l'intégrer à leur répertoire (Oginski, Kleofas, Ksawery). Hors de Pologne, elle devient au cours du XIX^e^ siècle « une pièce instrumentale brillante[86] » avec d'illustres compositeurs comme Beethoven, Schubert ou encore Carl Maria von Weber. Durant le siècle « romantique », elle devient une « musique de salon de caractère mélancolique ou virtuose, nostalgique ou brillante, poétique ou épique et elle adopte généralement une forme ABA (avec *trio* central[87]) ». Elle se caractérise également par les rythmes 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥𝅗𝅥 et 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯. Chopin jouera bien évidemment un rôle fondamental au sein de ce répertoire.

Dans l'op. 44, l'aspect rythmique est très marqué et donne une couleur très vigoureuse et héroïque au thème principal de polonaise (mesures 9-26 ; 35-52 ; 268-285 et 294-310), effet renforcé par une densité et des nuances importantes.

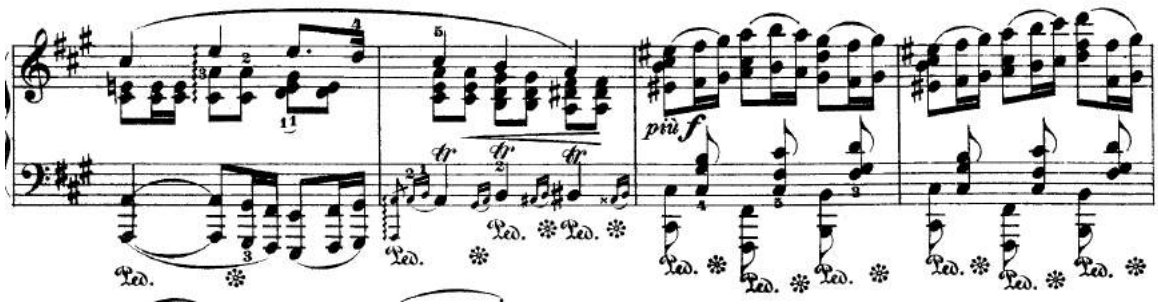



Figure 4–383 Polonaise op. 44, mesures 19-22

[86] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Fayard, Paris, 2010, *op. cit.,* p. 974.
[87] Eugène de Montalembert et Claude Abromont*, op. cit.*, p. 973.

Toutefois, cette œuvre présente également un thème de polonaise plus lyrique, indiqué *sostenuto*, moins dense et plus mélodique (mesures 27-34 ; 53-60 ; 103-110 et 286-293), où la basse maintient le rythme caractéristique.

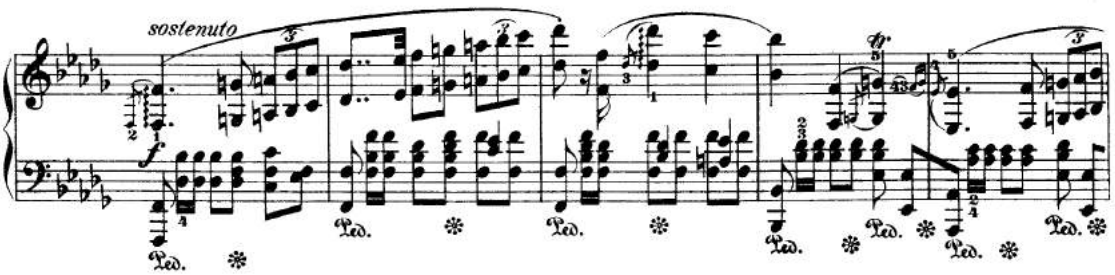



Figure 4–384 Polonaise op. 44, mesures 27-31

Dans l'op. 53, trois thèmes de polonaise sont également présents. Le premier correspond au thème principal (mesures 17-48, 69-80 et 155-170), et présente un style héroïque, comme dans l'op. 44. La nuance est *forte*, et la mesure à trois temps bien marquée. Les rythmes typiques de la polonaise ne sont pas présents en tant que tels dans ce thème (comme nous l'avons montré dans notre analyse), car ils subissent quelques variations (𝅗𝅥𝅮 ♪♪ ♪♪♪♪).

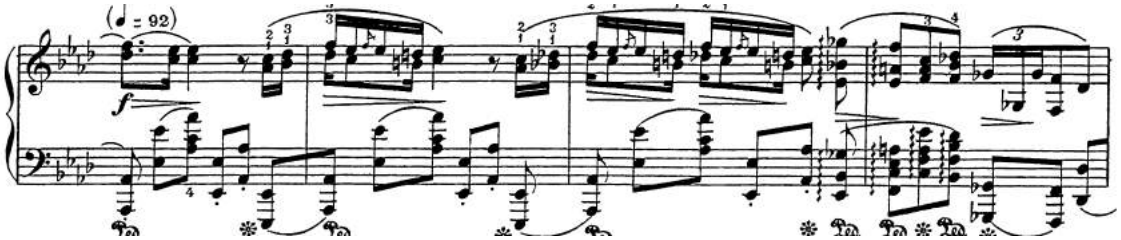



Figure 4–385 Polonaise op. 53, mesures 17-20

On y trouve aussi, comme dans l'op. 44, un deuxième thème, plus lyrique et indiqué *sostenuto* (mesures 57-64), avec à la basse, encore une fois, le rythme caractéristique de la polonaise.

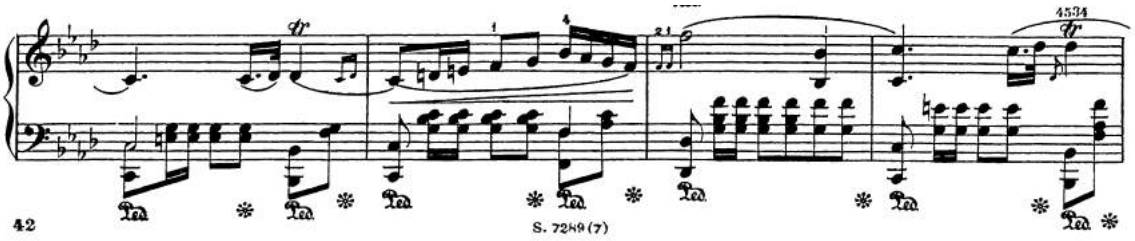


Figure 4–386 Polonaise op. 53, mesures 59-62

Le dernier thème qui nous intéresse (mesures 121-128), est écrit dans une texture très homophonique avec le rythme ♪♪♪♪♪♪♪ présent de manière très dense à l'ensemble des voix.

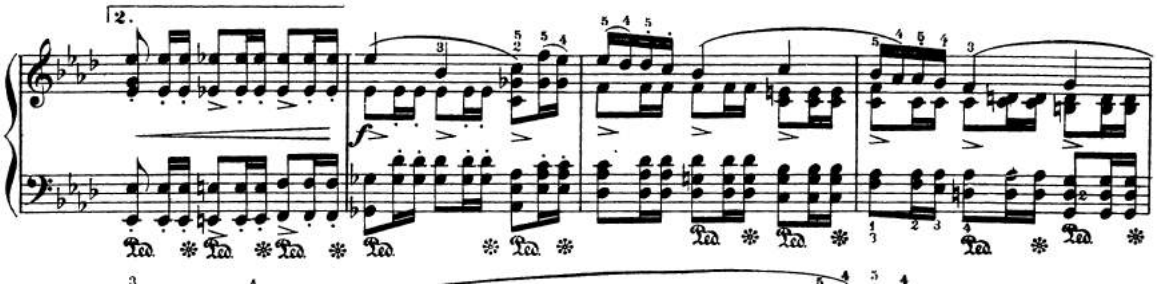



Figure 4–387 Polonaise op. 53, mesures 120-123

Enfin, dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61, le thème principal de polonaise est décliné en trois variantes, avec un autre thème plus transitionnel également lié à ce genre. À sa première apparition (mesures 22-50 et 92-101), le thème principal se caractérise par un rythme de polonaise assuré à la main gauche qui soutient la mélodie, indiquée *mezzo voce*. Il s'agit d'un thème relativement lyrique, en *La* bémol majeur.

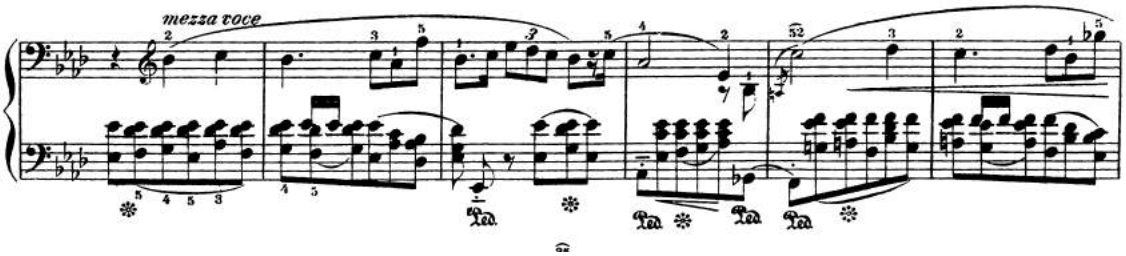


Figure 4–388 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 24-29

Dans les de mesures 108-115, la mélodie est maintenue mais minorisée en *la* bémol mineur, avec un rythme syncopé qui donne plus de densité à l'ensemble, indiqué *agitato*.

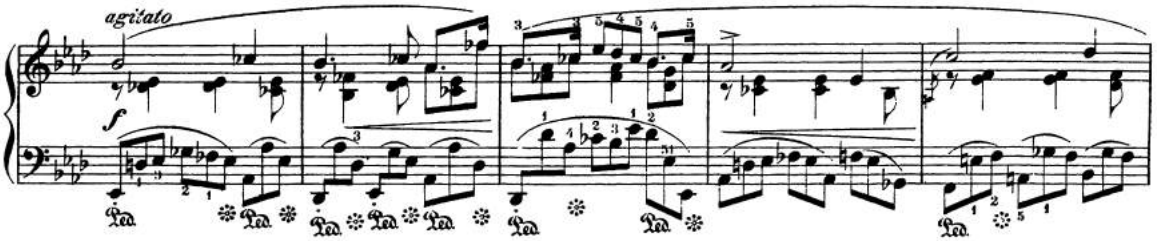



Figure 4–389 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 108-112

Enfin, ce thème est présenté dans un style beaucoup plus héroïque dans les mesures 242-248 : répétition à l'octave, rythme de croches, octaves doublées à la main gauche, accords à la main droite, grande densité, nuance *fortissimo*.

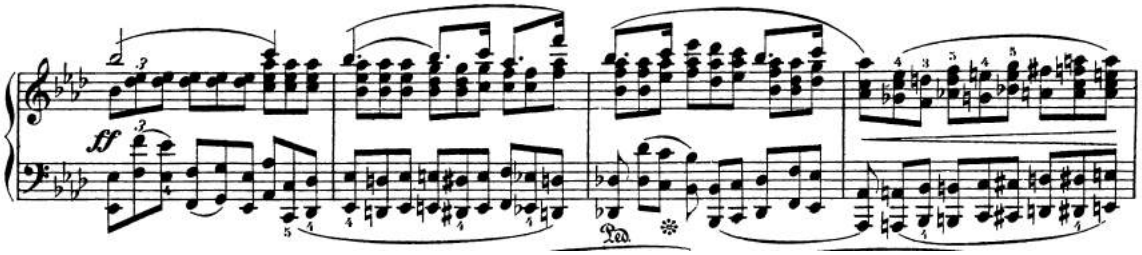


Figure 4–390 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 242-245

Quant au deuxième thème, plus transitionnel, il apparaît entre les mesures 66-91. Sa qualité mélodique est limitée mais le rythme ♪♪♪♪♪♪♪♪ est omniprésent.

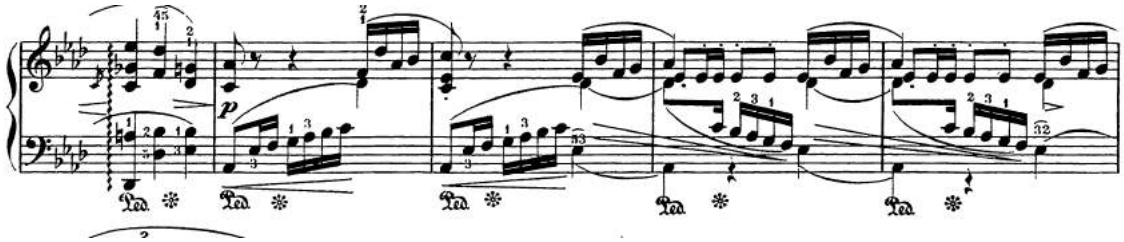



Figure 4–391 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 65-69

Les thèmes de polonaise sont donc totalement ancrés dans le répertoire, avec différentes variantes, partagées entre des aspects rythmique et lyrique plus ou moins marqués.

Pour clore cette étude, il nous reste à étudier deux danses, non issues de la tradition et de la culture polonaise.

2.2.2.5. Valse

La valse est une danse à ¾, au tempo généralement modéré. Son nom est issu de l'allemand *wälzen* qui signifie « tourner ». C'est avant tout une danse de couple (à trois temps) dont les accents varient selon le style d'origine : accent sur le premier temps dans la valse parisienne, anticipation du 2e temps dans la valse viennoise, et accent sur les trois temps dans le style anglo-saxon.

Au niveau instrumental, la basse de valse marque généralement le premier temps par un accord repris sur les deux temps faibles (présents chez Beethoven (*Valses*), Chopin mais aussi plus tardivement chez Ravel (*Valses nobles et sentimentales*) ou Debussy (*Valse romantique*) par exemple). Dans tous les cas, les trois temps sont souvent marqués par un rythme de noires.

Evidemment, les *Valses* op. 64 n°2 et 3 de notre corpus présentent toutes deux un topique de valse. Dans la première pièce, on trouve deux thèmes de valse, en *do* dièse mineur. Le premier est plus décousu (mesures 1-32 et 129-160), présentant une alternance entre motifs harmoniques et mélodiques. Le second (mesures 33-64 puis 97-128 et 161-192), présente un flux incessant de croches dans un tempo plus rapide, indiqué *piu mosso*. Dans les deux cas, le rythme de valse est maintenu par la main gauche.

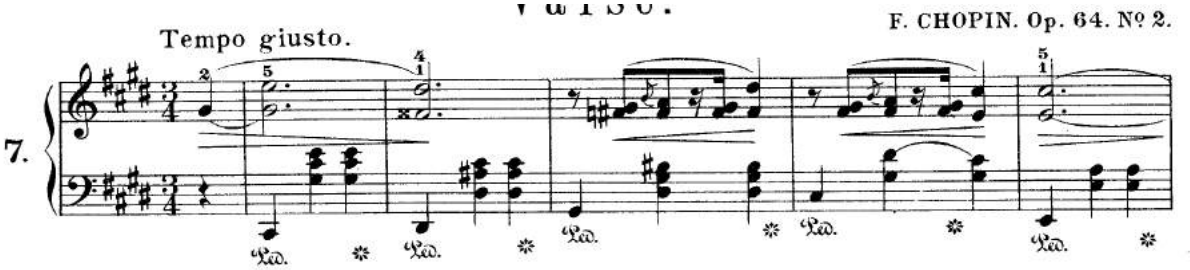



Figure 4–392 Valse op. 64 n°2, mesures 1-5

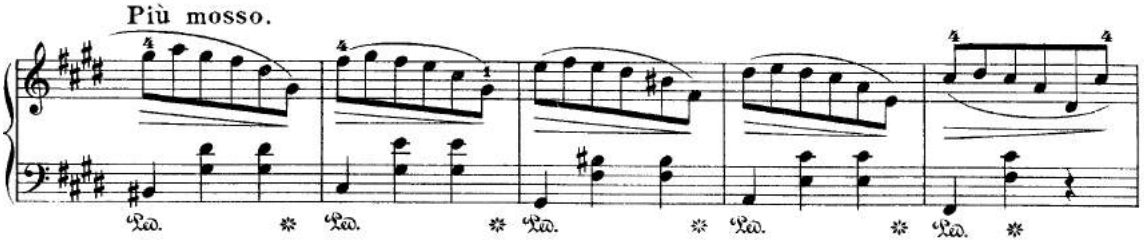



Figure 4–393, Valse op. 64 n°2, mesures 33-37

Dans l'op. 64 n°3, nous retrouvons le même principe, mais cette fois-ci avec trois thèmes reliés au topique de la valse. Le premier (mesures 1-48), possède un motif syncopé en croches, avec toujours la basse caractéristique. Le second (mesures 49-56) fait partie de la transition avec un flux de croches arpégées. Enfin, le troisième (mesures 141-148), est lui aussi un élément plutôt transitionnel, présentant une descente mélodique plus conjointe et chromatique.

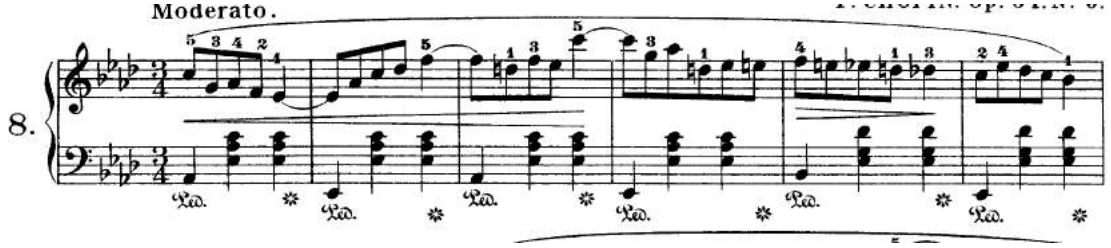


Figure 4–394 Valse op. 64 n°3, mesures 1-6

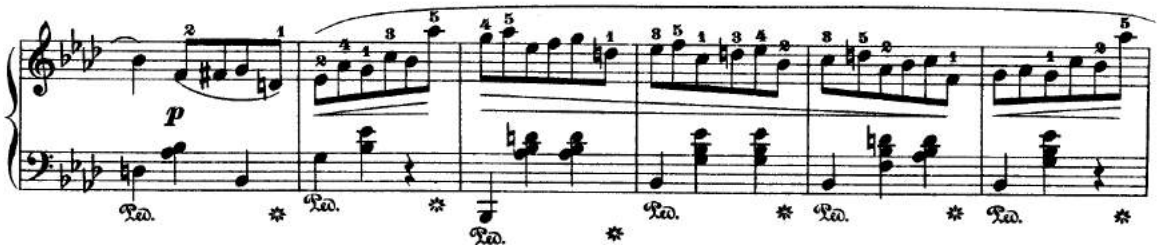


Figure 4–395 Valse op. 64 n°3, mesures 49-54

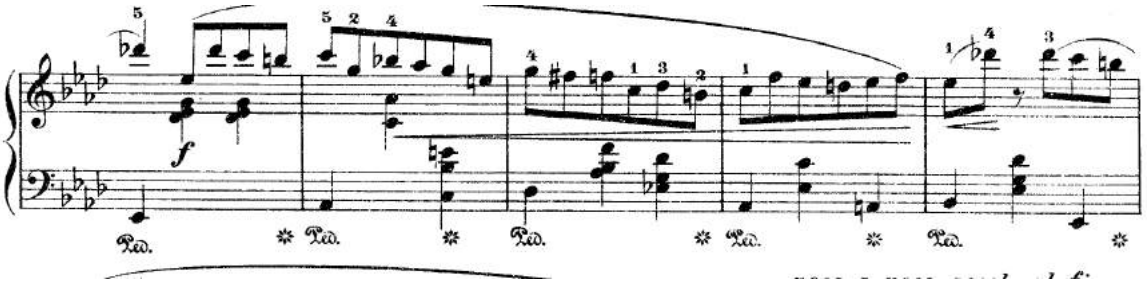



Figure 4–396 Valse op. 64 n°3, mesures 141-145

En dehors du répertoire des valses proprement dit, on rencontre trois cas d'intégration de la valse à l'intérieur d'autres pièces. Ainsi, dans la *Ballade* op. 52, le thème principal fait sa première apparition sous la forme d'une valse (mesures 8-37 ; 46-57 ; 146-151), caractérisée par le motif d'accompagnement typique de cette danse (construit dans ce cas-ci comme une mesure à 6/8).

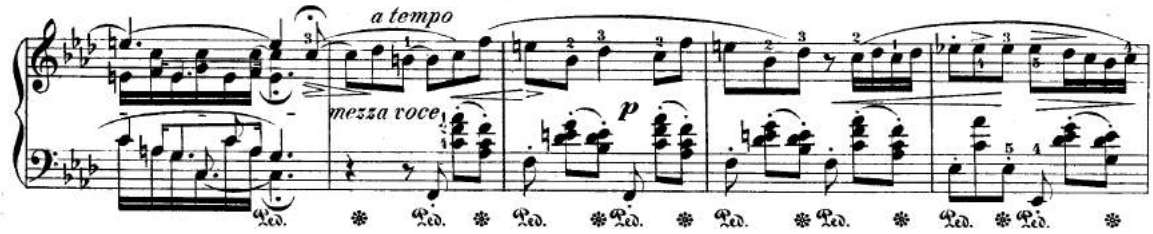



Figure 4–397 Ballade op. 52, mesures 7-11

Dans le cas de la *Mazurka* op. 56 n°3, il s'agit d'une variation du thème de *mazurka* sous forme de valse, entre les mesures 189-204, au sein de la coda. Cet effet es produit par la basse, qui dans ce passage, reprend l'écriture typique de ce répertoire.

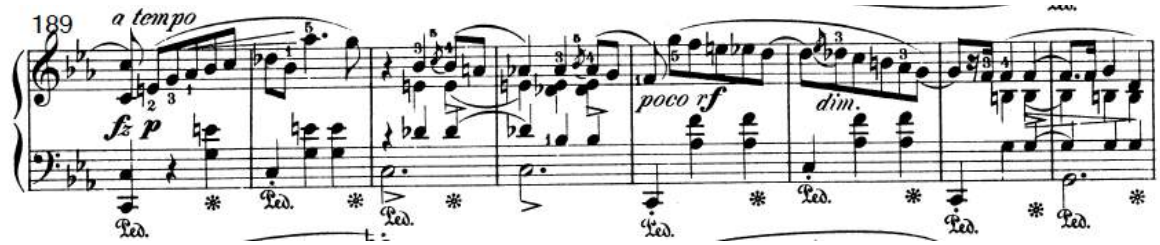



Figure 4–398 Mazurka op. 56 n°3, mesures 189-196

Enfin, dans la *Mazurka* op. 68 n°4, les mesures 14-31 présentent un thème de valse décliné successivement dans un mode majeur et mineur, dans une texture similaire aux exemples précédents de chant accompagné. Le dessin mélodique est relativement chromatique, et la basse, qui jusque là était limitée aux temps faibles, marque le premier temps pour la première fois à la mesure 15, créant cet élan caractéristique du répertoire de la valse.

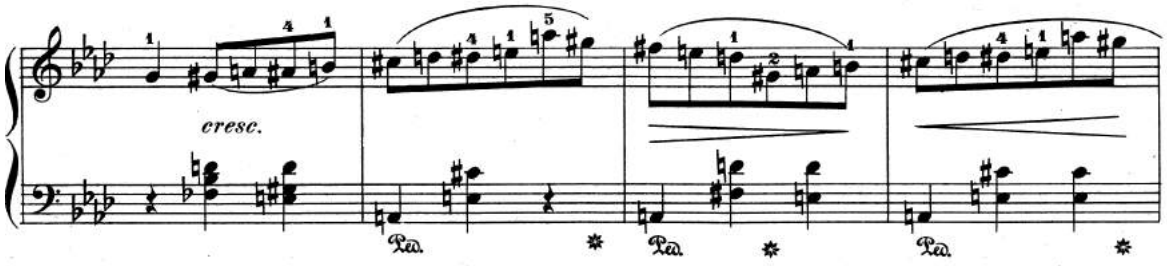



Figure 4–399 Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-17

Le topique de la valse apparaît donc dans cinq œuvres, dont deux *Valses* proprement dites, où les thèmes réalisant ce style sont particulièrement abondants. Lorsque le thème de valse est utilisé dans des genres externes, il s'agit d'une valse à caractère plutôt mélancolique (avec des tonalités mineures et des intervalles chromatiques et/ou diminués), qui s'éloigne de la « brillance » coutumière de ce répertoire.

2.2.2.6. Tarentelle

Le dernier topique de danse rencontré est celui de la tarentelle. Elle se définit comme une danse italienne « populaire de caractère vif, à 3/8 et 6/8 […] originaire du sud de

l'Italie. […][88] » avec un rythme de trochée (de type longue-brève) caractéristique[89]. On la trouve dans le dernier mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65. Le passage concerné apparaît aux mesures 57-70 puis 136-145, et est intégré dans la strophe de la forme rondo du *finale*.

Notre analyse rejoint celle de Tomaszewski, qui révèle le fait que « La musique du *finale* se balance tout au long du tempo vif et du rythme de la tarentelle. Un des thèmes dispose également des caractéristiques mélodiques issues de la tarentelle[90] ».

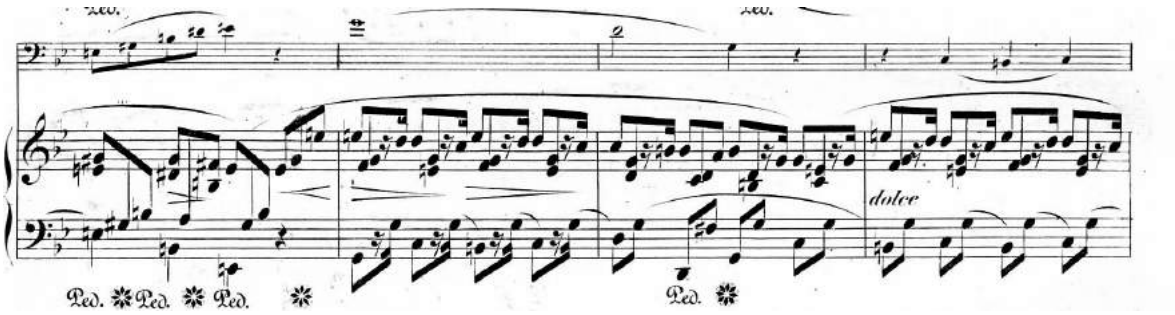


Figure 4–400 Finale de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 56-59

2.3. Tableau récapitulatif

Pour permettre de visualiser de manière globale l'utilisation des topiques de Chopin, nous avons inséré nos résultats dans le tableau suivant. Il recense l'ensemble des styles et des genres utilisés par Chopin au cours de la dernière période. Lorsque le chiffre « 1 » est disposé dans la cellule correspondante, cela signifie que le topique est présent dans la pièce en question.

[88] Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale,* Éditions Fayard, Paris, 2010, p. 1186.

[89] Il est ici présent sous forme de ♪. 𝅘𝅥𝅯. Ce rythme peut également être présent sous forme de ♩ ♪ comme dans la *Tarentelle* op. 43 de Chopin ou le deuxième mouvement du 14e Quatuor de Beethoven.

[90] « *The music of the finale swings along in the lively tempo and rhythm of a tarantella. One of the themes also displays tarantella-like melodic features.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Sonate in G minor op. 65 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 13 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/65/id/133.

STYLES															
	Chant accompagné	Style savant	Texture homophonique	Agitato	Improvisé	Virtuose/brillant	Héroïque	Soliste	Cadenza	Maestoso	Belcanto	Militaire	Pastoral	Faux-bourdon	
Impromptu op. 36	1		1			1	1						1		Impromptu op. 36
Polonaise op. 44	1			1			1					1			Polonaise op. 44
Prélude op. 45	1				1			1	1					1	Prélude op. 45
Fantaisie op. 49			1	1	1		1					1			Fantaisie op. 49
Ballade op. 52	1	1	1	1	1	1			1		1		1		Ballade op. 52
Polonaise op. 53	1		1	1			1			1		1			Polonaise op. 53
Nocturne op. 55 n°2	1	1	1		1						1				Nocturne op. 55 n°2
Mazurka op. 56 n°1	1	1	1					1							Mazurka op. 56 n°1
Mazurka op. 56 n°3	1	1	1					1							Mazurka op. 56 n°3
Berceuse op. 57	1	1													Berceuse op. 57
Sonate op. 58 Allegro	1	1	1	1	1	1	1			1					Sonate op. 58 Allegro
Sonate op. 58 Scherzo		1				1									Sonate op. 58 Scherzo
Sonate op. 58 Largo	1														Sonate op. 58 Largo
Sonate op. 58 Finale				1		1	1								Sonate op. 58 Finale
Mazurka op. 59 n°1	1	1	1												Mazurka op. 59 n°1
Mazurka op. 59 n°3	1	1	1												Mazurka op. 59 n°3
Barcarolle op. 60	1	1	1			1	1	1	1		1			1	Barcarolle op. 60
Polonaise Fantaisie op. 61	1	1	1	1	1		1	1	1	1					Polonaise Fantaisie op. 61
Nocturne op. 62 n°1	1	1	1						1		1				Nocturne op. 62 n°1
Nocturne op. 62 n°2	1	1	1	1	1										Nocturne op. 62 n°2
Mazurka op. 63 n°3	1	1	1												Mazurka op. 63 n°3
Valse op. 64 n°2	1					1									Valse op. 64 n°2
Valse op. 64 n°3	1	1													Valse op. 64 n°3
Sonate op. 65 Allegro	1	1	1	1	1			1		1					Sonate op. 65 Allegro
Sonate op. 65 Scherzo	1	1				1		1							Sonate op. 65 Scherzo
Sonate op. 65 Largo	1	1													Sonate op. 65 Largo
Sonate op. 65 Finale	1	1		1	1	1			1						Sonate op. 65 Finale
Mazurka op. 68 n°4	1	1													Mazurka op. 68 n°4
Total	25	20	16	10	9	9	8	7	6	4	4	3	2	2	

Tableau 4-5 Utilisation des topiques (styles) dans le dernier style de Chopin

Genres

	Nocturnes	Marche	Barcarolle	Berceuse	Chaconne	Divertimento
Impromptu op. 36		**1**	**1**			
Polonaise op. 44		**1**				
Prélude op. 45	**1**					
Fantaisie op. 49		**1**				
Ballade op. 52	**1**					
Polonaise op. 53		**1**				
Nocturne op. 55 n°2	**1**		**1**			
Mazurka op. 56 n°1						
Mazurka op. 56 n°3						
Berceuse op. 57				**1**		
Sonate op. 58 Allegro	**1**	**1**				
Sonate op. 58 Scherzo						
Sonate op. 58 Largo	**1**	**1**		**1**		
Sonate op. 58 Finale						
Mazurka op. 59 n°1						
Mazurka op. 59 n°3						
Barcarolle op. 60	**1**	**1**	**1**			
Polonaise Fantaisie op. 61	**1**					
Nocturne op. 62 n°1	**1**					
Nocturne op. 62 n°2	**1**					
Mazurka op. 63 n°3						
Valse op. 64 n°2						
Valse op. 64 n°3						
Sonate op. 65 Allegro						
Sonate op. 65 Scherzo	**1**					**1**
Sonate op. 65 Largo	**1**					
Sonate op. 65 Finale		**1**				
Mazurka op. 68 n°4					**1**	
Total	11	8	3	2	1	1

Tableau 4-6 Utilisation des topiques (genres) dans le dernier style de Chopin

Danses

	Mazurka	Valse	Kujawiak	Polonaise	Oberek	Tarentelle
Impromptu op. 36						
Polonaise op. 44	1			1		
Prélude op. 45						
Fantaisie op. 49						
Ballade op. 52		1				
Polonaise op. 53				1		
Nocturne op. 55 n°2						
Mazurka op. 56 n°1	1				1	
Mazurka op. 56 n°3	1	1				
Berceuse op. 57						
Sonate op. 58 Allegro						
Sonate op. 58 Scherzo						
Sonate op. 58 Largo						
Sonate op. 58 Finale						
Mazurka op. 59 n°1	1		1			
Mazurka op. 59 n°3	1				1	
Barcarolle op. 60						
Polonaise Fantaisie op. 61	1			1		
Nocturne op. 62 n°1						
Nocturne op. 62 n°2						
Mazurka op. 63 n°3	1		1			
Valse op. 64 n°2		1				
Valse op. 64 n°3	1	1				
Sonate op. 65 Allegro						
Sonate op. 65 Scherzo						
Sonate op. 65 Largo						
Sonate op. 65 Finale						1
Mazurka op. 68 n°4		1	1			
Total	7	5	3	2	2	1

Tableau 4-7 Utilisation des topiques (danses) dans le dernier style de Chopin

2.4. Conclusion

Au cours de ce chapitre, nous avons pu mettre en évidence le fait que Chopin usait de nombreux topiques différents (26 en tout), susceptibles dans certains cas d'être subdivisés de manière plus précise (comme le « chant accompagné » ou les « nocturnes » par exemple).

Le topique qui occupe la place la plus importante est celui du « chant accompagné », typique du lyrisme du compositeur. Il fait partie intégrante de ses compositions, à la fois dans des répertoires où sa présence est logique comme le nocturne, mais envahit également un éventail très large de genres comme la polonaise, la valse, la sonate, la ballade, ou encore la barcarolle. Pour l'ensemble de notre corpus, les seules œuvres qui ne possèdent pas de réel thème lyrique sont la *Fantaisie* op. 49 et les deuxième et quatrième mouvements de la *Sonate* op. 58. Un autre topique très présent est celui du « style savant », sous toutes ses déclinaisons : écriture polyphonique, imitative, en canon et *antico*. Il apparaît dans 19 pièces parmi les 28 (mouvements compris) de notre corpus. Or, ce style est beaucoup plus typique des dernières années, comme nous l'avons montré. Absent des quatre premières œuvres (op. 36, 44, 45 et 49), il ne quittera quasiment plus le discours musical du compositeur pour être régulièrement présent jusqu'à sa mort (hormis la *Polonaise* op. 53, les troisième et quatrième mouvements de la *Sonate* op. 58, les *Valses* op. 64 et le *Scherzo* de l'op. 65). Cette constatation conforte donc notre définition du dernier style, qui, en tant qu'hypothèse préalable, conférait à cet élément de langage une place primordiale, confirmé par nos analyses. De la même façon, les textures homophoniques s'avèrent chères au compositeur, qu'elles soient utilisées en tant que texture, comme « hymne » ou « choral », ou comme motif de conclusion (autre élément constitutif, selon nous, de la dernière période).

Pour ce qui est des genres, le « nocturne » est présent de manière dense avec 12 thèmes, dont trois seulement appartiennent au répertoire propre. Nous constatons donc que ce dernier s'exporte facilement dans les autres genres, ce qui n'est pas du tout le cas des Polonaises, confinées à leur répertoire. Le style de la « marche », pour sa part, apparaît plutôt dans la première moitié des pièces, celles qui datent d'avant 1845. Nous constatons la même chose, pour le style « héroïque », que Chopin abandonne après la *Polonaise Fantaisie* op. 61, composée en 1846. Le style « militaire » est encore délaissé plus tôt, après la *Polonaise* op. 53, composée en 1842. Le style pastoral est peu présent et limité à deux œuvres, en disparaissant également du langage après 1842. Quant aux styles *agitato* et « improvisé », leur présence est assez régulière dans l'ensemble du corpus, et ils font partie intégrante du langage musical de Chopin, comme c'est le cas, aussi, pour les danses polonaises du compositeur, prises dans leur ensemble.

Nous constatons donc que certains topiques sont particulièrement importants pour Chopin, étant quasi idiomatiques de son langage, comme les « nocturnes » ou encore les danses polonaises (polonaises, mazurkas, oberek, kujawiak). Mais d'autres, comme le *belcanto*, semblent s'estomper durant cette dernière période, apparaissant seulement dans quatre exemples, alors que l'on connaît l'importance chez lui de ce style ornementé, notamment dans sa période parisienne. La liste des topiques utilisés à cette époque par le

compositeur se caractérise également par l'apparition de styles nouveaux comme la berceuse, la barcarolle, le style *antico*, le *divertimento*, la chaconne ou la tarentelle qui certes apparaissent seulement une ou deux fois chacun dans l'ensemble du corpus, mais manifestent l'ouverture du langage musical du compositeur vers d'autres horizons dans ces dernières années.

Il nous reste maintenant à étudier comment ces topiques sont agencés dans les œuvres, et quelles relations ils entretiennent entre eux : autrement dit, leur concaténation. Pour ce faire, nous reviendrons sur chacune des œuvres de notre corpus, à partir des tableaux analytiques réalisés préalablement, pour comprendre la stratégie narrative mise en place par le compositeur. Celle-ci servira à mettre en lumière les différents modèles utilisés par Chopin dans le cadre de son dernier style, et nous permettra de consolider la définition que nous en proposons.

CINQUIEME PARTIE

Stratégies narratives et évolution thymique des œuvres tardives

Dans cette dernière partie, nous allons tenter de mettre en avant les différents types de stratégies narratives utilisées par Chopin au cours de la période du dernier style. Pour ce faire, nous allons nous intéresser à la concaténation des topiques, unités signifiantes listées et explicitées précédemment. En effet, les stratégies narratives sont directement liées à l'agencement et à l'expressivité des topiques, expressivité elle-même issue de leurs caractéristiques musicales et culturelles. Il est donc nécessaire d'étudier les œuvres à travers l'organisation des topiques au sein de la forme musicale.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur quelques aspects théoriques nécessaires à une bonne compréhension de notre démarche, que l'on peut qualifier d'expérimentale et d'inédite sur certains points, avant de présenter les stratégies utilisées pour chaque œuvre du corpus. Ces stratégies se déclineront selon les deux dimensions que l'on retrouve dans tout « récit », c'est-à-dire la dimension syntagmatique (et linéaire) « qui mettra l'accent sur l'enchaînement des éléments nécessaires pour qu'il y ait cet acte transformateur[1] », dans notre cas l'enchaînement des topiques dans le temps, alors que la dimension paradigmatique « se borne à observer le lien nécessaire qui paraît exister entre l'état de départ […] et l'état d'arrivée[2] », c'est-à-dire comment se caractérisent les topiques choisis par le compositeur pour le début et la conclusion de la pièce. À ce propos, Paul Ricœur dit que « c'est un trait universel de tout récit, de fiction ou non, de conjoindre une dimension séquentielle et une dimension configurationnelle [3] […]. », notées respectivement chez Hénault comme dimensions « syntagmatique » et « paradigmatique ». Elles sont pour l'auteur « la structure de base de tout récit[4] ».

Dans le second chapitre, nous tenterons de proposer plusieurs études de la *performance* concernant quatre œuvres musicales à travers leur enregistrement, pour comparer les données empiriques de tempo et de dynamique avec nos résultats analytiques.

[1] Anne Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*, Editions PUF, Paris, p. 143-144.
[2] Anne Hénault, *op. cit.*, p. 143-144.
[3] Paul Ricœur, « Pour une définition du discours narratif », in D. Tiffeneau (dir.), *La narrativité*, Editions du CNRS, Paris, 1980, p. 40-41, cité dans Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification,* Editions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 51.
[4] Paul Ricœur, « Pour une définition du discours narratif », *op. cit.*, p. 40-41, cité dans Márta Grabócz, *op. cit*., p. 51.

1. Etudes des stratégies narratives du dernier style

1.1. Considérations théoriques

1.1.1. Le topique : une unité expressive

Les topiques, définis dans la deuxième partie de cette thèse, puis listés et étudiés dans la quatrième partie, sont de réels acteurs du discours musical. Ils agissent en tant qu'unités expressives grâce à leur inscription sociale et culturelle dans la musique occidentale. C'est ce qui leur confère une dimension « affective » non négligeable, pour la première fois mise en avant par Agawu en 1991[1]. Ces affects peuvent engendrer une atmosphère plus ou moins dramatique, et ce sont donc ces unités qui construisent la dramaturgie au sein de la forme musicale. En effet, l'agencement des différents styles au sein de l'œuvre crée des liens et des contrastes particuliers, et chaque topique possède une inscription expressive directement liée à ses caractéristiques musicales : harmonie, tonalité, densité, tessiture, rythme, etc. dans un contexte social donné.

Sans vouloir entrer dans une division manichéenne des sujets du discours, il est toutefois possible de distinguer deux états principaux qui régissent ces « thèmes-acteurs ». Par exemple, lorsqu'un thème musical utilise le topique du « pastoral », élément lyrique, paisible et bucolique, nous estimons, dans le cadre du XIX^e^ siècle où nous nous trouvons, que Chopin a voulu créer un moment non dramatique, ou « euphorique[2] », c'est-à-dire plaisant et positif. À l'inverse, un thème de « marche funèbre », lent, au rythme pointé et lourd, dans une tessiture grave et dans un mode mineur, exprime un moment de « dysphorie » ou un moment dramatique. Nous précisons dans ce cadre que nous nous rattachons à la fonction expressive ou émotive[3] selon R. Jakobson, c'est-à-dire aux affects exprimés par le compositeur (le destinateur, celui qui s'exprime) par le biais des différents protagonistes du discours, et non à ceux ressentis par un auditeur (le destinataire), qui nécessiteraient indéniablement une étude psycho-acoustique. À noter que celle-ci se différencie également de l'émotion « éprouvée » et « suscitée » :

> Si on se situe dans la perspective du discours, cela signifie que l'on doit distinguer émotion éprouvée *vs* exprimée (celle qui constitue le lieu propre de l'investigation linguistique) *vs* suscitée (c'est le pathos aristotélicien, qui contrairement à l' « ethos », se localise dans le seul auditeur) […]. Il va de soi que l'émotion exprimée ne coïncide pas nécessairement avec l'émotion éprouvée […]. Plus précisément, on peut fort bien : éprouver une émotion sans rien exprimer […] ; exprimer une émotion sans rien éprouver […] ; et exprimer une émotion différente de celle que l'on éprouve[4].

[1] Voir Kofi Agawu, *Playing with sounds, A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Éditions Princeton University Press, Princeton, 1991.
[2] Les termes « euphorie » et « dysphorie » seront définis dans le paragraphe qui suit.
[3] Voir R. Jackobson, *Essais de linguistique générale,* Paris, Éditions de Minuit, 1963. La fonction expressive est celle qui, à partir du destinateur, informe le récepteur sur les pensées du destinateur.
[4] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e^ siècle ? Remarques et aperçus », in Christian Plantin, Marianne Doury et Véronique Traverso (dir.), *Les émotions dans les interactions*. Presses Universitaires Lyon, 2000, p. 60-61.

Notre but est donc de nous concentrer sur ce qu'a voulu exprimer Chopin, avec la part de subjectivité indéniable de notre propre analyse (qui de toute façon ne peut jamais être totalement objective). Byron Almen dit à ce propos :

> Pour une pièce musicale, il n'y a pas qu'une seule lecture narrative correcte, elle est seulement plus ou moins convaincante. L'analyse musicale ne montre pas comment les événements musicaux sont reliés dans un rapport de causalité, mais plutôt comment ils peuvent être expliqués et caractérisés en se basant sur l'appréhension de la signification *a posteriori*. Deux auditeurs, quelles que soient leurs compétences musicales, ne vont pas assigner les mêmes identifications significatives à l'œuvre musicale. Même s'il est possible et souhaitable d'exclure les contributions issues d'associations personnelles, la musique est assez complexe pour que les différents repères sémantiques dans une pièce puissent être combinés dans un nombre infini de possibilités. Cependant, les multiples interprétations d'une seule pièce auront de nombreux points communs, et une analyse convaincante doit tenter d'identifier autant que possible ce type de caractéristiques pertinentes[5].

Pour rester la plus objective possible, nous nous focalisons sur la partition et l'ensemble de son langage musical. Selon nous, celle-ci est en effet assez explicite et informative pour renseigner le musicologue sur l'utilisation des différents styles mise en place par le compositeur.

Les termes de « dysphorie » et d'« euphorie » proviennent de l' « analyse thymique », que nous nous proposons d'expliciter ci-dessous.

1.1.2. Thymie et tension

Le terme « thymie » vient du grec « thumos » qui signifie « passion ». Il est principalement utilisé en psychologie[6]. Denis Bertrand le définit comme une « disposition affective de base – déterminant la relation qu'un corps sensible entretient avec son environnement : relation positive ou négative[7] ». Cette notion a été développée par les linguistes Greimas et Courtés : elle « sert à articuler le sémantisme directement lié à la perception qu'à l'homme de son propre corps[8]». Ils la caractérisent comme une « analyse axiologique » entre deux états principaux : dysphorie[9] et euphorie[10]. Avec l'utilisation du

---

[5] « *There is no single, correct narrative reading of a piece, only a more-or-less convincing one. Musical analysis does not show how musical events are causally related, but rather how they can be explained or characterized based on the a posteriori apprehension of signification. No two listeners, whatever their musical competence, will assign identical significations to a musical work. Even if it were possible and desirable to exclude the contributions of personal associations, music is complex enough that the number of semantic cues in a piece could be combined in any number of ways. However, multiple interpretations of a single piece will have many common features, and a convincing analysis should attempt to identify as many such relevant features as possible.* ». Byron Almen, « Narrative Archetypes : A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis », Journal of Music Theory, Vol. 47, No. 1, Printemps 2003, p. 27.

[6] Par exemple, J.-C Dubois, « Obsessions et thymie : à propos de 43 observations de névroses obsessionnelles traitées par chimiothérapie antidépressive et sismothérapie », *Annales médico-psychologiques*, Elsevier, 1984. p. 141-151 ; E. Gabail-Guillibert, « Créativité, troubles thymiques et thymo-régulateurs », *Psychologie médicale*, 1992, vol. 24, n°6, p. 555-560 ; E. J. Caille, "Etude comparative du Primalan et de la Polaramine sur l'eeg, la vigilance et la thymie", *Psychologie Medicale*, 1979, vol. 11, p. 1541-1555.

[7] Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Éditions Nathan Université, Paris, 2000, p. 225.

[8] A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1986, p. 396.

[9] C'est à dire « pessimiste » (négatif, déplaisir) et faisant référence à la dramaturgie.

carré sémiotique, on aboutit à quatre modalités thymiques « dont les principales sont : l'euphorie (positif), la dysphorie (négatif), la phorie (positif et négatif : l'ambivalence) et l'aphorie (ni positif ni négatif : l'indifférence) (Courtés, 1991 : 160)[11] ». Ces deux dernières modalités sont dites composées (métatermes du carré sémiotique) et seront moins utiles dans notre étude. Les termes « euphorie » et « dysphorie » y seront, par contre, déterminants.

En effet, comme nous l'avons mentionné précédemment, il est possible de « catégoriser » chaque thème à travers le topique et le langage musical qui le caractérise : indications sur la partition, données de tempo, de rythme, de tonalité, de tessiture, de densité, etc. Cependant, ce sont surtout leurs contrastes et leurs interactions, créés par ces changements de style et donc d'atmosphère au sein de la forme, qui sont les plus importants à prendre en compte : ce sont eux qui induisent des moments de tension et de détente, situés à la base de toute intrigue.

Raphaël Baroni a, par exemple, différencié les modes d'existence de la tension narrative dans la littérature, entre « suspense, curiosité et surprise[12] », trois modalités définies comme thymiques, qui dépendent de l' « incertitude qui caractérise le développement ultérieur du récit[13] ». En effet, dans l'introduction de son ouvrage, il précise à propos des termes « fonction thymique » :

> Nous nous servirons de cette expression pour désigner les effets poétiques de nature « affective » ou « passionnelle » tels que la tension narrative, le suspense ou la curiosité par exemple[14].

Il considère que le suspense est une incertitude fondée sur un « pronostic », alors que la curiosité est une incertitude fondée sur un « diagnostic », ces deux termes faisant référence à une anticipation. Quant à la surprise, modalité tensive brève, elle se définit par « son surgissement et non par sa durée », et permet de « connoter [des] "moments forts"[15] ». Ainsi, « toute forme de tension, quelle soit interactive ou narrative, découle précisément du rapport entre incertitude et anticipation[16] ». Il affirme également que « L'alternance entre tension et détente à l'intérieur des limites du discours » peut être interprétée en tant que « dysphorie passionnante » ou d'« euphorie conclusive[17] », qui sont deux états thymiques différents.

Ces notions sont liées à celle de la « tension », qui a été développée de manière conséquente par les sémioticiens Claude Zilberberg et Jacques Fontanille (1996, 1998). Selon eux, la tension correspond à la combinaison de deux valences : l'intensité (la « quantité » d'énergie qui rend la perception plus ou moins vive) et l'extensité (l'étendue,

---

[10] C'est à dire « optimiste » (positif, plaisir). Voir Louis Hébert (2006), « L'analyse thymique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, en ligne, 2006, consulté le 4 aout 2014, http://www.signosemio.com/greimas/analyse-thymique.asp, et "Thymie", *Centre National de Ressources Textuelles et lexicales*, en ligne, consulté le 4 aout 2014, http://www.cnrtl.fr/definition/thymie.

[11] Louis Hébert, « L'analyse thymique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, *op. cit.*

[12] Raphaël Baroni, *La tension narrative,* Éditions du Seuil, Paris, 2007.

[13] Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 167.

[14] *Ibid.,* p. 20.

[15] *Ibid.*, p. 296.

[16] *Ibid.*, p. 191.

[17] *Ibid.*, p. 49.

spatiale ou temporelle etc.) au sein du « schéma tensif ». Louis Hébert, dans son article en ligne intitulé « Le schéma tensif », indique que :

> Intensité et extensité connaissent chacune des variations dans leur force, sur une échelle continue allant de la force nulle à la force maximale (voire infinie). Le schéma tensif est généralement représenté visuellement par un plan : on place l'intensité sur l'ordonnée et l'extensité sur l'abscisse. Sur ce plan, un phénomène donné occupera une ou plusieurs positions données. Intensité et extensité connaissent deux types de corrélation. La corrélation est dite converse ou directe si, d'une part, l'augmentation de l'une des deux valences s'accompagne de l'augmentation de l'autre et, d'autre part, la diminution de l'une entraîne la diminution de l'autre. La corrélation est dite inverse si l'augmentation de l'une des deux valences s'accompagne de la diminution de l'autre et réciproquement[18].

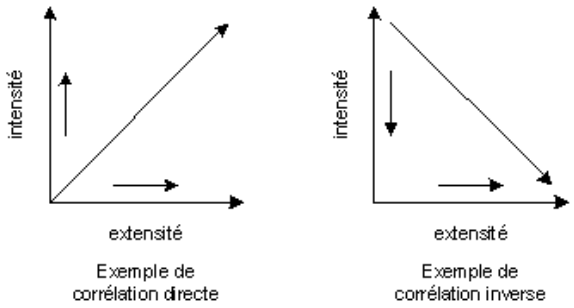


Tableau 5-1 Exemples de corrélations tensives, Louis Hébert "Le schéma tensif"

1.1.3. Vers l'étude des stratégies narratives

En musique, un fonctionnement similaire peut être retrouvé. Les différents protagonistes, les sujets du discours, c'est-à-dire les différents thèmes musicaux, créent des moments de tension et de détente audibles par tout auditeur, par le biais de leur appartenance à une certaine catégorie thymique due à notre héritage historique social et musical : ces moments successifs construisent alors différents types de stratégies narratives que nous allons présenter, à travers les deux dimensions d'étude du récit, (syntagmatique et paradigmatique), définies plus haut.

Ce type de recherche, qui dégage les différents modèles utilisés par un compositeur, est chose courante dans la narratologie musicale, qui s'inspire directement de la narratologie structuraliste. Ainsi, M. Grabócz a mis en avant trois types de stratégies narratives chez Liszt : la stratégie narrative figurative, où « une seule isotopie[19] se trouve à la base des œuvres […] correspondant à la forme traditionnelle de la variation[20] ». Chez Liszt, c'est particulièrement l'isotopie pastorale qui caractérise ce type de stratégie expressive (dans *Sposalizio*, par exemple). La stratégie narrative simple mêle différentes

[18] Louis Hébert (2006), « Le schéma tensif », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, en ligne, 2006, consulté le 16 janvier 2014, http://www.signosemio.com/fontanille/schema-tensif.asp.

[19] L'isotopie est une notion développée par Greimas en 1966 puis appliquée en musique par Tarasti en 1985 et Grabócz dès 1987. Comme le dit Hatten, il s'agit « d'un topique expressif d'un niveau supérieur de l'organisation, lequel domine l'interprétation des topiques et des entités présents dans son champ » (Voir Robert Hatten, « Glossary », *Musical Meaning in Beethoven*, Editions Indiana University Press, Bloomington, 1994, p.291, traduit dans Márta Grabócz, *Musique*, *narrativité, signification*, Editions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 47).

[20] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.*, p. 225.

isotopies qui se « développent à partir d'un seul sujet thématique ou d'un complexe thématique[21] », comme dans la *Vallée d'Obermann*, où quatre isotopies se succèdent (quête macabre, pastorale-amoroso, lutte macabre, et panthéiste) dans cette œuvre monothématique. Enfin, la stratégie narrative complexe se caractérise par « la lutte, la confrontation de deux isotopies importantes et contrastantes qui est à la base d'une évolution, d'une transformation lente des pensées musicales[22] ». Pour chaque œuvre, plusieurs confrontations vont avoir lieu, comme dans la *Sonate* en *si* mineur ou la *Ballade* en *si* mineur, où plusieurs programmes narratifs dévoilent chacun une opposition entre deux isotopies (principalement orage-pastoral, mais aussi héroïque-pastoral) jusqu'à la conclusion « panthéiste ».

Byron Almen, de son côté, a mis en avant différents « archétypes », selon les différents types de concaténation des topiques. Il prend en compte un nombre important d'éléments pour ses analyses, éléments dont nous nous inspirerons nous-même pour notre propre investigation :

> L'analyse narrative devrait également prendre en compte plusieurs points sémantiques, incluant mais ne se limitant pas aux éléments suivants :
> - L'emploi des topiques musicaux : combinaisons particulières d'éléments musicaux ayant acquis un caractère conventionnel.
> - L'attribution d'un statut anthropomorphique et d'une identité fonctionnelle aux figures musicales.
> - Les caractères implicatifs temporel et spatial de la musique, comme les mutations et les écarts de registres, les changements dans des tonalités ou des rythmes dominants ou normatifs, etc.
> - Les propriétés dynamiques des paramètres musicaux, comme l'impression d'une dynamique croissante associée à des passages *accelerando*.
> - Les associations programmatiques liées aux thèmes, motifs, texture, ou avec une œuvre dans son intégralité.
> - L'emploi de paramètres secondaires pour « colorer » d'autres implications sémantiques, comme lorsque certains accents sont sous-entendus par un *crescendo* ou une indication *marcato.*
> - L'utilisation de texte, de titres descriptifs ou d'un autre matériel explicatif supplémentaire, quand cela est approprié[23].

Almen dégage quatre archétypes narratifs différents, en se basant sur « les éléments topicaux supportant le déploiement temporel des structures tensives suggérées par la

---

[21] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, *op. cit.*, p. 230.
[22] *Ibid.*, p. 233.
[23] « *Narrative analysis may also take a number of semantic issues into account, including but not limited to:*
** the employment of musical topoi: particular combinations of musical elements that have acquired a conventional character.*
** the attribution of anthropomorphic status and functional identity to musical figures.*
** the implicative character of spatial and temporal aspects of music such as registral shifts or gaps, changes in a prevailing or normative key or rhythm, and the like.*
** dynamic properties of musical parameters, such as the sense of increasing momentum associated with accelerando passages.*
** any programmatic associations linked with themes, motives, textures, or with the work as a whole.*
** the employment of secondary parameters to "color" other semantic implications, as when extra emphasis is implied by a crescendo or marcato marking.*
** the use of text, descriptive titles, or supplemental explanatory material, when appropriate.*». Byron Almen, « Narrative Archetypes : A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis », *Journal of Music Theory,* Vol. 47, No. 1, Printemps 2003, p. 28.

définition du récit précédente[24] ». La première catégorie est la « structure romantique » (« Romance structure ») qui se définit comme « une victoire de l'ordre désiré sur une transgression ou une opposition non voulue[25] ». En d'autres termes, la forme musicale représente généralement un conflit, une opposition entre différents éléments jusqu'à la victoire de l'ordre final attendu. La deuxième catégorie est la catégorie « tragique », qui correspond à l'échec de la transgression souhaitée (représentant ici l'envie de liberté), sur l'ordre non désiré présent dès le départ. Il y a donc une situation initiale qui n'est pas souhaitée et qui voudrait être supprimée ou modifiée, sans succès (selon Almen, cela peut s'exprimer en musique de différentes façons, comme l'apparition d'un deuxième thème incapable de se développer, ou qui prend momentanément la place du thème principal avant d'être supprimé). Le troisième archétype concerne la catégorie « ironique », qui supprime l'ordre préexistant en le transformant en une nouvelle situation non désirée, à valeur différente. Cette stratégie s'apparente souvent à une parodie de la « Romance » définie plus haut. La musique semble fragmentaire et chaotique, ou semble devenir incontrôlable après un départ conventionnel, « à travers un usage excessif de certains paramètres ou processus[26] ». Enfin, le dernier archétype « comique » se définit comme une progression faisant émerger un nouvel ordre désiré, à travers un acte transgressif qui modifie l'ordre initial non désiré. Par exemple, les thèmes musicaux sont dans un premier temps incapables d'atteindre leur but tonal, mais finissent par y arriver[27].

Robert Hatten, également, a distingué différents « genres expressifs » selon les comportements des différents topiques et de leur marquage respectif. Ces « genres expressifs » se définissent comme des « genres musicaux complexes ou mixtes dont l'interprétation musicologique et herméneutique exige une compétence expressive en plus de la compétence structurelle[28] ». Les différents changements de caractère qui se produisent au cours de la pièce musicale, à travers l'utilisation des différents topiques, sont classés par Hatten selon la rhétorique classique mais également en fonction de leur marquage, ce que nous avons vu précédemment[29]. Leur progression au sein de l'œuvre suit deux modèles particulièrement fréquents, notamment chez Beethoven, comme le « genre littéraire épique et héroïque », qui passe du mineur tragique au majeur triomphant ou même au transcendant, dans le cas du « drame religieux ».

---

[24] « *It should first be noted that archetypes do not arise primarily from the employment of topical material; rather, topical elements support the temporal unfolding of the structural tensions suggested by the above definition of narrative.* ». Byron Almen, « Narrative Archetypes : A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis », *Journal of Music Theory,* Vol. 47, No. 1, Printemps 2003, p. 29.

[25] « *We have described Romance structure as a victory of a desired order over an undesired transgression or opposition.* ». Byron Almen, « Narrative Archetypes : A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis », *op. cit.*

[26] « *Pieces like Bach's Brandenburg Concerto No. 5, which begin conventionally, but spin out of control through the excessive use of some parameter or process.* ». Byron Almen, « Narrative Archetypes : A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis », *op. cit.*, p. 30.

[27] Pour plus d'informations, se reporter au chapitre V. « Narrative Archetypes and Analytical Issues » de Byron Almen, « Narrative Archetypes : A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis », *Journal of Music Theory,* Vol. 47, No. 1, Printemps 2003, p. 28-31.

[28] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Editions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 37.

[29] Voir Partie 2, chapitre 3, section 3.3 intitulée « Robert Hatten et le mouvement lent de la *Sonate* op. 106 *Hammerklavier* de Beethoven (1994) ».

Dans l'étude que nous menons ici, nous avons trouvé trois modèles de stratégie narrative bien définis et émergeant du corpus analysé.

1.2. Les différentes types de concaténation des topiques : quelles stratégies narratives pour les œuvres du dernier style chez Chopin ?

1.2.1. Les trois modèles de Chopin dans son dernier style

1.2.1.1. Stratégie narrative « unifiée »

Ce premier modèle présente un matériel thématique avec très peu de contrastes : l'atmosphère, induite par des états thymiques identiques, est peu changeante. Les différents thèmes musicaux proposent un même caractère thymique et l'ambiance reste donc similaire. Lorsqu'on nous évaluons le potentiel thymique d'un topique (toujours en lien avec son langage musical, son utilisation et son inscription sociale et culturelle), nous aboutissons, dans le cas de cette stratégie particulière, à un seul état thymique global pour l'ensemble de l'œuvre. Autrement dit, Chopin reste ancré dans une seule ambiance, constamment « euphorique » ou constamment « dysphorique », sans mélanger les deux, c'est-à-dire que le compositeur nous maintient dans une même atmosphère tout au long de la pièce. Pour plus de clarté, les thèmes évalués « positivement », c'est-à-dire de manière euphorique, sont qualifiés par le signe « + », et les thèmes dysphoriques par le signe « - ». Il existe également un troisième cas, plus rare, défini comme un aller-retour permanent entre les deux états thymiques, et construit sous forme d'équilibre instable entre euphorie et dysphorie, symbolisé par « + - » (nous y reviendrons).

Nous précisons que nous parlons bien de « contraste thymique » entre « euphorie » et « dysphorie », et non de « contraste » dans un sens plus large (les topiques « pastoral » et « brillant » sont tous les deux positifs, non dramatiques, mais possèdent un type de discours différent, simplicité de l'écriture pour l'un, virtuosité pour l'autre). Les contrastes existent bien évidemment par les changements de texture ou de thèmes qui ont lieu, mais ils n'interfèrent pas dans la dimension affective globale.

Chopin use de cette stratégie narrative de différentes manières. Dans le premier cas, l'ensemble du matériel thématique est construit soit selon un seul topique tout au long de la pièce, soit selon une alternance de deux topiques proches en termes thymique (structure de type ABA).

Le premier exemple correspond au deuxième mouvement de la *Sonate* op. 58. Dans ce *Scherzo*, il s'agit d'une simple forme ABA' où chacune des parties possède un thème bien défini, le premier dans un « style virtuose et brillant », et le deuxième dans un style *antico*. Chacun des thèmes propose une atmosphère non dramatique, ou euphorique, même si celle-ci est transmise de manière différente. Dans le premier cas, il s'agit d'un motif en croches, indiquées *molto vivace* et *leggiero* très virtuose, dans la tonalité principale de *Mi* bémol majeur, avec quelques emprunts dans des modes mineurs qui ne

modifient pas l'esprit du passage. Ce motif est traité de manière consonante et est harmoniquement répétitif.

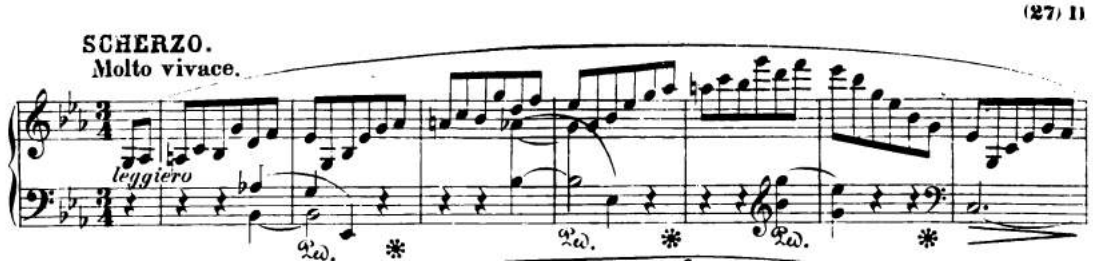


Figure 5–1, deuxième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-7

Dans le trio central, le discours musical est beaucoup plus calme, avec un aspect méditatif très marqué induit par le style *antico* : polyphonie simple, rythmes plus lents et plus homorythmiques, préparation et résolution des dissonances etc. Chopin nous emmène dans le « passé », avec ce type d'écriture, ce qui est rare pour lui : il s'agit de la seule utilisation de ce topique dans l'ensemble du corpus que nous avons étudié.

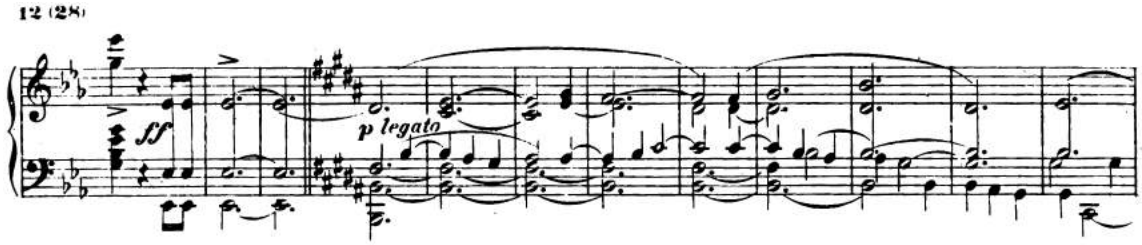



Figure 5–2 Deuxième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 58-69

Le retour du thème principal est effectué sans changement. Avec ces deux seuls protagonistes, simplement enchaînés, il est logique que ce mouvement possède une stratégie narrative unifiée au niveau thymique, sans aucun moment dramatique.

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégorie thymique
A	T1/a	Style virtuose et brillant	1-16	
	T1/b		17-32	
	T1/a'		33-48	
		(codetta)	49-60	
B	T2/a	Style *antico*	61-92	
	T2/b		93-123	+
	T2/a		124-155	
A'	T1/a	Style virtuose et brillant	156-171	
	T1/b		172-187	
	T1/a'		188-201	
		(codetta)	202-215	

Tableau 5-2 États thymiques du deuxième mouvement de la Sonate op. 58

Le deuxième exemple correspond au mouvement lent de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65. Il possède un seul topique de « nocturne », dans ce cas très proche de la romance vocale. Une même texture de chant accompagné est omniprésente, avec une mélodie soutenue par des arpèges, qui créent une atmosphère lyrique et *cantabile*.

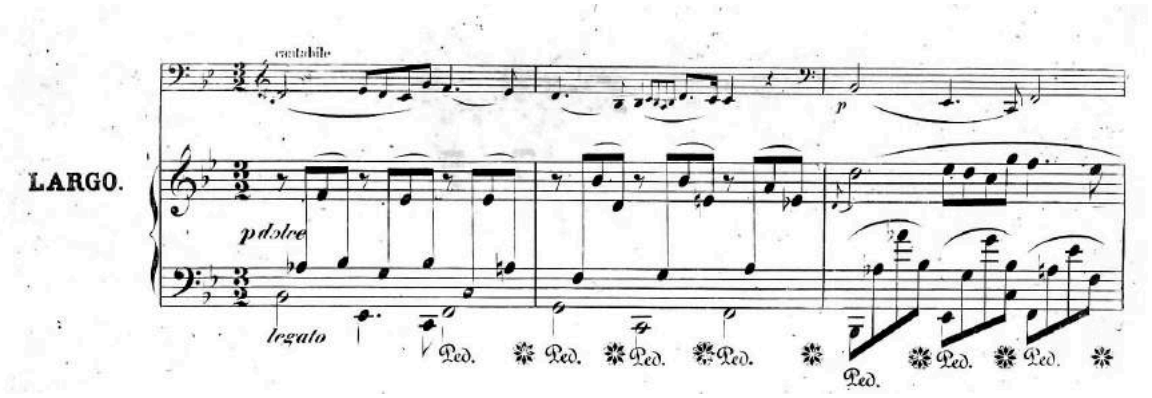



Figure 5–3 Troisième mouvement de la Sonate op; 65, mesures 1-3

Aucun changement de texture, de thème ou de densité musicale ne se produit. L'ensemble de la pièce fonctionne avec le même matériel thématique qui est échangé entre les différentes voix, dans un style très polyphonique. Tout cela illustre bien la mise en place par Chopin d'une stratégie narrative unifiée.

Thèmes	**Topiques**		**Mesures**	**Catégorie thymique**
T1/a	Style savant	Nocturne (romance) (chant accompagné)	1-7	+
T1/b			8-11	
Trans.			12-13	
T1/a			14-17	
T1/b'			18-21	
Coda			22-27	

Tableau 5-3 États thymiques du mouvement lent de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65

Concernant la *Berceuse* op. 57, les variations émanent d'un seul thème varié et ornementé durant l'ensemble de l'œuvre. La basse propose une formule répétée en *Ré* bémol majeur, qui maintient la pièce dans la même tonalité et contribue à son uniformisation, avec les différentes ornementations du thème à la main droite. L'ambiance est bien entendu liée au genre de la berceuse, avec ses balancements caractéristiques et cette stabilité presque immobile qui induit une atmosphère très calme et méditative, presque hors du temps, en se rapprochant de l'impressionnisme musical précédemment évoqué. Par ailleurs, une particularité de cette forme à « variations » (même si Chopin avait lui-même parlé de « Variantes ») peut-être remarquée à la fin de la pièce. En effet, la conclusion réutilise le thème dans sa forme initiale, ce qui n'est généralement pas le cas dans les formes à variations classique. Du point de vue narratif, cela crée le sentiment d'un retour, un retour au chant orignal que la mère de Chopin lui fredonnait quand il était enfant, comme si toute la pièce n'avait été qu'une sorte de « rêve », symbolisé par cette succession de variations, pour finalement aboutir au « réveil » à la fin de la pièce, le retour à la réalité, représenté par l'état initial du thème.

Variations	Topiques		Mesures	Catégorie thymique
0	Berceuse (Chant accompagné)		1-6	+
1		(style savant)	7-10	
2		(style savant)	11-14	
3			15-18	
4			19-22	
5			23-26	
6			27-30	
7			31-34	
8			35-38	
9		(style savant)	39-42	
10			43-46	
11			47-50	
12			51-54	
13			55-58	
14			59-62	
0’			63-70	

Tableau 5-4 États thymiques de la Berceuse op. 57

Dans d’autres cas, le choral est utilisé comme conclusion à la fin de la pièce, procédé que nous avons relevé dans les caractéristiques récurrentes servant à définir le dernier style. Par exemple, dans le *Nocturne* op. 55 n°2, un seul topique est utilisée dans l’ensemble de l’œuvre : celui du « nocturne onirique », déclinant un seul thème lyrique et chantant, parfois agrémenté par une écriture plus polyphonique. Aucun contraste, hormis, des passages en mode mineur ponctuels, ne perturbe le discours musical qui reste dans cette même ambiance « euphorique » durant l’ensemble de la pièce.

Or la conclusion de ce *Nocturne* op. 55, amenée par une texture homophonique, induit une atmosphère méditative. Elle débute par une pédale de *mi* bémol à la mesure 62, alors que la dernière « tentative » du motif arpégé, issu du thème principal, est un « échec » (mesure 63) : il enchaîne un intervalle d’octave et une quarte, puis aboutit sur un intervalle de sixte non conclusif, nécessitant le retour des accords homophoniques jusqu’à la cadence finale. Ce court choral méditatif peut rappeler le « triomphe spirituel » de Hatten, à petite échelle bien sûr, et sans que le point de départ tragique ne soit présent (comme c’est le cas chez Beethoven par exemple, dans les exemples utilisés par Hatten).

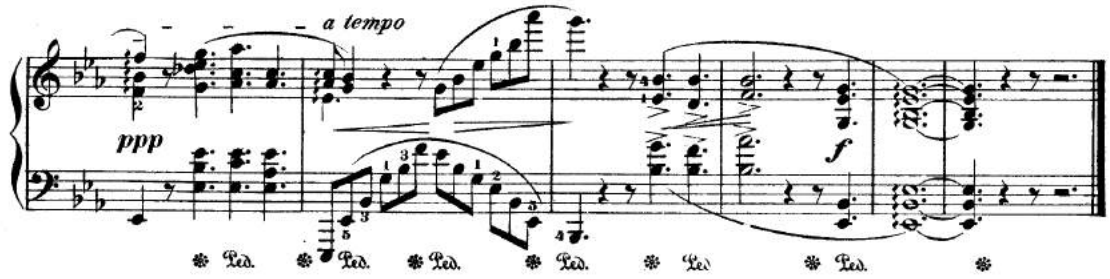


Figure 5–4 Nocturne op. 55 n°2, coda, mesures 62-67

Thèmes	Topiques		Mesures	Catégorie thymique
T1/a	Style improvisé	Nocturne « onirique » (Chant accompagné, barcarolle), style savant	1-12	+
T1/b		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle) (*minore*)	13-18	
T1/c			19-30	
Trans.		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle) et style savant	31-34	
T1/a’		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle) *bel canto* et style savant	35-38	
T1/b’			39-54	
Coda		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle)	55-61	
		Texture homophonique	62-67	

Tableau 5-5 États thymiques du Nocturne op. 55 n°2

Le *Nocturne* op. 62 n°1 fonctionne selon deux thèmes très proches : un « nocturne élégiaque » en *Si* majeur et un thème de « chant accompagné » en *La* bémol majeur, baignant l’ensemble de la pièce dans une atmosphère lyrique et chantante. Certains changements de modes rappellent le *Prélude* op. 45, avec des colorations de type majeur/mineur (nous y reviendrons). Cependant, ils sont peu nombreux, ce qui contribue à garder une même atmosphère non dramatique tout au long de l’œuvre. Cette uniformisation conduit l’auditeur à travers différentes étapes qui partagent la même atmosphère lyrique. La terminaison, dans une texture homophonique déjà rencontrée dans le *Nocturne* op. 55 n°2, marque encore une fois d’une empreinte méditative la coda, avec cette issue contemplative et recueillie, choisie après le parcours pourtant peu tumultueux de la pièce.

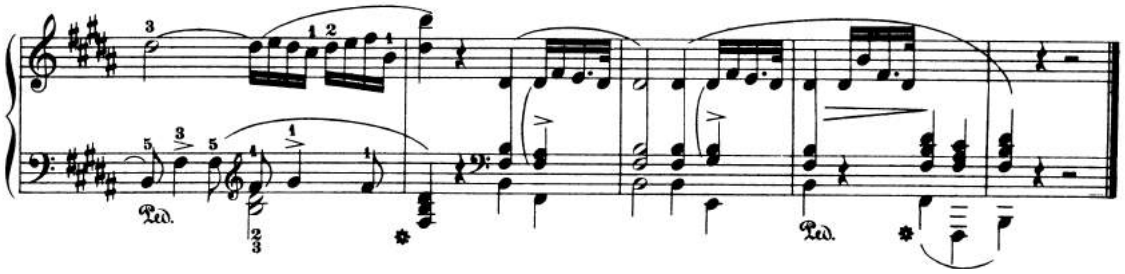



Figure 5–5 Nocturne op. 62 n°1, mesures 90-94

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégorie thymique
A	Intro.	Geste, naissance	1-2	
	T1/a	Nocturne « élégiaque » (chant accompagné) et style savant (*maggiore*)	3-10	
	T1/b	(*minore*)	11-20	
	T1/c	Chant accompagné A	21-28	
	T1/a	Nocturne « élégiaque » (chant accompagné) et style savant (*maggiore*)	29-36	
B	T2/a	Chant accompagné B *(minore)*	37-44	+
	T2/b		45-52	
	T2/a	(*maggiore)*	53-60	
	T2/c	Nocturne « élégiaque » B (chant accompagné)	61-67	
A’	T1/a’	Nocturne « élégiaque » A (chant accompagné) et *bel canto*	68-75	
	Trans.	*Cadenza*	76-80	
	T1/c’	Chant accompagné A	81-90	
	Coda	Texture homophonique	91-94	

Tableau 5-6 États thymiques du Nocturne op. 62 n°1

Un autre type de progression apparaît, à l’intérieur de ce même modèle narratif « unifié », avec une coda qui présente une courte texture homophonique (ou un choral), mais où cet élément final sera, lors des toutes dernières mesures, contrasté par des mouvements cadentiels vigoureux liés à un style héroïque, ces deux styles ayant déjà été présentés en amont au cours de la pièce.

La première œuvre de cette catégorie est l’*Impromptu* op. 36 en *Fa* dièse majeur. Parmi les deux thèmes présents, le premier est d’abord exposé dans un style « pastoral » puis dans un « style brillant », alors que le deuxième thème correspond à une « marche héroïque ». Par conséquent, il n’y a aucun moment dramatique qui vienne contrer l’atmosphère « euphorique » maintenue tout au long de la pièce. Le style « pastoral » se caractérise par des tonalités majeures, une grande simplicité harmonique et mélodique, et un langage diatonique et consonant. Tous ces éléments créent un climat bucolique, renforcé par la texture lyrique de « chant accompagné » et la texture « homophonique », plus méditative. Concernant le thème central, il est caractérisé par une couleur héroïque franche et vigoureuse, notamment transmise par les nuances *forte* et *fortissimo* (pour le seul moment de l’œuvre), ainsi que le rythme pointé obstiné, en octaves parallèles, de la basse. Le style « brillant » réutilise des aspects harmoniques et mélodiques du thème pastoral et propose un nouveau motif virtuose sous forme de gammes, qui intensifie encore davantage l’euphorie, évoquant le passage vers le « triomphant » dont parle Hatten, même si le point de départ, encore une fois, est loin d’être tragique. C’est d’ailleurs toute la spécificité de cette pièce, constamment maintenue dans cette atmosphère euphorique, mais exprimée selon différents styles.

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégorie thymique
A	T1/a	Pastoral (chant accompagné)	1-29	
	T1/b	(texture homophonique)	30-38	
B	T2	Marche (style héroïque)	39-60	
A’	T1/a’	Pastoral (barcarolle)	61-81	+
	T1/c	Style « brillant », virtuose	82-100	
	T1/b	Pastoral (texture homophonique) Cadence en style héroïque	101-108 109-110	

Tableau 5-7 États thymiques dans l'Impromptu op. 36

Ainsi, bien que différents topiques se partagent le discours, ils ont la particularité d’exprimer cette même dimension affective par des moyens qui leur sont propres, mais qui se rejoignent au niveau thymique. De cette manière, ils n’ont pas la même valeur tout en appartenant à la même catégorie thymique : le style pastoral apporte un climat de sérénité et de calme, le style brillant est beaucoup plus vivace, alors que le style héroïque s’exprime avec beaucoup plus de force et de puissance ; mais aucun n’induit de moment de tension tragique, mélancolique ou dysphorique, de manière générale.

Ces différents styles sont juxtaposés au cours de la pièce (voir tableau) mais le compositeur choisit de terminer dans un premier temps par l’ambiance méditative et délicate du choral pastoral. Or, dans les deux dernières mesures, Chopin s’éloigne de ce style à travers des octaves plaquées *fortissimo*, rappelant le caractère du style héroïque de la partie centrale, avec le même type de nuance (*fortissimo*) et d’intervalles (octaves parallèles). Après la première cadence parfaite, le compositeur ne répète pas le même motif comme initialement (voir mesures 37-38), mais crée un contraste fort et délibéré entre ces deux motifs, après un silence.

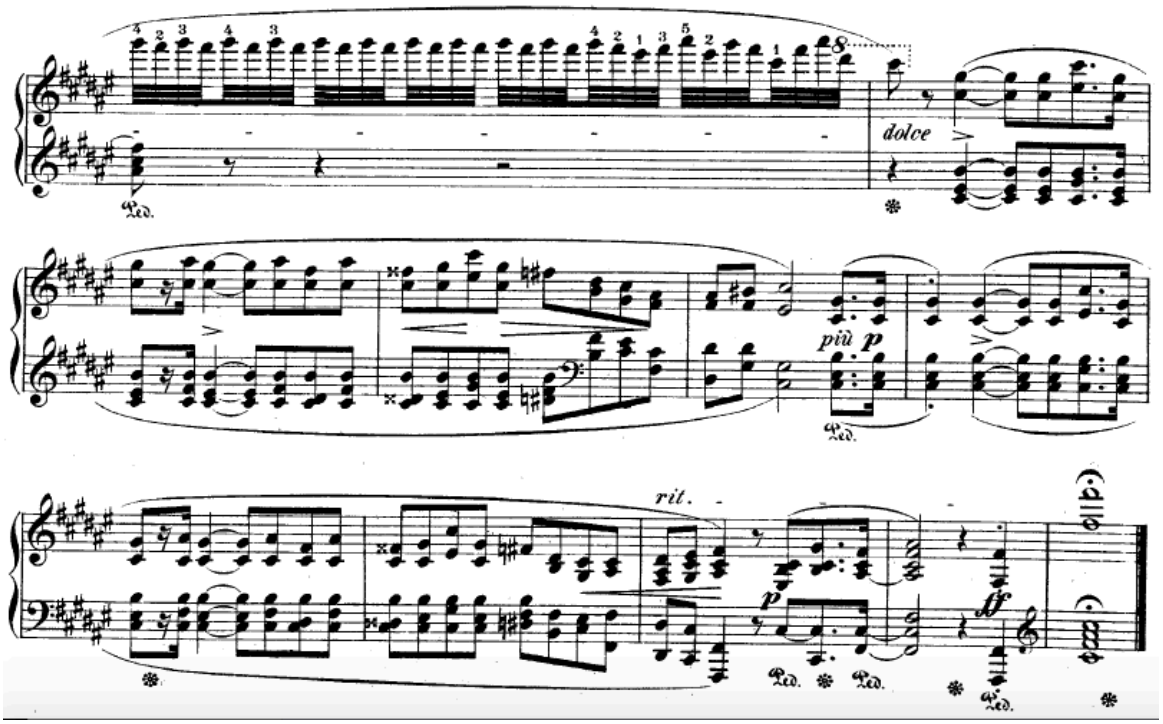



Figure 5–6 Coda de l'Impromptu op. 36 en Fa dièse majeur de Chopin

Cela crée un lien avec le style héroïque de la partie centrale et nous pouvons assez facilement imaginer que Chopin fait référence, à travers cette « marche héroïque », à la situation de son pays natal. Le fait qu'il y revienne dans les derniers instants, comme une surprise, lui donne encore davantage d'importance. Nous savons que son exil n'a pas du tout rompu le lien reliant Chopin à la Pologne, dont il est constamment resté un fervent patriote. Plus encore, sa patrie n'a cessé d'être un véritable moteur pour son œuvre.

Nous ne nous serions peut-être pas attardée sur ce détail si le même type de comportement n'avait pas été retrouvé dans la *Barcarolle* op. 60. Cette œuvre propose trois thèmes principaux, qui restent proches au niveau des styles et des genres utilisés : la « barcarolle » (pour deux thèmes) et le « nocturne » onirique. En effet, nous avons vu précédemment que la barcarolle était une des sources d'influence principale des nocturnes (en particulier pour la catégorie onirique[30]). Ainsi, l'ensemble des thèmes présente une atmosphère lyrique, dans une texture uniforme de chant accompagné, induite par ces deux topiques similaires. Les moments de transition (style de mélodie soliste, de marche et de nocturne) ne modifient en rien cette ambiance générale, très lyrique et chantante.

La reprise des thèmes dans un style héroïque, dans la deuxième partie de la pièce, contribue à renforcer cette atmosphère joyeuse, et cet aspect résonne avec le « genre épique » notamment défini par Hatten, où la fin de la pièce exprime le triomphe ultime en faisant éclater les éléments thématiques dans un style héroïque (même si, encore une fois, le point de départ n'est pas le « mineur tragique »). Cependant, la *Barcarolle* ne s'arrête pas là. Juste après, Chopin retourne à une ambiance plus intimiste et recueillie, avec le chant profond de la main gauche, soutenue par un trait virtuose à la voix supérieure qui semble détaché de la fonction initiale du style brillant, pour accompagner délicatement la mélodie homophonique de ces dernières mesures. Ce passage n'est pas sans rappeler le style brillant de l'*Impromptu* op. 36 dans la même tonalité, mais dans une ambiance beaucoup plus calme et méditative.

Pour finir, les mouvements cadentiels en octave et *fortissimo* sous forme de quarte ascendante, et amenés par le long trait virtuose *accelerando et crescendo*, font rebasculer l'auditeur dans le style héroïque qui précède, comme pour vigoureusement marquer la fin de la pièce, en résonance, peut-être, à nouveau, avec la situation difficile de son pays. Rappelons que Karl Stromenger voyait dans cette œuvre une combinaison entre « l'érotique et le "messianique[31]" », évoquant le poème de Zygmunt Krasinski intitulé *Avant l'aube* qui propose justement une vision de la Pologne ressuscitée.

[30] Voir encore une fois Mieczyslaw Tomaszewski, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006.

[31] « *Karol Stromenger went further still. For him, the Barcarolle combined the erotic with the messianic, evoking Zygmunt Krasiński's* Przedświt *[Before the dawn], inspired by his feelings for Delfina Potocka.* ». Karol Stromenger, cité dans Mieczyslaw Tomaszewski, « Barcarolle op. 60 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II, disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 5 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/128.

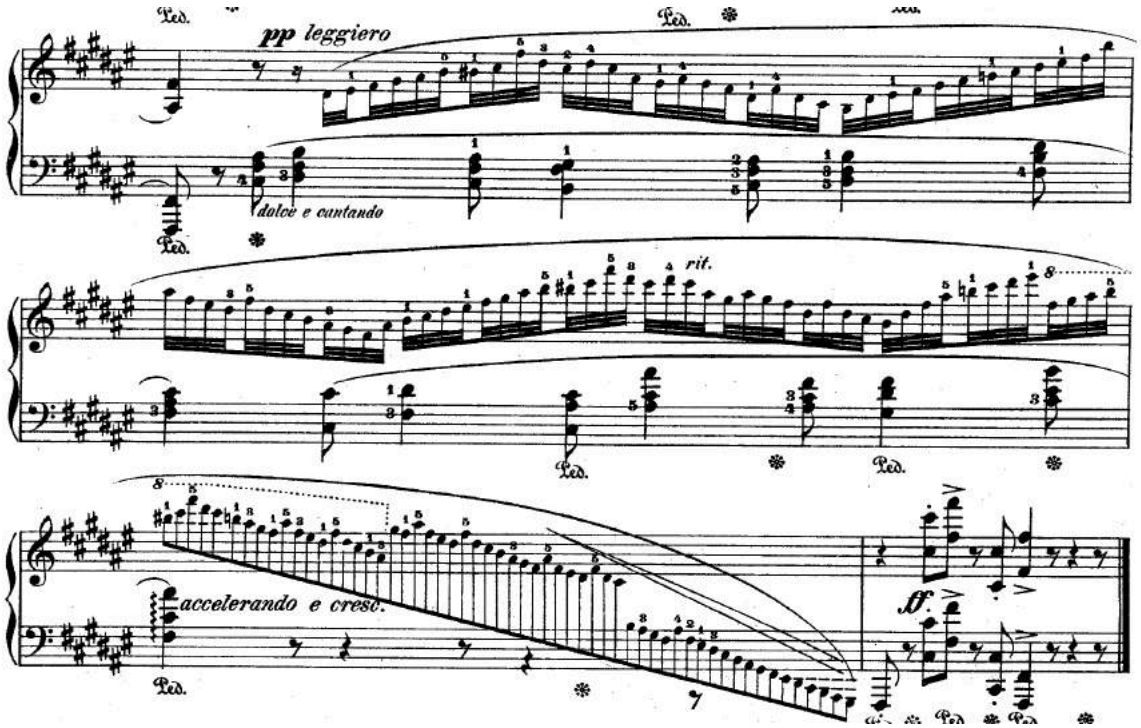


Figure 5–7 Dernières mesures de la de Chopin en Fa dièse majeur

Il est intéressant de remarquer que ce passage du domaine « spirituel » amené par le choral, et contrasté ensuite par un mouvement cadentiel beaucoup plus « brutal » (*fortissimo*) qui renvoie au style héroïque, est similaire à la coda de l'*Impromptu* op. 36 précédemment analysé.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
Intro.	Intro.	Style de faux bourdon	1-3	
A	T1/a	Barcarolle A (chant accompagné)	4-16	
	T1/b		17-23	
	T1/a'		24 -34	
	Trans.	Mélodie soliste	35-38	
B	T2	Barcarolle B (style savant)	39-50	
	T2'	Barcarolle B (chant accompagné et style savant)	51-60	
	T3	Nocturne, romance (texture homophonique accompagnée)	62-70	+
	Trans.	Marche (texture homophonique)	71-77	
	Trans.	Nocturne « onirique », *belcanto* (chant accompagné)	78-83	
A'	T1/a''	Barcarolle (style héroïque)	84-92	
	T3'	Nocturne, romance (style héroïque, texture	93-102	

		homophonique accompagnée)		
	T2’	Barcarolle B (style savant) *Cadenza*	103-110 110	
	T1/b’’	Barcarolle (chant accompagné)	111-112	
	Coda (T3 varié)	Texture homophonique accompagnée et style « brillant » Cadence en style héroïque	113-115 116	

Tableau 5-8 États thymiques de la Barcarolle op. 60

Pour récapituler, au sein de ce modèle où aucun véritable contraste thymique n’est à noter, nous avons vu que trois œuvres possédaient une progression très simple, avec un seul topique ou deux topiques alternés, sans autre changement (II. op. 58, III. op. 65 et op. 57). Ensuite, deux œuvres ont fait référence au style héroïque de manière *in extremis*, dans les dernières mesures, après une coda au départ méditative (op. 36 et op. 60), mais il y a également deux œuvres où le choral reste présent jusqu’au bout, pour terminer explicitement dans cette ambiance particulière (op. 55 n°2 et op. 62 n°1). Il existe encore d’autres types de progression, où les thèmes, toujours thymiquement similaires, vont être combinés à la fin de la pièce.

Parmi ces autres types de progression, la *Mazurka* op. 56 n°1 se distingue par le fait que deux thèmes sont perpétuellement alternés dans une forme rondo : un thème de « mazurka » et un thème d’ « oberek ». Ces deux danses polonaises, proches en termes d’écriture, proposent dans ce cas une atmosphère sautillante et dansée, dans des tonalités exclusivement majeures contribuant à cette absence de tension dramatique où l’ensemble du matériel thématique reste dans une ambiance « euphorique ». Comme nous l’avons relevé précédemment dans notre analyse, les deux thèmes sont synthétisés à la fin de la pièce, renforçant encore davantage l’euphorie des dernières mesures. Les deux thèmes sont cependant variés : les arpèges de l’oberek, initialement sous forme de croches régulières, sont modifiées sur le premier temps avec un rythme pointé, caractéristique de la mazurka. Le thème de mazurka, construit au départ selon un arpège descendant, est varié de façon mélodique avec d’autres intervalles et une progression parfois ascendante. De plus, disposé au départ à la basse, il passera à la main droite vers un registre plus aigu, qui donne l’impression d’une conclusion triomphante de la mazurka, soutenue par le thème d’oberek qui lui reste cependant subordonné. Dans les dernières mesures, cette impression triomphante est confirmé par la répétition *stretto* du motif de mazurka initial, combiné à des intervalles de plus en plus larges. Chopin « célèbre » sa nation par l’utilisation de thèmes typiquement nationaux, puisés dans la culture polonaise, qu’il va reconfigurer au sein de la coda pour transmettre ce message victorieux.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
A	T1	Mazurka (style savant) (style homophonique)	1-15 16-23	
B	T2	Oberek (chant accompagné) (Transition : mélodie soliste)	24-53 54-59	+

A	T1	Mazurka (style savant) (style homophonique)	60-73 74-81	
B’	T2	Oberek (chant accompagné) (Transition : mélodie soliste)	82-111 112-121	
A	T1	Mazurka (style savant) (style homophonique)	122-136 137-143	+
Coda (de forme ternaire)	T1 et T2 variés	Mazurka et Oberek	144-159	
	T1’’	Mazurka (style homophonique)	160-167	
	T1’’’	Mazurka (style savant)	168-175	
	T1 et T2 variés	Mazurka et Oberek	176-183	

Tableau 5-9 États thymiques de la Mazurka op. 56 n°1

Le mouvement lent de la *Sonate* op. 58, bien qu’appartenant au même modèle narratif, présente un contraste thymique, sans que celui-ci concerne les thèmes principaux. L’introduction, sous forme de « marche », débute avec un rythme doublement pointé indiqué *fortissimo*, des doublures d’octaves, une tessiture grave, un mode mineur, une texture homophonique, et un rythme lent, rappelant plusieurs aspects de la marche funèbre. Cependant, cette marche sera, après une mesure seulement, modifiée pour être subitement « dédramatisée », avec un mode majeur, une nuance *piano* et un rythme moins serré, uniquement pointé, qui prépare l’arrivée du thème principal (passage de la dysphorie vers l’euphorie). Cette introduction semble être utilisée comme un « signal » pour affirmer le début du mouvement, avec force et puissance, tout en introduisant d’ores et déjà certains aspects du thème principal.

Le thème principal est indiqué *cantabile*, en *Si* majeur, sous forme de « nocturne ». En effet, la main droite expose un chant lyrique, soutenue par la basse au rythme obstiné et au caractère harmonique. L’atmosphère, au gré des quelques modulations, reste similaire : Chopin reste dans la catégorie euphorique par le biais du calme et du lyrisme qui ne cessent de caractériser ce passage.

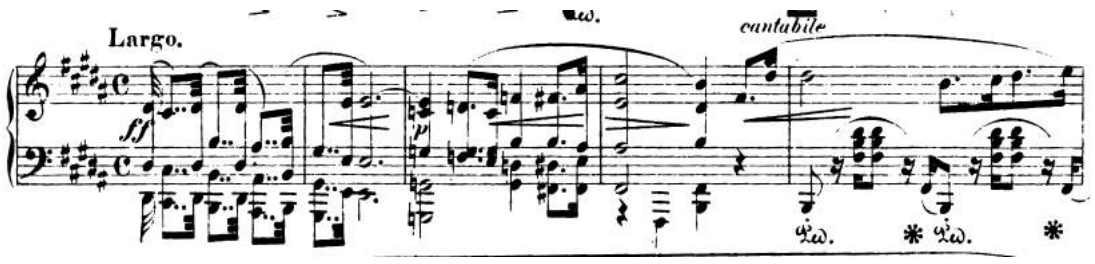


Figure 5–8 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-6

La partie centrale est rythmiquement plus animée, mais encore une fois, le thème ne contrastera pas thymiquement avec le « nocturne ». En effet, la « berceuse », genre déjà proche du répertoire du nocturne, se caractérise également par une ambiance lyrique, ici particulièrement calme et méditative. Indiquée *sostenuto*, c’est le motif en sextolets de croches qui crée cette atmosphère particulière, quelque peu impressionniste, comme une rêverie, avec des couleurs et des degrés harmoniques moins directifs au niveau tonal (voir

chapitre 1 de la quatrième partie de notre thèse). Les modulations sont plus nombreuses que lors de T1, mais encore une fois, elles créent une palette de couleurs variée, dans une atmosphère onirique et songeuse, sans induire véritablement de contraste thymique (on reste dans l'euphorie).

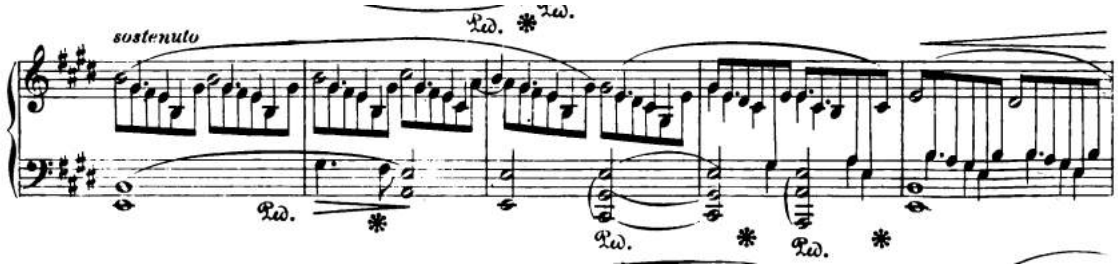


Figure 5–9 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 29-33

Le retour du thème du nocturne est raccourci mais ne modifie en rien le discours musical, hormis les triolets qui remplacent le rythme pointé de la main gauche. À partir de la mesure 112, la coda utilise à la fois le thème mélodique de T1 et le rythme de sextolets issu de T2, pour conclure par une cadence originale (♮VI-I), dans la tonalité principale de *Si* majeur (euphorie). Les deux thèmes lyriques sont donc combinés dans les dernières mesures pour allier le lyrisme calme et posé du nocturne avec la méditation presque « irréelle » de la berceuse centrale.

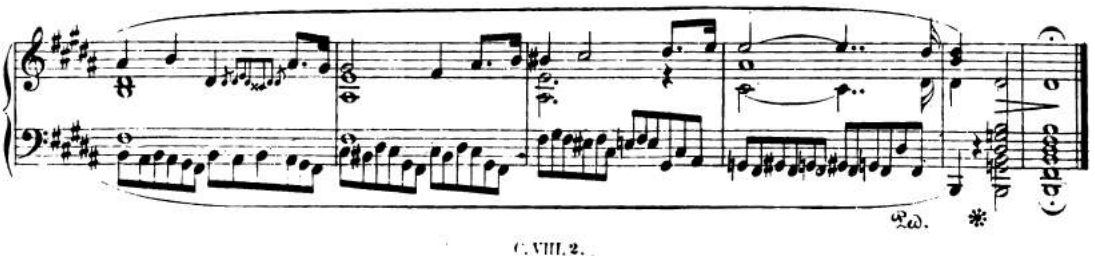



Figure 5–10 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 114-119

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
	Intro	Marche	1-4	- +
A	T1/a	Nocturne (élégiaque, Chant accompagné) (transition)	5-12	
	T1/b		13-16	
	T1/a		17-18	
			19-28	
B	T2/a	Berceuse	29-60	
	T2/b		61-78	
	T2/a		79-88	+
	Trans T1		89-97	
A'	T1/a'	Nocturne (contemplatif, chant accompagné) (transition)	98-103	
			104-111	
Coda	T2 varié, thème de T1/a'	Nocturne (contemplatif) (basse issu du thème de la berceuse)	112-119	

Tableau 5-10 États thymiques du troisième mouvement de la Sonate op. 58

Pour finir, le cas du *Prélude* op. 45 est quelque peu particulier. Il propose un seul thème, décliné dans l'ensemble de la pièce. Celui-ci a, comme nous l'avons vu dans l'analyse, la particularité d'être très modulant et de rendre le discours musical très instable, à cause du va-et-vient constant entre les deux modes majeur et mineur. Seule la couleur du matériel thématique est modifiée, le type d'écriture et les motifs restant similaires. De ce fait, la stratégie narrative est « unifiée », mais présente un cheminement particulier : dans ce cas, ce sont uniquement les modulations qui modifient le discours musical. L'ensemble du *Prélude* op. 45 est construit sur la base de ces allers-retours qui instituent un équilibre instable et permanent entre les deux états thymiques, représentés par « + - » dans le tableau ci-dessous.

Cette instabilité constante est très particulière et donne l'impression d'une fuite permanente, qui ne trouve aucun moment de repos et qui rejette toute forme de résolution, état psychique que l'on pourrait interpréter comme une errance, assez typique de l'esthétique et du spleen de la période romantique.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**		**Mesures**	**Catégorie thymique**
Intro	Intro.	style improvisé	Style du faux-bourdon	1-4	+ -
A	T1/a		Nocturne « élégiaque » (Chant accompagné)	5-26	
B	T1/b		Nocturne « élégiaque » (Chant accompagné)	27-34	
	T1/c			35-50	
	T1/b			51-58	
	Trans.		(Mélodie soliste)	59-62 63-66	
A'	T1/a		Nocturne « élégiaque » (Chant accompagné)	67-79	
	/		*Cadenza*	80	
	T1/a/b/c		Nocturne « élégiaque » (Chant accompagné)	81-91	

Tableau 5-11 États thymiques dans le Prélude op. 45

Si l'on récapitule, dix œuvres sont concernées par cette stratégie narrative « unifiée » : l'*Impromptu* op. 36, le *Prélude* op. 45, la *Mazurka* op. 56 n°1, la *Berceuse* op. 57, les deuxième et troisième mouvements de la *Sonate* op. 58, la *Barcarolle* op. 60, les *Nocturnes* op. 55 n°2 et 62 n°1, et le mouvement lent de la *Sonate* op. 65. Plusieurs sous-catégories émergent de ce premier groupe : certains œuvres fonctionnent autour d'un seul topique (le *Prélude* op. 45, la *Berceuse* op. 57, le *Nocturne* op. 55 n°2, le mouvement lent de la *Sonate* op. 65), d'autres font dialoguer des thèmes issus de topiques différents, proches en termes d'écriture et au niveau de leurs répertoires (*Mazurka* op. 56 n°1, *Nocturne* op. 62 n°1, *Barcarolle* op. 60, troisième mouvement de la *Sonate* op. 58), alors que d'autres diffèrent, mais créent le même type d'ambiance (*Impromptu* op. 36, deuxième mouvement de la *Sonate* op. 58).

Par ailleurs, certaines pièces présentent un cheminent clair et sans particularité (le *Scherzo* de la *Sonate* op. 58, le *Largo* de la Sonate op. 65 et la *Berceuse* op. 57), alors que

d'autres tendent vers une conclusion plus spécifique où le topique du choral joue un rôle particulier. Dans les deux *Nocturnes* concernés (op. 55 n°2 et op. 62 n°1), Chopin choisit de conclure avec une texture homophonique qui n'est pourtant pas utilisée dans la pièce. Au sein de l'*Impromptu* op. 36 et de la *Barcarolle* op. 60, ce choral conclusif, également présent, se trouve brutalement conclu par un mouvement cadentiel terminal héroïque. Enfin, la *Mazurka* op. 56 n°1 et le *Largo* de la *Sonate* op. 58 combinent leurs deux protagonistes dans la coda, alors que le *Prélude* op 45 avec ses incessantes modulations occupe une place à part, confirmée par l'ambiance constamment dysphorique de l'œuvre, contrairement à toutes les autres pièces de cette catégorie (ambiance constamment euphorique).

Ce retour particulier, lors des dernières mesures, vers un choral méditatif, évoque la « transcendance », définie par Hatten et représentée par des topiques liés au domaine spirituel. En effet, rappelons que cet auteur a caractérisé le premier mouvement de la *Sonate* op. 101 de Beethoven comme un « drame religieux », qui fait évoluer la stratégie narrative depuis le « mineur tragique » jusqu'au « transcendant », caractérisé par le triomphe spirituel. Cependant, dans notre cas, même si cette « spiritualité » est présente, le type de stratégie narrative étudiée dans ce paragraphe ne présente pas un point de départ dysphorique, ce qui modifie le parcours global.

Voici un tableau qui synthétise les informations de ce premier modèle narratif :

Œuvre	Année	Fonctionnement	Topiques	Stratégie narrative	Cheminement
Impromptu op. 36	1840	Plusieurs topiques gardant la même catégorie thymique	Pastoral, marche héroïque, style brillant	Unifiée euphorique	Choral → héroïque
Prélude op. 45	1841	Un seul topique varié	Nocturne	Unifiée dysphorique	Equilibre instable
Nocturne op. 55 n°2	1844	Un seul topique varié	Nocturne	Unifiée euphorique	Choral
Mazurka op. 56 n°1	1844	Plusieurs topiques proches	Mazurka, Oberek	Unifiée euphorique	Synthèse des thèmes
Berceuse op. 57	1845	Un seul topique varié	Berceuse	Unifiée euphorique	(simple)
Scherzo op. 58	1845	Plusieurs topiques gardant la même catégorie thymique	Virtuose, style *antico*	Unifiée euphorique	(simple)
Largo Sonate op. 58	1845	Plusieurs topiques proches	Nocturne, Berceuse	Unifiée euphorique	Synthèse des thèmes
Barcarolle op. 60	1845	Plusieurs topiques proches	Barcarolle, Nocturne	Unifiée euphorique	Choral → héroïque
Nocturne op. 62 n°1	1846	Plusieurs topiques proches	Nocturne, chant accompagné	Unifiée euphorique	Choral
Largo Sonate op. 65	1847	Un seul topique varié	Nocturne	Unifiée euphorique	(simple)

Tableau 5-12 Tableau récapitulatif des stratégies narratives "unifiées"

1.2.1.2. Stratégie narrative « simple »

Ce second modèle de stratégie narrative correspond à un déroulement particulier du discours musical : en effet, la pièce présente des blocs thématiques qui créent une alternance entre deux atmosphères thymiques opposées de type « + - + » ou « - + - ». Cette stratégie narrative concerne trois pièces qui se suivent chronologiquement dans notre corpus : le *Nocturne* op. 62 n°2, la *Mazurka* op. 63 n°3 et la *Valse* op. 64 n°2.

Dans le premier cas, le *Nocturne* op. 62 n°2 présente trois thèmes : T1 et T2 sont similaires, avec une ambiance lyrique et chantante qui les caractérise tous deux. Ils forment ensemble un bloc thématique euphorique (thèmes de « nocturne » et de « chant accompagné »). Dans la forme tripartite ABA' de la pièce, ils correspondent aux parties A et A'. Dans la partie centrale, un important contraste est mis en place avec un style « *agitato* et savant », qui complexifie et densifie le discours musical. Ce topique dramatise fortement l'atmosphère par tous les moyens qu'il met en œuvre : utilisation de tonalités mineures, densification du discours, tempo plus rapide, ambitus large, rythmes syncopés, etc., et correspond au bloc dysphorique. Il y a donc une alternance entre une ambiance qualifiée d'« euphorique » dans deux passages, au début et à la fin de la pièce, qui encadrent une partie centrale « dysphorique ». Les modes des différentes tonalités utilisées contribuent à cette alternance, avec une utilisation de tonalités principalement majeures lors des parties A et A', et mineures dans la partie centrale.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
A	T1/a	Nocturne « élégiaque » (chant accompagné)	1-16	+
	T1/b	(*Minore*)	17-24	
	T1/a	(*Maggiore*)	25-32	
	T2	Chant accompagné	32-37	
		(Transition, style improvisé)	38-39	
B	T3	Style *agitato* et style savant	40-46	-
		(Transition, style improvisé)	47-48	
			49-55	
		(Transition, style improvisé)	56-57	
A'	T1/a'/ T1/b'	Nocturne « élégiaque » (chant accompagné)	58-69	+
	T2'	Chant accompagné	70-78	
	Coda	Texture homophonique	79-81	

Tableau 5-13 États thymiques du Nocturne op. 62 n°2

Nous remarquons également que, comme dans les *Nocturnes* op. 55 n°2 et 62 n°1, qui relèvent du modèle précédent, un choral méditatif est retrouvé pour la conclusion, dans les mesures 79-81. Après le retour de T2, qui se termine sur un arpège de *Mi* majeur en doubles-croches, un silence vient interrompre le discours, jusqu'au choral final, construit selon deux cadences.

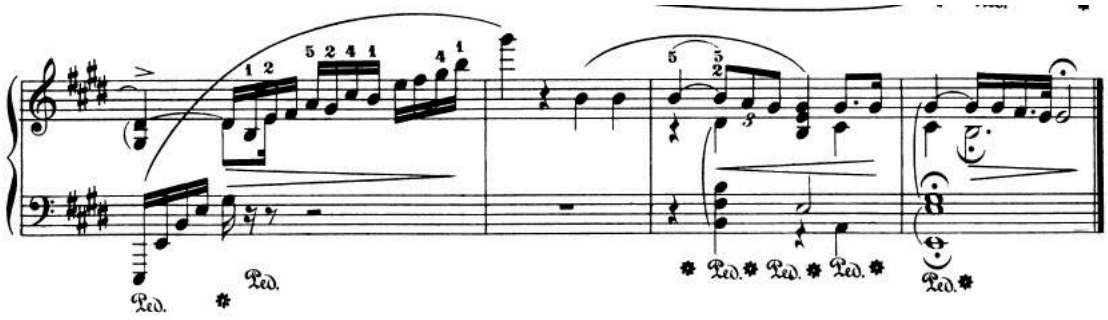


Figure 5–11 Nocturne op. 62 n°2, mesures 78-81

Au sein de la *Mazurka* op. 63 n°3, le fonctionnement est identique, mais inversé par rapport au *Nocturne* op. 62 n°2. En effet, les parties principales, à travers la mélancolie du « kujawiak », présentent une ambiance « dysphorique », contrastée par la mazurka de la partie centrale, plus entraînante et rythmée (catégorie euphorique). Les tonalités fonctionnent également selon un mode mineur lors du kujawiak et majeur lors de la mazurka, ce qui contribue à créer cette opposition thymique.

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégorie thymique
A	T1/a	Kujawiak (chant accompagné)	1-16	-
	T1/b		17-32	
B	T2	Mazurka (texture homophonique)	33-48	+
A’	T1/a	Kujawiak (chant accompagné)	49-64	-
	T1/a’	Kujawiak et style savant	65-76	

Tableau 5-14 États thymiques de la Mazurka op. 63 n°3

Il n’y a pas de choral à la fin de cette *mazurka*, mais la coda se caractérise par un canon construit à partir du thème principal, attestant du développement polyphonique du discours musical de Chopin.

Enfin, dans la *Valse* op. 64 n°2, trois thèmes sont présents, assumant l’alternance thymique. Comme dans le *Nocturne* op. 62 n°2, T1 et T2 correspondent aux parties A et A’ de la forme tripartite ABA’, avec deux thèmes de « valse » assez différents. Le premier, plutôt discontinu et harmonique, présente des intervalles chromatiques et un mode mineur qui instaurent une atmosphère mélancolique.

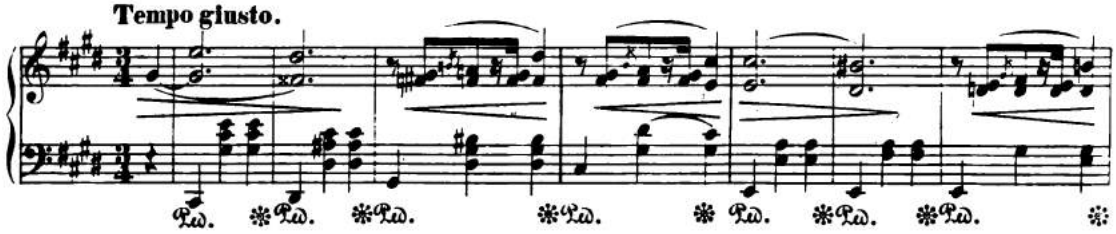



Figure 5–12 Valse op. 64 n°2, mesures 1-7, premier thème

Le deuxième thème développe un flux mélodique ininterrompu, beaucoup plus allant, alors que la tonalité de *si* mineur et l’absence de respiration contribuent à maintenir une forme de tension qui n’est pas effacée.

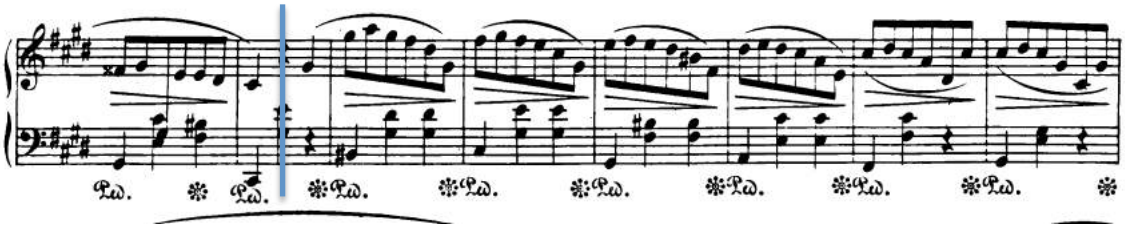


Figure 5–13 Valse op. 64 n°2, mesures 31-38, deuxième thème

Dans la partie centrale, les caractéristiques de la danse sont estompées par un rythme plus syncopé, dans une ambiance beaucoup plus lyrique et *piu lento*, (alors que le tempo annoncé au départ est *tempo giusto* puis *piu mosso*). Cette fois encore, l'alternance des modes renforce l'alternance entre dysphorie et euphorie (d'abord un mode mineur, puis un mode majeur dans la partie centrale).

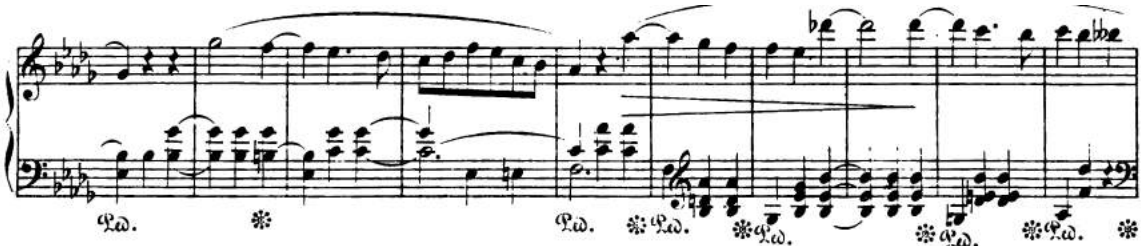



Figure 5–14 Valse op. 64 n°2, mesures 69-78, troisième thème

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégorie thymique
A	T1	Valse A	1-32	-
	T2	Valse B (chant accompagné)	33-64	
B	T3	Chant accompagné	65-96	+
A'	T2	Valse B (chant accompagné)	97-128	-
	T1	Valse A	129-160	
	T2	Valse B (chant accompagné)	161-192	

Tableau 5-15 États thymiques de la Valse op. 64 n°2

Ainsi, peu de pièces sont concernées par cette stratégie narrative qui se caractérise par cette simple alternance entre deux états thymiques contrastants. Pour le *Nocturne* op. 62 n°2, il s'agit d'une progression « euphorie – dysphorie – euphorie », alors que pour la *Mazurka* op. 63 n°3 et la *Valse* op. 64 n°2, c'est l'inverse avec une progression « dysphorie – euphorie – dysphorie ».

Œuvre	Année	Fonctionnement	Topiques	Stratégie narrative
Nocturne op. 62 n°2	1846	Alternance entre trois topiques	Nocturne, chant accompagné, style *agitato*	Simple (+ - +)
Mazurka op. 63 n°3	1847	Alternance entre deux topiques	Kujawiak, Mazurka	Simple (- + -)
Valse op. 64 n°2	1847	Alternance entre deux topiques	Valse, Chant accompagné	Simple (- + -)

Tableau 5-16 Tableau récapitulatif des stratégies narratives "simples"

Hormis le choral final du *Nocturne*, qui injecte un nouveau matériel dans les dernières mesures, les progressions des œuvres sont simples, et rien ne vient entraver le déroulement du discours qui suit scrupuleusement la forme tripartite de type ABA'.

1.2.1.3. Stratégie narrative « complexe »

Ce dernier modèle présente un matériel thématique présentant de nombreux contrastes thymiques dans une même pièce musicale. Ces contrastes sont créés par de multiples changements de texture, de densité, de couleur, de tonalité, etc. C'est le modèle le plus utilisé par Chopin au sein de notre corpus : il concerne 15 œuvres parmi les 22. Les trois *Polonaises* op. 44, 53 et 61 présentent ce type de stratégie narrative complexe, stratégie qui va elle-même évoluer chronologiquement au sein du répertoire.

La plus ancienne, la *Polonaise* op. 44, débute par une introduction dans un style *agitato* (mesures 1-8), suivie par le premier bloc thématique, construit selon un style de « polonaise » héroïque, mais aussi sombre et dramatique. Ces deux éléments maintiennent une atmosphère dysphorique, créée par un discours musical animé, dense, à la tessiture plutôt grave et à large ambitus, aux nuances *forte* et fortissimo, et en mode mineur.

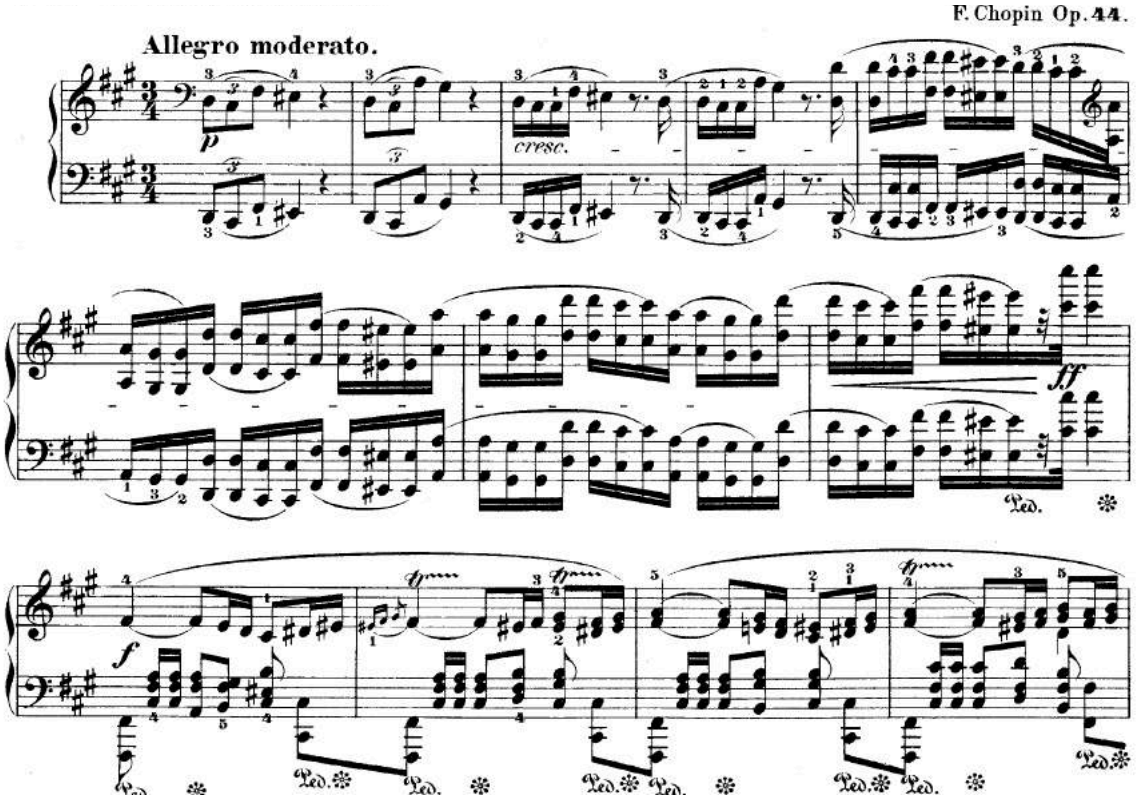



Figure 5–15 Polonaise op. 44, mesures 1-12, introduction et thème de « polonaise »

Le premier contraste thymique est induit par la « marche militaire », où l'aspect rythmique est prépondérant. Au gré des différentes modulations qui font alterner rapidement les modes, Chopin créé une instabilité thymique importante à travers ces allers-retours constants (rappelant le *Prélude* op. 45), procédé qui se répète lors des deux occurrences du motif.

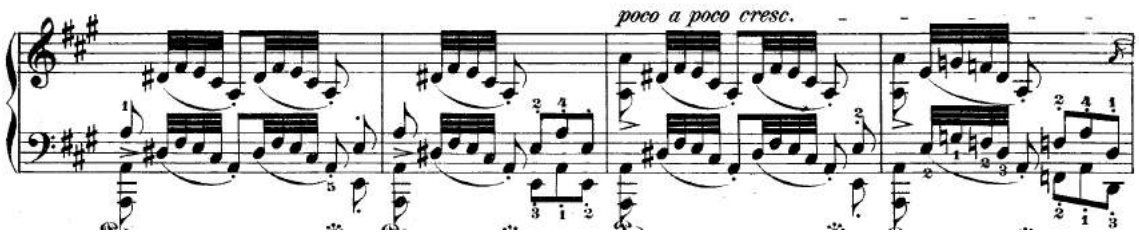


Figure 5–16 Polonaise op. 44, mesures 85-88, style de « marche militaire »

Dans la partie centrale, le thème de « mazurka » propose pour la première fois une véritable stabilité harmonique en mode majeur, où le thème lyrique indiqué *sotto voce* crée un contraste fort avec ce qui précède : présence d'un mode majeur, discours musical moins dense, plus calme et chantant, ambitus moins large et tessiture plus aigue, tierces parallèles, et *tempo di mazurka* (euphorie).

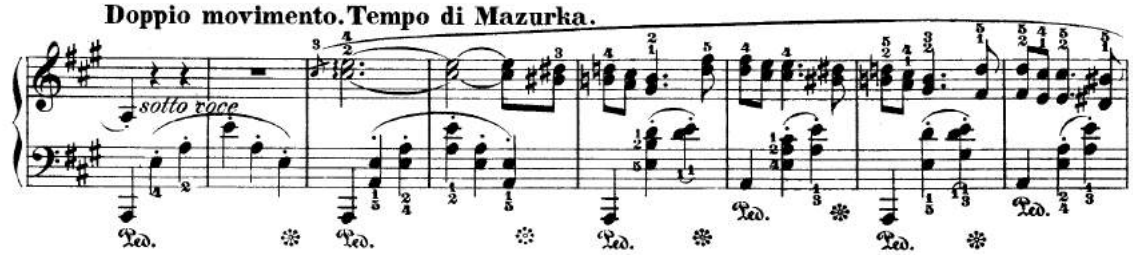



Figure 5–17 Polonaise op. 44, mesures 127-132, thème de « mazurka »

Dans la dernière partie, l'introduction et l'ensemble T1 sont repris sans changements (dysphorie), mais la marche militaire n'est plus présente. La coda maintient cette même atmosphère dysphorique avec le motif cadentiel de T1 stretté, suivi d'une longue montée chromatique *fortissimo* à la main gauche. Le *ritenuto* et le *decrescendo* indiqués ensuite calment quelque peu le discours mais maintiennent une ambiance dramatique, toujours à travers la réutilisation de T1 et de la tonalité de *fa* dièse mineur, dans une tessiture grave, jusqu'à l'explosion finale *fortissimo* sur la tonique.

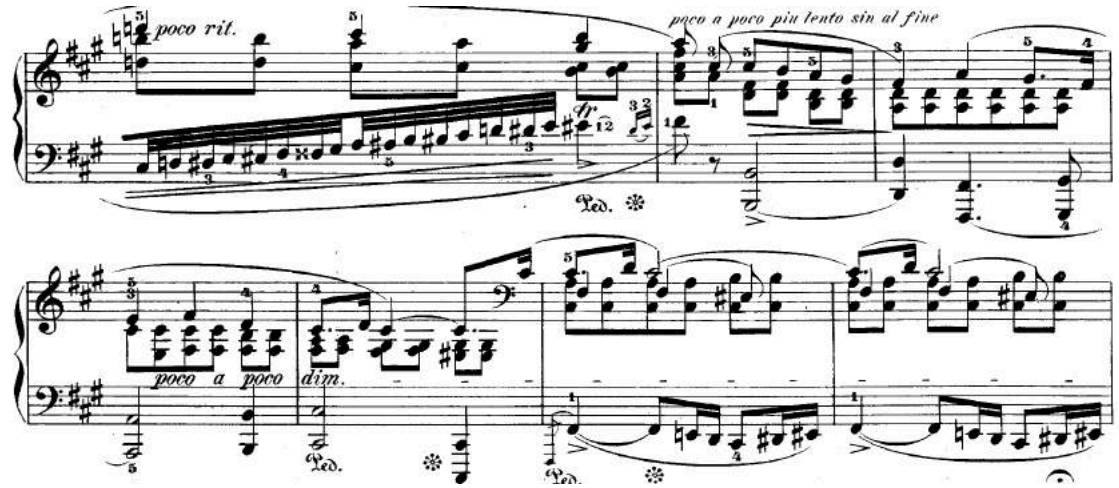
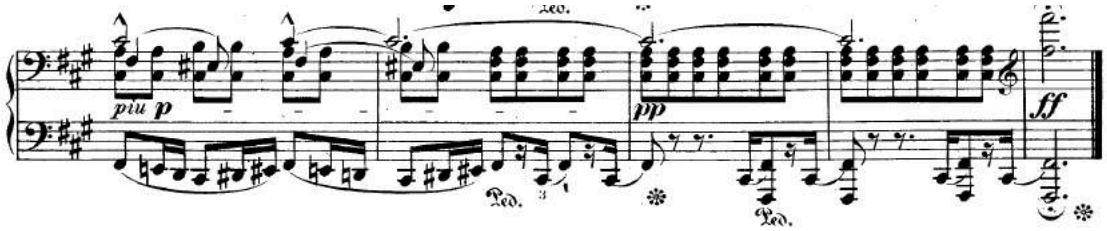



Figure 5–18 Polonaise op. 44, mesures 315-326, coda de la pièce

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégorie thymique
Intro.	Intro.	Style *agitato*	1-8	-
A	T1/a	Polonaise (style héroïque)	9-26	
	T1/b	(chant accompagné)	27-34	
	T1/a'	(style héroïque)	35-52	
	T1/b'	(chant accompagné)	53-60	
	T1/a''	(style héroïque)	61-82	
	T2	Marche militaire (roulements de tambour)	83-102	+ -
	T1/b	Polonaise (chant accompagné)	103-110	-
	T2'	Marche militaire (roulements de tambour)	111-126	+ -
B	T3/a	Mazurka	127-168	+
	T3/b		169-185	
	T3/a'		186-227	
	T3/b'		228-245	
A'	Trans.	Style *agitato*	246-260	-
	Intro		261-267	
	T1/a'	Polonaise (style héroïque)	268-285	
	T1/b'	(chant accompagné)	286-293	
	T1/a''	(style héroïque)	294-310	
	T1/a	Polonaise, Coda	311-326	

Tableau 5-17 États thymiques de la Polonaise op. 44

Du point de vue thymique, cette stratégie narrative complexe reste relativement peu développée. En effet, seul le motif de la « marche militaire » permet de créer une rupture dans la première partie : sans lui, il s'agirait d'une stratégie narrative « simple » qui alternerait entre un thème de « polonaise » dysphorique et un thème de « mazurka » euphorique dans la partie centrale. Or, l'ajout de cette marche militaire modifie cette simple alternance pour créer davantage de contrastes thymiques, caractéristique de la stratégie complexe.

La *Polonaise* op. 53 débute également par une introduction dans un style *agitato* et dramatique à travers l'utilisation de deux motifs (accords homophoniques et motif arpégé en doubles-croches). Chopin crée cette atmosphère particulière par l'utilisation des nuances (alternance *piano*/*forte*, *crescendo*), d'importantes modulations, l'instabilité du discours, des accords de dominante répétés, ainsi qu'un langage chromatique (dysphorie).

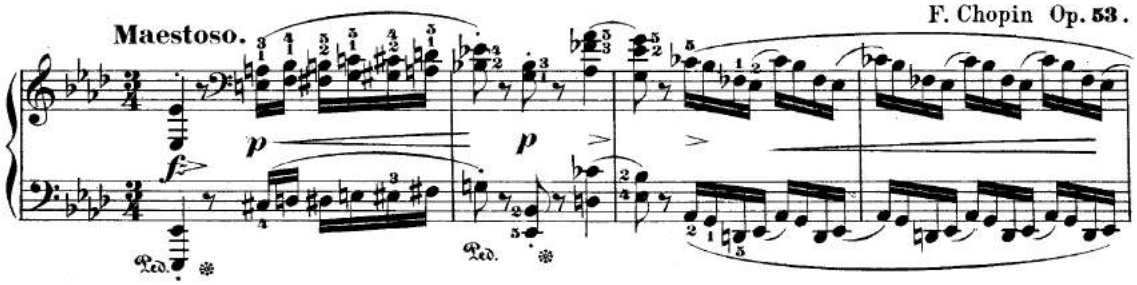



Figure 5–19 Polonaise op. 53, mesures 1-4, introduction *agitato*

Le thème « héroïque » de l'op. 53 crée une ambiance beaucoup plus euphorique[32], au caractère frénétique et vigoureux : mode majeur, stabilité tonale plus importante, octaves parallèles, ambitus important, nuance *forte*, rythme pointé, langage consonant et degrés harmoniques forts (essentiellement I et V). Le style de « marche » entraîne une rupture brutale avec un passage subitement mineur, *sforzando* puis *crescendo molto*, dans une tessiture plus grave (dysphorie). La tenue de la voix du soprano, sur la dominante, est combinée à une évolution ascendante des autres voix, ce qui contribue à créer cette atmosphère dysphorique.

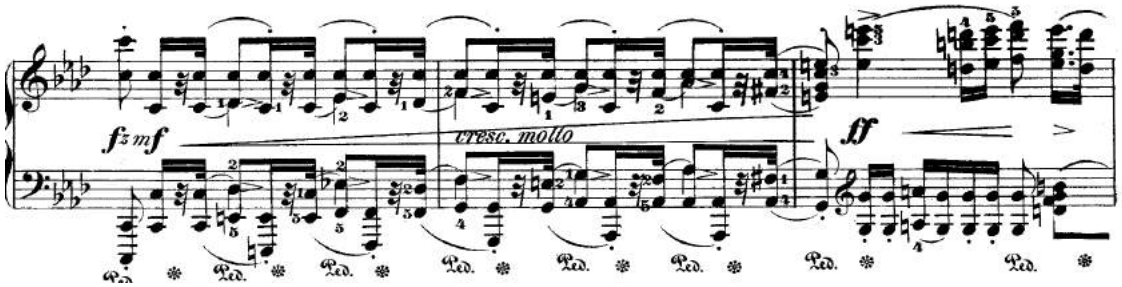


Figure 5–20 Polonaise op. 53, mesures 49-51, style de « marche »

Le deuxième thème de polonaise modifie la texture du discours musical vers un style de « chant accompagné » intégré à une « polonaise ». Pour la première fois de l'œuvre, le discours est plus calme et posé, dans une atmosphère lyrique. Cependant, le rythme *pesante*, les intervalles de seconde augmentée et le mode mineur maintiennent encore une fois l'atmosphère dysphorique. Celle-ci sera effacée par le retour, sans changement, du thème principal (euphorie).

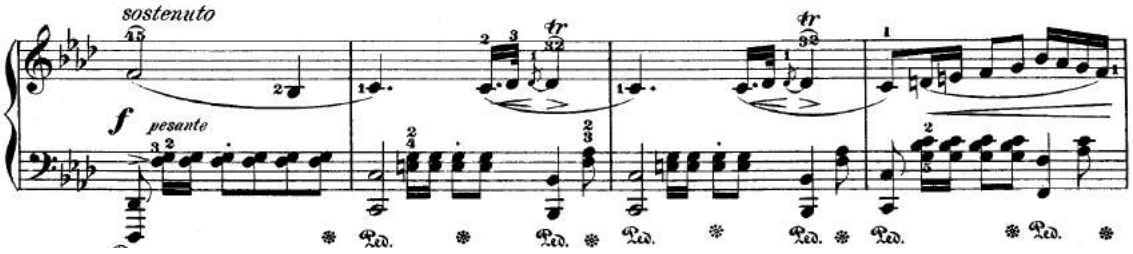


Figure 5–21 Polonaise op. 53, mesures 57-60, deuxième thème de « polonaise »

Le troisième thème de la pièce, qui correspond à une « marche militaire » effrénée, maintient cette ambiance euphorique avec un motif détaché et sautillant construit sur un tétracorde descendant, doublé à l'octave. Il est également indiqué *crescendo*, devenant de

[32] Dans l'op. 44, le style héroïque était beaucoup plus dramatique, avec une tessiture grave et une tonalité de *fa* dièse mineur.

plus en plus puissant, dans la tonalité de *Mi* majeur. Il présente une insistance forte sur les degrés forts I-V (euphorie).

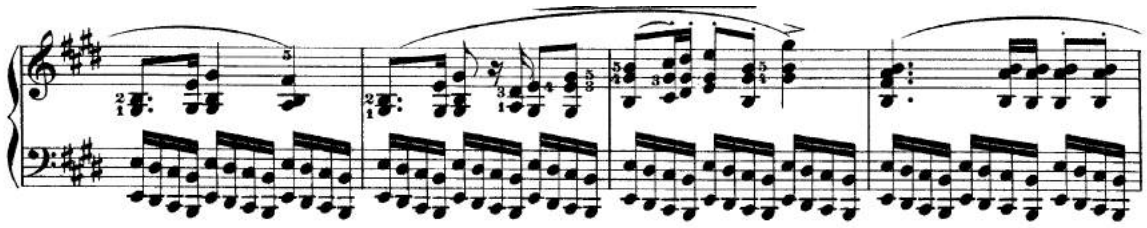



Figure 5–22 Polonaise op. 53, mesures 86-89, thème de la « marche militaire »

La deuxième partie du trio est à nouveau dysphorique, avec un thème mélancolique de « polonaise » en *mi* bémol mineur, très homorythmique, suivie d'un flux incessant de croches sous forme de « chant accompagné », sans aucune respiration et avec des intervalles chromatiques (dysphorie).

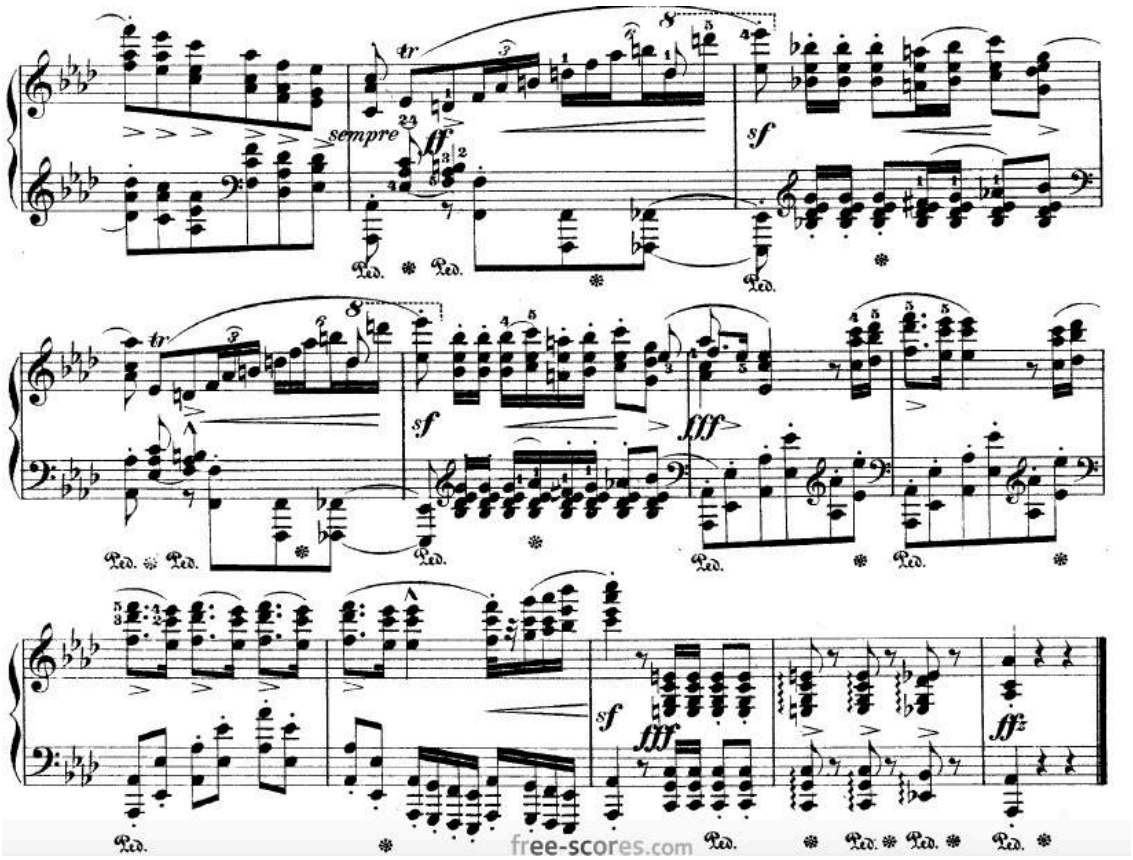



Figure 5–23 Polonaise op. 53, mesures 170-181, coda de la pièce

C'est ensuite le retour du thème principal « héroïque », qui fait à nouveau basculer la pièce vers une ambiance « euphorique ». La construction de la coda confirme cette atmosphère avec le développement du thème héroïque et du rythme de la polonaise, l'ajout de traits virtuoses, mais aussi de motifs issus de la « marche militaire », le tout dans une ambiance *forte*.

Nous avions déjà discuté de cette coda dans la quatrième partie de notre thèse, et il nous paraît évident que Chopin esquisse ici une forme téléologique, où la fin de la pièce donne sens au parcours tout entier. Le compositeur ne laisse pas le dernier mot au seul style

héroïque, thème principal de la pièce. Lors des dernières mesures, il insère presque *in extremis* les motifs de la « marche militaire ». Par cette alliance entre style héroïque et militaire, Chopin semble donner un « dédicataire » à ce style héroïque et ériger les combattants polonais au rang de « héros », prêts à se sacrifier pour le salut de leur pays. En effet, pour sortir victorieux de la tutelle politique des pays voisins, il est malheureusement nécessaire de passer par une situation de conflit où nombre de ses amis ont combattu et parfois péri, devenant ainsi des héros de la nation, célébrés dans cette œuvre (euphorie).

Ainsi, les nombreux contrastes qui ont lieu dans cette pièce sont caractéristiques de la stratégie narrative étudiée dans ce paragraphe, alternant de nombreuses fois entre les deux catégories thymiques principales, sous forme d'oppositions binaires enchaînées.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
Intro	Intro.	Style *maestoso* et *agitato*	1-16	-
A	T1	Polonaise (style héroïque)	17-48	+
	Trans.	Marche	49-56	-
	T2	Polonaise (chant accompagné)	57-64	-
	T1	Polonaise (style héroïque)	69-80	+
B (Trio)	T3	Marche militaire	81-120	+
	T4	Polonaise (texture homophonique)	121-128	-
	T5	Chant accompagné	129-154	-
A'	T1	Polonaise (style héroïque)	155-170	+
	T1, T3 et T4	Polonaise et marche militaire	171-181	+

Tableau 5-18 États thymiques de la Polonaise op. 53

La *Polonaise Fantaisie* op. 61, dernière pièce du répertoire, possède un matériel thématique abondant et varié, illustrant lui aussi la stratégie narrative « complexe ». La première partie de l'introduction mêle deux motifs distincts, symbolisant une « anabase » et une « catabase », respectivement créées par l'« enfoncement » des accords, suivi de l'« élévation » des arpèges (non mesurés), comme nous l'avons relevé dans notre analyse, en nous appuyant sur l'étude de Tarasti[33].

[33] Voir encore une fois Eero Tarasti, *Sémiotique musicale*, Presses universitaires de Limoges, Limoges, 1996.

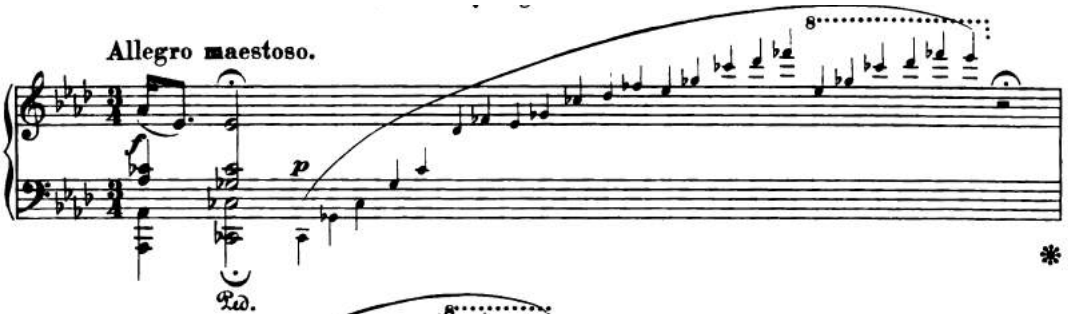


Figure 5–24 Polonaise Fantaisie op. 61, début de l'introduction, motifs anabase/catabase

De ce fait, Chopin fait alterner deux ambiances opposées, et le premier contraste se manifeste d'ores et déjà entre ces deux éléments (alternance euphorie/dysphorie). Ce sentiment qui est maintenu dans la deuxième partie de l'introduction, par le biais d'une progression polyphonique complexe et incertaine d'où émane la naissance du thème principal, entre les nombreuses modulations entre mode majeur et mode mineur (instabilité de type euphorie/dysphorie).

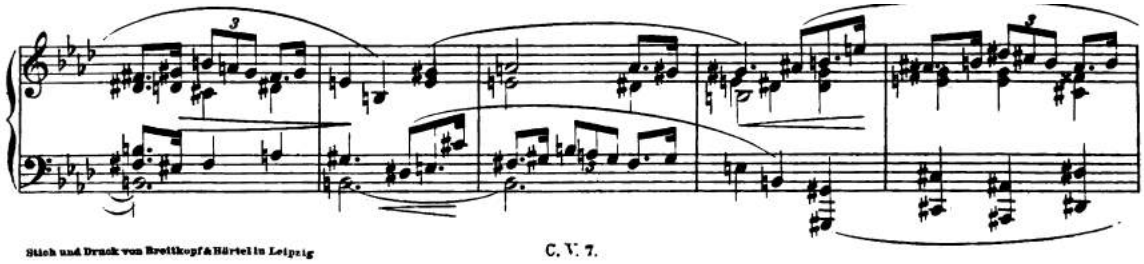



Figure 5–25 Polonaise Fantaisie op. 61, deuxième partie de l'introduction (extrait), mesures 14-18

À partir de la mesure 22, le thème de « polonaise » fait son entrée, beaucoup plus calme et lyrique que dans les op. 44 et 53 (qui présentaient un style héroïque), avec une texture de chant accompagné (euphorie).

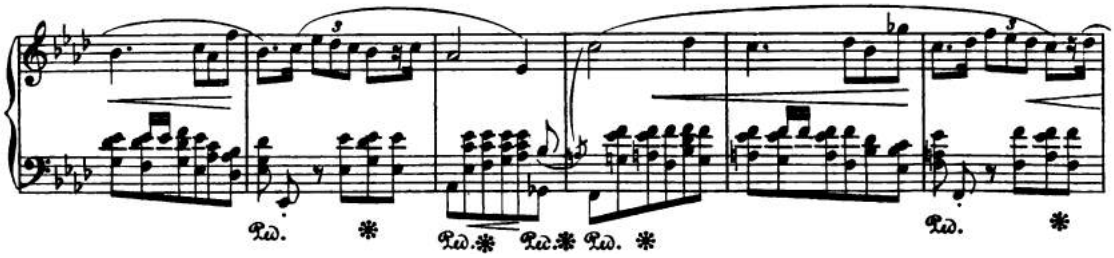


Figure 5–26 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 25-30, extrait du thème principal

Un nouveau passage contrastant est mis en place lors des mesures 38-43, entre les deux expositions du thème de la « polonaise ». Il se caractérise par une succession de demi-cadences en *fa* mineur de plus en plus marquées et indiquées *forte*. La transition des mesures 51-65 (entre T1/a et T1/b) crée également une rupture importante, grâce au motif des doubles-croches en tierces parallèles dans un mode mineur, et *crescendo* jusqu'au *fortissimo* de la mesure 56. À partir de là, Chopin utilisera des intervalles plus chromatiques, jusqu'à la demi-cadence en *La* bémol majeur (dysphorie).

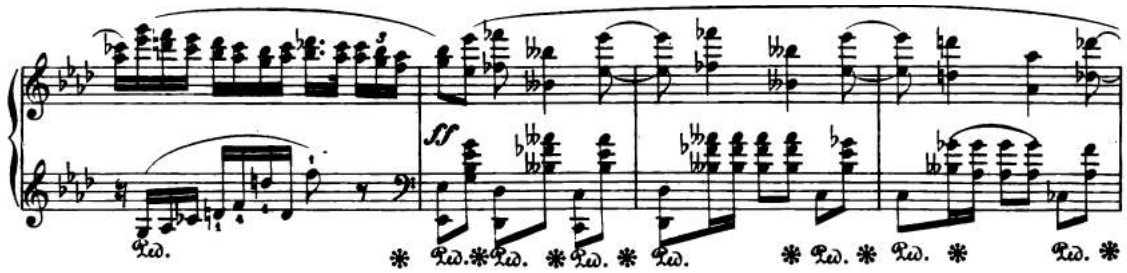



Figure 5–27 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 55-58, extrait de la transition entre les deux expositions du thème principal

T1/b débute alors dans une écriture plus instrumentale et modulante, ce qui rend encore une fois la progression incertaine entre les catégories « euphorie » et « dysphorie » (alternance). Après la reprise de la « polonaise » à l'identique (euphorie), l'atmosphère va, à nouveau, être modifiée à partir de la transition des mesures 102-107, qui annonce, par une écriture plus dense et imitative en mode mineur, le retour de la « polonaise », mais dans un style *agitato*, clairement indiqué dans la partition (dysphorie).

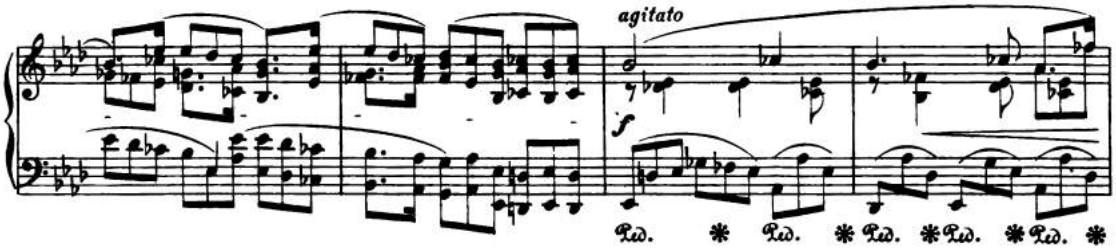



Figure 5–28 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 106-109, fin de la transition et début du thème principal dans un style agitato

Par la suite, Chopin crée un nouveau contraste avec le thème de « mazurka » qui va suivre, dans une texture de chant accompagné indiqué *dolce* (euphorie). La transition amène de nouveau une ambiance beaucoup plus animée et tendue (mode mineur, chromatismes, rythmes plus rapides, caractère plus libre et instrumental, dysphorie), jusqu'à la texture homophonique *piu lento* des mesures 148-151 : indiquée *pianissimo*, en mode majeur, calme et très stable (euphorie), son atmosphère méditative est maintenue par le lyrisme du thème de « nocturne » qu'elle introduit (euphorie).

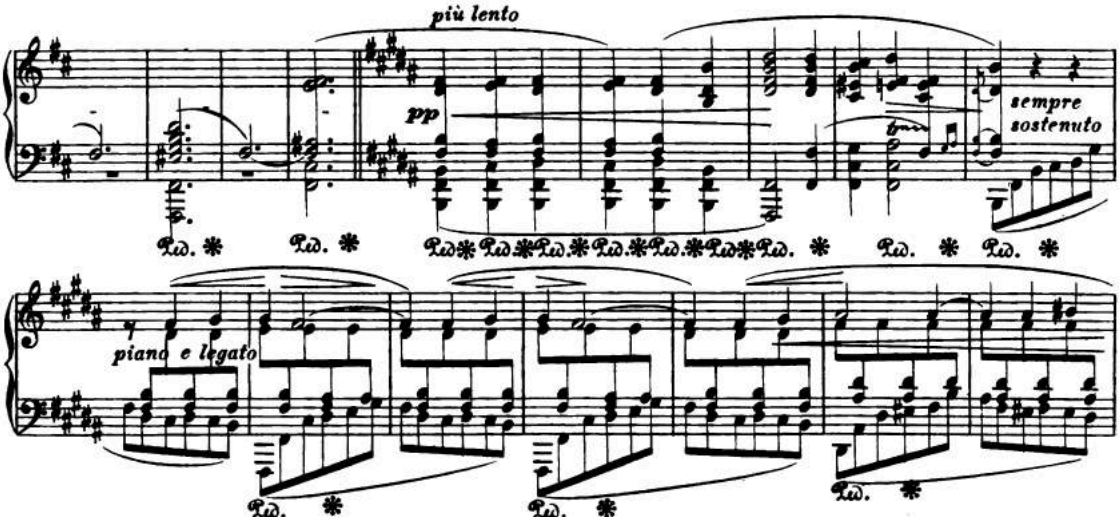


Figure 5–29 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 144-159, fin de la transition, texture homophonique (choral) et début du thème du nocturne

Le thème de « mazurka » revient à la mesure 182, d'abord en mineur, ce qui dramatise le discours musical, devenant tout à coup plus mélancolique. Cependant, cet aspect sera vite effacé par le retour du mode majeur (dysphorie puis euphorie). Ainsi, Chopin insère des contrastes à toutes les échelles, et tous les moyens sont bons pour complexifier le déroulement du discours musical.

Le style de *Cadenza* confirme l'euphorie précédente avec ses ornementations en trilles de plus en plus denses, construites sur un accord de dominante de *Si* majeur, en sixte et quarte.

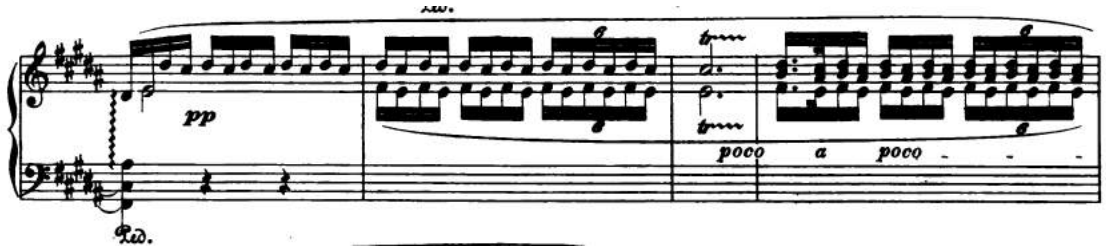



Figure 5–30 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 199-202, début du style de Cadenza

Après la répétition du thème de « nocturne » (qui garde toujours une ambiance « euphorique », transmise par le lyrisme et le calme du passage), le « style improvisé » de l'introduction est repris, de façon similaire (anabase/catabase, présentant, donc, l'alternance entre euphorie et dysphorie). Après un troisième retour du thème de « mazurka », d'abord mineur puis à nouveau majeur, le style *agitato* de la transition qui suit (mesures 226-241) correspond au dernier passage dysphorique de la pièce. Il présente un motif en doubles-croches animé, indiqué *poco a poco string.*, c'est-à-dire « de plus en plus rapide », et *crescendo*. Le tout est soutenu par un rythme pointé obstiné à la basse. La gradation mélodique chromatique fait croître la tension, jusqu'à la grande ascension de presque trois octaves, qui amènera au retour triomphal du thème principal.

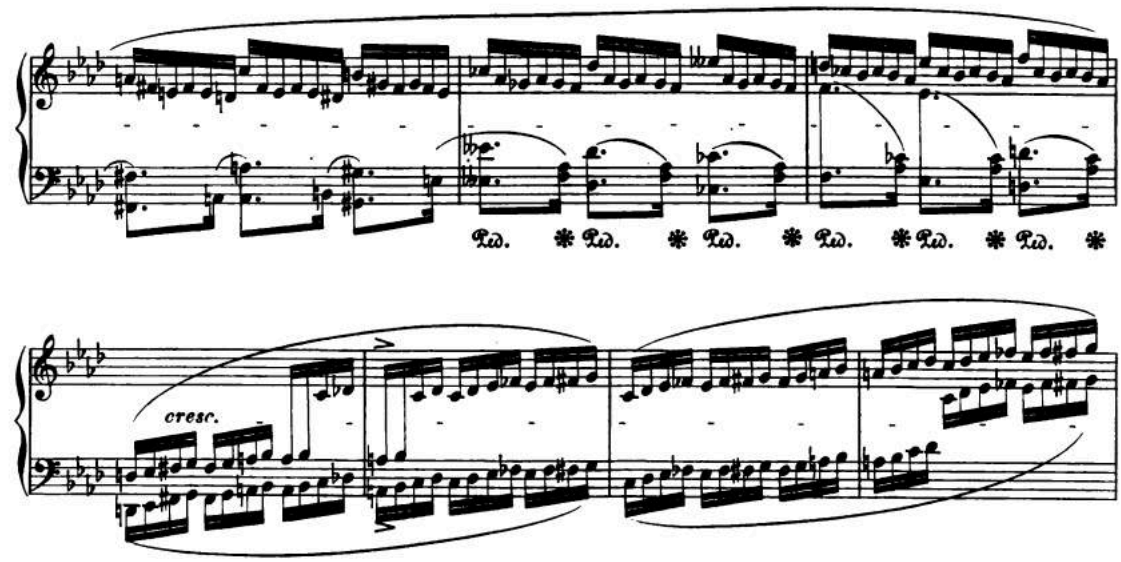


Figure 5–31 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 235-241, extrait du style agitato qui amène le retour triomphant du thème principal

En effet, la coda reprend les thèmes de « polonaise » et de « nocturne » dans un « style héroïque » victorieux, où tous les moyens musicaux sont mis en œuvre pour créer

une ambiance très « euphorique » : mode majeur, nuances fortes, augmentation de la densité, augmentation de l'ambitus, triolets de croches au niveau des voix internes, rythme pointé omniprésent, traits virtuoses, *accelerando*, etc. jusqu'à la formule de *Cadenza* finale où toutes les voix se rejoignent en homorythmie (rythme pointé) dans un triomphe final.

Les toutes dernières mesures (282-288) calment le discours, *pianissimo*, soudainement écrit comme *a la breve*, et ornementée à la main gauche. Cette texture homophonique, quelque peu camouflée, se laisse toutefois entrevoir, car elle a déjà été maintes fois présente dans plusieurs œuvres de notre corpus (notamment les *Nocturnes* op. 55 n°2 et op. 62 ou encore la *Mazurka* op. 59 n°3). Par ailleurs, Chopin fait résonner dans la dernière mesure un accord de tonique *fortissimo* qui contraste, au niveau des nuances, avec le passage qui précède (ce qui a également été détecté dans la *Polonaise* op. 44 ou le *Nocturne* op. 55 n°2, la *Barcarolle* op. 60 ou la *Fantaisie* op. 49). Rappelons encore une fois que Tomaszewski voyait là le triomphe de la victoire :

> Si ce n'était que l'accord de conclusion, si caractéristique du « Chopin tardif », signifie la victoire sur le doute à travers la puissance suprême de la volonté[34].

Il faut souligner que la stratégie narrative de cette pièce est particulièrement intéressante. Nous l'avions déjà mise en avant dans la deuxième partie de notre thèse, et également lors de l'analyse de cette même pièce, où nous faisons référence au travail d'Eero Tarasti et à la vision qu'en donne Márta Grabócz. Nous rappelons donc que le thème de « polonaise » passe du statut de « négactant » (dans son style lyrique original) à celui d' « actant », par le biais de sa variante héroïque et triomphale attendue, qui est seulement exposée à la fin de la pièce. Cela correspond, selon Márta Grabócz, à une « "macro-métaphore" de l'élévation [catabase] connue en PN1[35] ». Elle conclura de la façon suivante, en présentant la forme téléologique de cette pièce comme inspirée d'une situation de la vie réelle du compositeur exilé :

> Tarasti a pu mettre le doigt sur la stratégie primordiale de la pièce : un cadre spécifique créé par Chopin en 1845-46 – avant les vagues révolutionnaires de 1848 atteignant les pays d'Europe centrale dont la Pologne – pour montrer l'émergence, l'élévation du thème de la *Polonaise* depuis les profondeurs tragiques jusqu'au caractère triomphant, victorieux, en "emportant avec lui" les deux autres acteurs de l'œuvre[36].

[34] « *The polonaise theme has reached its acme, climbed to its peak. The coda merely confirms our certainty of having arrived at the destination. Admittedly, the final bars – with their quieting and freezing in a single rhythm – might have brought doubts. Were it not, that is, for the closing chord, so characteristic of 'last Chopin', signifying the vanquishing of doubt through the supreme power of will.* ». Mieczyslaw Tomaszewski, « Polonaise Fantaisie op. 61 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 24 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/op._61/id/129.

[35] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 41.

[36] Márta Grabócz, *op. cit*., p. 40.

PN	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégorie thymique
PN1	Intro. a	Style *maestoso* et improvisé (Anabase/catabase)	1-8	+ -
PN2	Intro. b	Style *maestoso* et style savant	9-21	
PN3	T1/a	**Polonaise** (chant accompagné) (Transition)	22-50 (38-43) 51-65	+ (-) -
PN4	T1/b	(Interlude)	66-91	+ -
PN5	T1/a'	(chant accompagné) Transition (style savant et polonaise)	92-101 102-107	+ -
	T1/a''	(style *agitato*)	108-115	-
PN6	T2	**Mazurka** (chant accompagné) Transition (style improvisé et soliste)	116-127 128-147	+ -
TR.	Trans.	Texture homophonique	148-151	+
PN7	T3	**Nocturne** (romance) (chant accompagné)	152-181	+
PN8	T2	**Mazurka** (*minore, maggiore*) (chant accompagné)	182-198	- +
PN9	Trans.	*Cadenza*	199-205	+
	T3'	**Nocturne** (romance) (chant accompagné)	206-213	+
	Intro a	Style improvisé (catabase/anabase)	214-215	+ -
	T2	**Mazurka** (*minore, maggiore*) (chant accompagné)	216-225	- +
	Trans.	Style *agitato*	226-241	-
PN 10	T1/a	**Polonaise** (style héroïque)	242-248	+
	T3	**Nocturne** (style héroïque)	249-267	+
	T1/a	**Polonaise** (style héroïque, formule de *Cadenza*) Texture homophonique ?	268-281 282-288	+

Tableau 5-19 États thymiques de la Polonaise Fantaisie op. 61

Dans le cadre de cette forme complexe où la polonaise triomphe, nous constatons que que Chopin insère de très nombreux contrastes, à la fois entre les thèmes de la pièce, mais également par le biais des multiples transitions. Les contrastes sont également présents au cœur des thèmes eux-mêmes, avec des répétitions en mode mineur (mazurka) et des reprises dans des styles différents (la polonaise dans un style *agitato* puis dans un style « héroïque »). La palette des moyens utilisée pour créer cette stratégie narrative complexe est donc vaste, et l'évolution des stratégies narratives observée dans les trois Polonaises exposées ci-dessus se révèle concomitante à l'évolution du style général et de l'écriture propre de Chopin à cette époque. Alors que la complication du discours musical à plusieurs niveaux a été identifiée par nous comme une caractéristique de son dernier style

(chapitre 1, partie 4), cette tendance se développe également à travers l'évolution des stratégies narratives, révélée par l'étude de ce répertoire. La *Polonaise* op. 44 reste la plus « classique », les modulations sont peu nombreuses, et le matériel thématique très ancré dans le thème principal. Ce matériel sera abondamment utilisé, jusqu'à être varié au sein de la coda. Quant à la *Polonaise* op. 53, elle diversifie son matériel thématique, et offre une coda plus réfléchie où réapparaît le thème de la partie centrale. Combiné au style héroïque, le passage semble rendre hommage aux combattants polonais, considérés comme de véritables héros : une sorte de message est donc créé pour l'auditeur, à travers une construction esquissant d'ores et déjà une forme téléologique. Cette dernière sera pleinement assumée dans la *Polonaise Fantaisie*, où trois thèmes acteurs se partagent le discours musical, jusqu'à la résolution finale où le thème de polonaise endosse enfin son rôle d'actant attendu, autrement dit le premier rôle, pour triompher lors de la coda dans un style héroïque vigoureux et emporté.

D'autres œuvres présentant une forme *a priori* plus libre, comme la *Fantaisie* op. 49 ou la *Ballade* op. 52, possèdent également un type de stratégie narrative complexe. Dans la *Fantaisie*, il s'agit d'un matériel thématique riche plusieurs fois répété tout au long de la pièce. Une forme tripartite de type ABA' en ressort, avec un thème introductif non réutilisé, quatre thèmes pour la partie principale, et un thème contrastant dans la partie centrale. L'introduction, indiquée *tempo di marcia*, se divise en deux sous-parties. Au départ, la première section de « marche funèbre » se caractérise par une tessiture grave, un rythme pointé, une tonalité mineure, un tempo lent de marche dans une mesure caractéristique à 4 temps, et l'homorythmie de l'écriture qui alourdit le discours musical. T1/b est moins « dramatique », avec un fonctionnement sous forme de marche harmonique. Le mode majeur détend l'atmosphère générale, à laquelle contribue le balancement de la basse, amenant un côté dansé de marche lente. C'est le thème qui fait référence à « Litwinka[37] », chanson populaire polonaise composée par K. Kurpiński que nous avons déjà évoquée lors de l'analyse. Thymiquement parlant, Chopin enchaîne donc deux motifs respectivement considérés comme « dysphorique » (la marche funèbre), puis « euphorique », (la « marche » qui fait référence au chant populaire).

Le « style improvisé » débute ensuite, clairement instable thymiquement parlant, avec des va-et-vient constants entre modes majeur et mineur que nous avons déjà rencontrés dans le *Prélude* op. 45, ou dans l'introduction de la *Polonaise Fantaisie* op. 61 par exemple. Ils induisent une alternance constante entre « euphorie » et « dysphorie ». Cette instabilité est également rendue par le *crescendo* progressif et l'indication de tempo *poco a poco doppio movimento*, faisant référence au *rubato* très important de ce passage, jusqu'à la descente vertigineuse de six octaves, *fortissimo* (alternance euphorie/dysphorie, terminaison dysphorique) qui amène au style *agitato*.

[37] De son nom complet « Litwinka, czyli hymn Legionów Litewskich ».

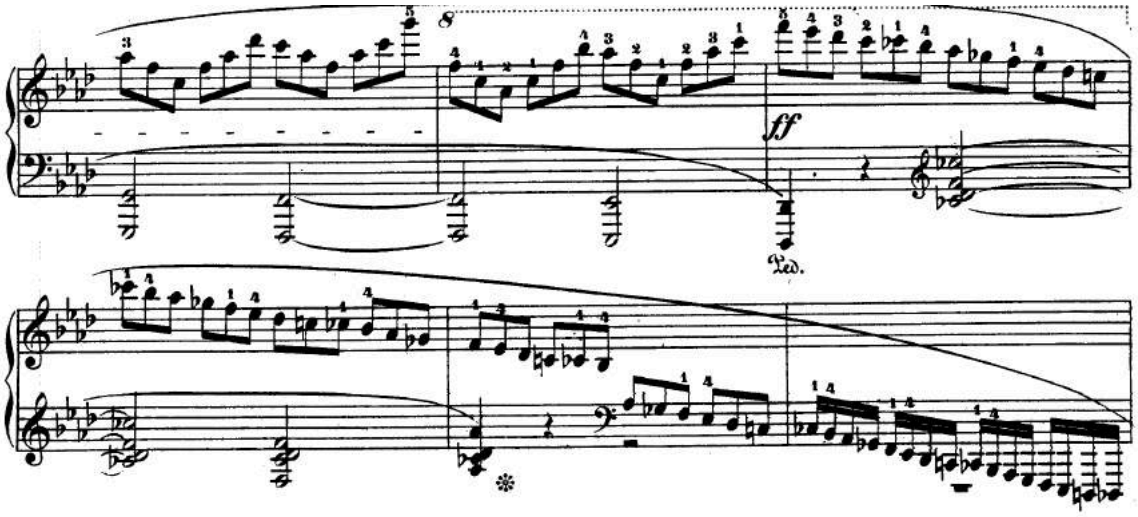



Figure 5–32 Fantaisie op. 49, mesures 62-67, fin de la section au « style improvisé A »

Indiqué par Chopin dans la partition, ce style *agitato* recouvre trois motifs différents, alliés dans cette même ambiance instable et dramatique : chant syncopé puis doublé avec différents intervalles, arpèges, et descente chromatique en octaves alternées avec des tierces parallèles (dysphorie).

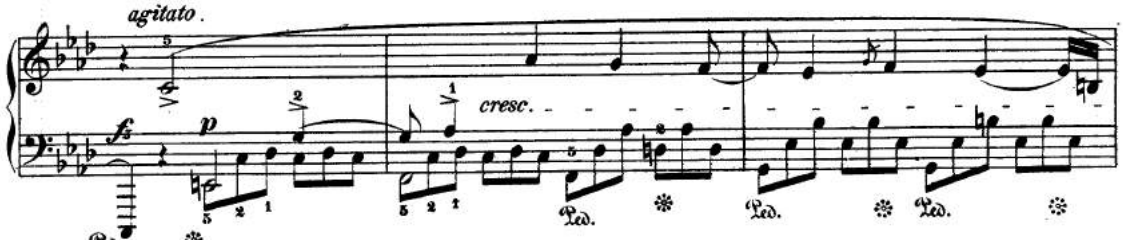



Figure 5–33 Fantaisie op. 49, mesures 68-71, début du style agitato

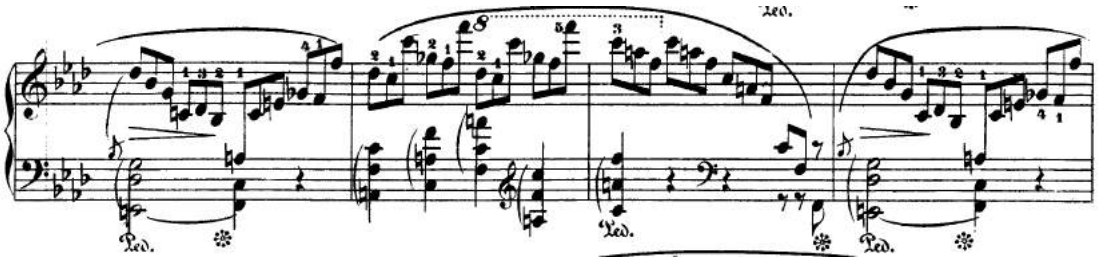



Figure 5–34 Fantaisie op. 49, mesures 86-89, motif en arpèges du style agitato

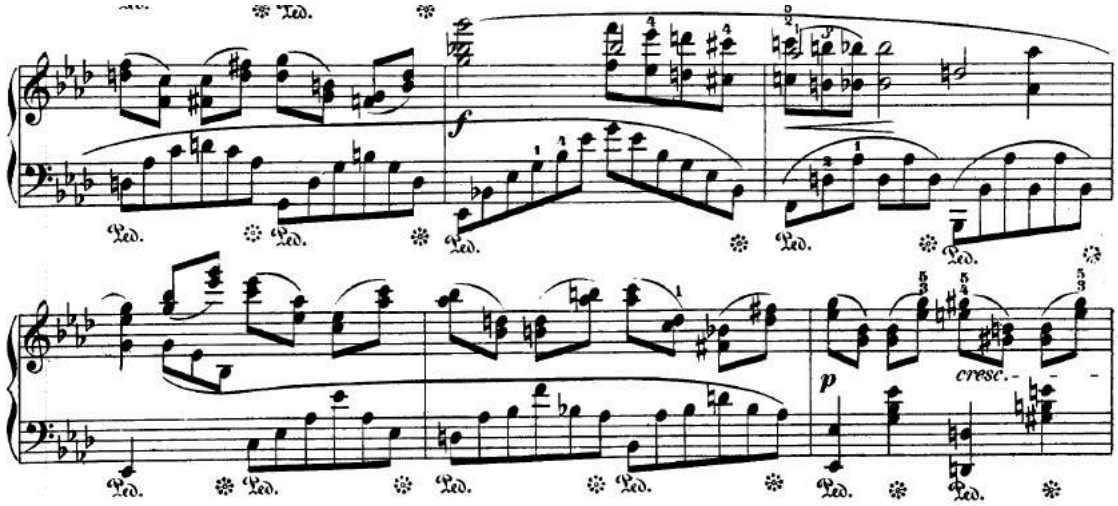


Figure 5–35 Fantaisie op. 49, mesures 96-101, motif chromatique et tierces parallèles du style agitato

En net contraste avec ce passage, les thèmes T4 et T5 qui suivent amènent une atmosphère respectivement « héroïque » et « militaire », toutes deux considérées comme « euphoriques » : les motifs sont « francs » et disposés sur les temps, les nuances sont *forte*, et Chopin utilise un mode majeur, un grand ambitus avec un caractère sautillant (« marche militaire », euphorie) et puissant (motif « héroïque », euphorie). Par la suite, les styles « improvisé » et *agitato* sont répétés. Dans un premier temps, le style « improvisé » reprend la même alternance entre mode majeur et mode mineur (alternance euphorie/dysphorie, terminaison dysphorique), alors que le style *agitato* est transposé une quarte en-dessous, dans une tessiture qui tend davantage vers le médium-grave. La section dans le style *agitato* sera ensuite tronquée pour laisser place à un nouveau retour du style « improvisé » à partir de la mesure 180. Cette fois-ci, ce dernier amènera la partie centrale, avec le thème du « choral » ou de l' « hymne », sous forme de « texture homophonique ». Rappelons que lors de ses deux premières apparitions, Chopin a construit le discours mélodique du style « improvisé » dans le but d'amener la dysphorie du style *agitato*. Pour ce faire, il termine par une longue descente *forte* ou *fortissimo* de plusieurs octaves, construite autour un accord de dominante dans un mode mineur. Au cours des mesures 180-198, le cheminent global est, dans un premier temps, maintenu (alternance des modes, entre *Mi* bémol majeur et *mi* bémol mineur), mais ensuite, Chopin lance un dernier arpège, en *Sol* bémol majeur, qui se maintient dans une tessiture aigue, sans entamer cette fois la descente exécutée dans la figure précédente. Le passage prend donc le contrepied du « style improvisé A » qui précède, avec des nuances *piano* et *pianissimo* ainsi que des indications *diminuendo, calando, rallentando*, dans un mode majeur. De ce fait, Chopin efface, à la fin de ce passage, la dysphorie créant le style *agitato* qui suivait dans le « style improvisé A » (alternance euphorie/dysphorie, terminaison dysphorique), pour annoncer cette fois-ci, avec le « style improvisé B » (alternance euphorie/dysphorie, terminaison euphorique), le calme et la plénitude euphorique du choral central (euphorie).

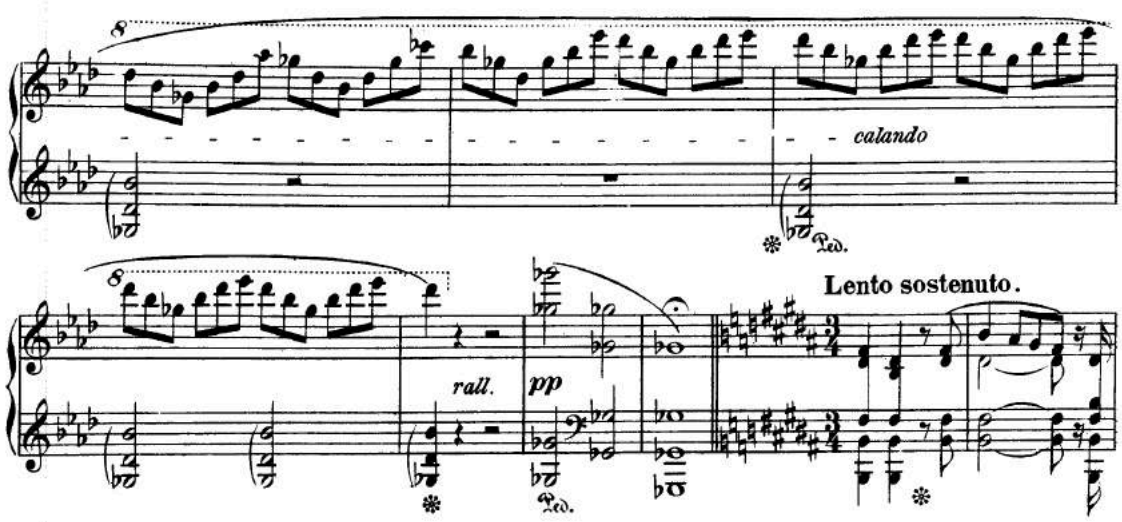


Figure 5–36 Fantaisie op. 49, mesures 192-200, fin du style improvisé B, et début du choral central

Après l'exposition de ce sixième et dernier thème en *Si* majeur, la première version du style « improvisé » est reprise, avec les mêmes caractéristiques que lors des mesures 43-67 et 143-154 (alternance euphorie/dysphorie, terminaison dysphorique). Ce retour coupe court à la demi-cadence de la fin du choral, pour débuter brusquement sur un accord de septième diminuée en *si* bémol mineur. Le style *agitato* suit logiquement à nouveau, avec une doublure d'octave qui intensifie le discours, confirmé par les nuances *fortissimo* et *crescendo* qui dramatisent encore davantage ce matériel thématique (auparavant indiqué *piano*, dysphorie). Ainsi, le style *agitato* suit lui-même une progression intéressante, accentuant de plus en plus la dysphorie : la première fois, le thème, en *fa* mineur, est indiqué *piano*, la deuxième fois la nuance est maintenue, mais le thème est raccourci. Cependant, il sera exposé dans une tessiture plus grave en *do* mineur, modulant ensuite en *mi* bémol mineur (instabilité). La troisième fois, Chopin n'indique pas de nuance *piano*, ce qui maintient la nuance *forte* précédente, et il double la mélodie à l'octave, toujours *crescendo*. Chopin crée donc une sorte de courbe dramatique de plus en plus marquée à travers la répétition de ce thème (tessiture plus grave, nuances plus fortes, doublures, etc.).

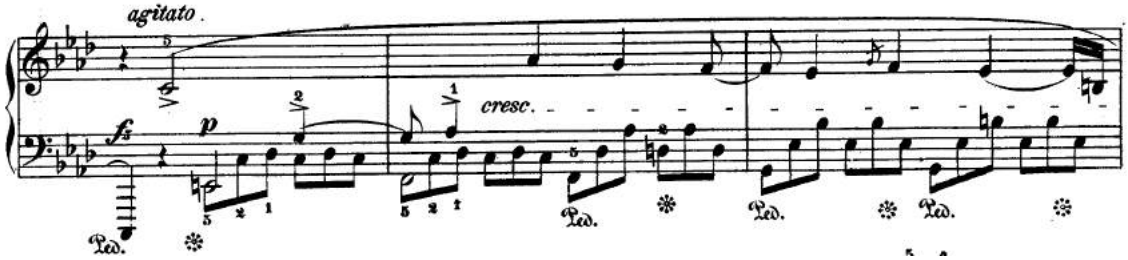



Figure 5–37 Fantaisie op. 49, mesures 68-70, première apparition du style agitato

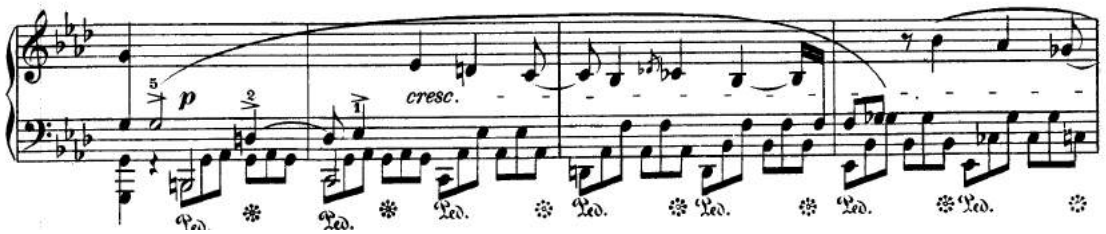


Figure 5–38 Fantaisie op. 49, mesures 155-158, deuxième apparition du style agitato

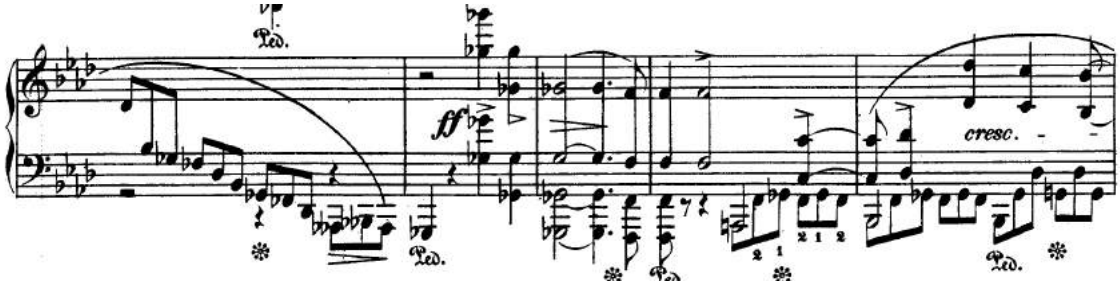



Figure 5–39 Fantaisie op. 49, mesures 232-236, troisième et dernière apparition du style agitato

Dans la coda, Chopin réutilise les deux « styles improvisés », dans leurs deux rôles, en les reliant par le thème de l'hymne central. Cela peut paraître original, car le topique du « style improvisé » de cette *Fantaisie* joue plutôt un rôle transitionnel : les sections concernées sont constamment modulantes, et varient selon les éléments motiviques qu'ils doivent amener (c'est-à-dire le style *agitato* ou l'« hymne » central). Ce sont donc des thèmes plutôt « secondaires » qui se retrouvent dans la conclusion finale (ce que nous avons vu comme caractéristique du dernier style dans la partie précédente), sans aucune autre allusion au style *agitato,* le principal bloc thématique de l'œuvre, ni à l'introduction, qui faisait pourtant référence à un chant populaire polonais. De plus, Chopin choisit de répéter les versions « dysphorique » (version A) et « euphorique » (version B) du style improvisé, avant et après le début de l'hymne central. Tout d'abord, T2/a est répété, avec l'alternance des modes, puis avec la longue descente chromatique (alternance euphorie/dysphorie, terminaison dysphorique). Lors des mesures 320-321, un passage *adagio sostenuto* crée une rupture importante, comme « hors du temps » : les premiers temps du thème de l'hymne sont répétés, non plus en *Si* majeur, mais dans la tonalité de *La* bémol majeur (résolution de la tonalité principale, dont elle est le relatif), et désormais avec l'indication *fortissimo* (et non plus *pianissimo*).

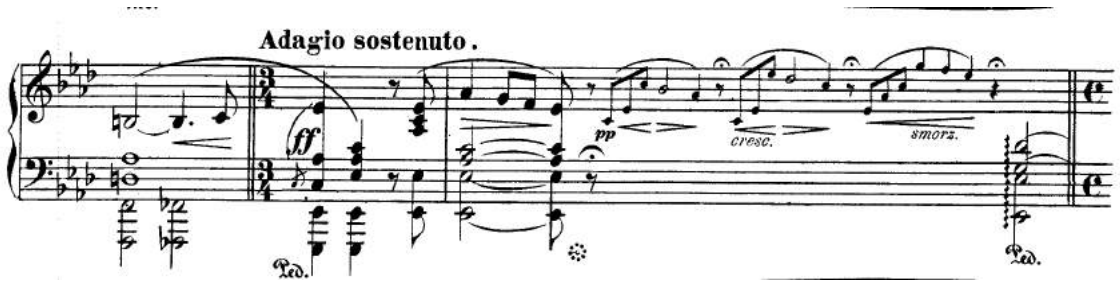



Figure 5–40 Fantaisie op. 49, mesures 319-321, retour de l'hymne

Ce changement représente tout un symbole : dans la coda, l'hymne va enfin trouver sa résolution tant attendue. En effet, Chopin reprend le début de l'hymne, qui sera suivi d'un court passage non mesuré après un point d'orgue. À chaque répétition, il élargit le

motif mélodique toujours issu de la partie centrale, et indiqué *pianissimo*. Entrecoupé de silences, ce motif se désagrège au fur et à mesure jusqu'à la demi-cadence, qui s'arrête sur la dominante de *La* bémol majeur. Cet arrêt avait déjà eu lieu lors de la partie centrale (en *Si* majeur), où son enchaînement avec le « style improvisé A » avait créé une brusque cadence évitée (vers *si* bémol mineur). Cette fois-ci, la tonique attendue suivra, et sera amenée par le dernier retour du style improvisé dans son deuxième rôle. En effet, les huit mesures suivantes laissent entendre un motif arpégé construit sur *La* bémol majeur, reprenant la terminaison euphorique de T2/b (qui amenait auparavant la partie centrale). Ainsi, on perçoit également une résolution à ce niveau : alors que le style improvisé B constituait une introduction à l'hymne central, ces dernières mesures correspondent à la conclusion finale, la « réponse » à la question posée par l'hymne central resté en suspens, enfin résolu dans cette coda.

De ce fait, le style « improvisé » est la véritable clé de voûte de la pièce, car il régit les liens entre les différents thèmes et s'adapte selon sa fonction (introduction au thème *agitato*, au choral, ou en tant que coda). C'est lui qui permet de résoudre la pièce lors de la coda, en tant que dénouement final, et en relation étroite avec le thème de l'hymne central.

Tous ces éléments permettent de mettre clairement en évidence une « stratégie narrative complexe » qui fait dialoguer un matériel thématique riche et varié, créant de nombreux contrastes et de nombreuses ruptures. En effet, les thèmes se distinguent clairement par leur empreinte thymique : la « marche funèbre » et le « style *agitato* » sont dysphoriques (référence à la mort, atmosphère dramatique et agitée, modes mineurs, intervalles diminués, etc.), le style « héroïque », la « marche », la « marche militaire » et la « texture homophonique » sont considérés comme euphoriques (tonalités majeures, aspects victorieux, héroïque, recueillement, méditatif, etc.). Le « style improvisé » se situe clairement entre les deux, avec son instabilité tonale qui alterne constamment entre mode majeur et mineur, et qui, en fonction de ces deux variantes, se conclut dans des états thymiques opposés.

Ce type de progression rappelle également le « genre épique et héroïque » défini par Hatten (qui passe « du mineur tragique au majeur triomphant[38] »), ainsi que la forme romantique définie par M. Grabócz en ces termes :

> Au XIX^e^ siècle, à l'époque romantique, les nouveaux genres musicaux […] créent souvent un parcours qui mène l'auditeur depuis des éléments dysphoriques jusqu'à un niveau transcendant (euphorique) à travers différentes autres étapes toujours exposées sous la forme d'oppositions binaires.[39]

Elle rajoute que :

> Ces grands mouvements, ces grandes pages de la musique du XIX^e^ siècle […] commencent souvent par une mise en abîme, par une descente aux enfers, par une quête sinistre et désespérée. Ensuite, l'œuvre présente souvent une tentative de sortie de ces abîmes vers des contrées plus euphoriques, mais là aussi, on avancera par contraste, par oppositions binaires : une proposition de situation « euphorique » sera tout de suite remise en question et remplacée par un épisode « dysphorique ». Tout en progressant ainsi, on arrive ou non à une

[38] Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Editions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 37.
[39] Márta Grabócz, *op. cit.*, p. 33.

> situation-remède, à une solution réconfortante et euphorique, laquelle a été espérée depuis le début du parcours. […] On pourrait donc dire que ces œuvres romantiques commencent au deuxième stade de la structure séquentielle quadripartite (ou quinaire) du récit : on aborde d'emblée le manque ou l'épreuve avec ses trois stades (épreuve qualifiante, épreuve principale et épreuve glorifiante)[40].

Dans le cas de la *Fantaisie* op. 49, nous pouvons également observer ce type d'esthétique typiquement romantique. Le compositeur débute par une marche funèbre dysphorique, qui est suivie par le bloc thématique principal dans un style *agitato*, en opposition avec les thèmes héroïque et militaire, thymiquement antagoniques. Leurs diverses répétitions créent un nombre important de contrastes, reliés par les nombreuses occurrences du style improvisé, qui crée une véritable atmosphère d'instabilité. Le passage de la partie centrale introduit l'unique moment de calme, très stable et méditatif, du choral. Après le dernier retour des thèmes, le style improvisé, thème plutôt secondaire bien qu'omniprésent, est choisi par le compositeur pour être « transcendé » dans les dernières mesures afin de créer le passage du « mineur tragique » au « majeur triomphant », c'est à dire des éléments dysphoriques jusqu'à la conclusion euphorique. Le thème du choral se conclut de manière interrogative, sur une demi-cadence, laissée en suspens par le style improvisé qui est directement enchaîné. Au moment de la coda, le début du choral est à nouveau présenté, et cette fois-ci la cadence parfaite aura lieu, amenée par le style improvisé des dernières mesures transcendé dans la tonalité relative majeure, ce qui correspond à la « forme romantique ».

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
Intro.	T1/a	Marche funèbre	1-20	-
	T1/b	Marche	21-42	+
A	T2/a	Style improvisé A	43-67	+ - (-)
	T3/a T3/b Trans. T3/c	Style *agitato*	68-76 77-84 85-92 93-108	-
	T4	Style héroïque	109-126	+
	T5	Marche militaire	127-142	+
	T2/a	Style improvisé A	143-154	+ - (-)
	T3/a T3/b Trans.	Style *agitato*	155-163 164-171 172-179	-
	T2/b	Style improvisé B	180-198	+ - (+)
B	T6	Texture homophonique	199-222	+
A'	T2/a	Style improvisé A	223-234	+ - (-)
	T3	Style *agitato*	235-243 244-251 252-259 260-275	-

[40] *Ibid.*, p. 70-71.

	T4	Style héroïque	276-293	+
	T5	Marche militaire	294-309	+
Coda	T2/a', T6, et T2/b'	Style improvisé A Hymne Style improvisé B	310-319 320-321 322-332	+ - (-) +

Tableau 5-20 États thymiques de la Fantaisie op. 49

La *Ballade* op. 52 en *fa* mineur présente elle aussi une stratégie narrative complexe, avec également une forme de type ABA'. Elle débute par une introduction dans un style « pastoral » lié à une ambiance « euphorique » : atmosphère calme et champêtre, simplicité mélodique et harmonique, utilisation d'une tonalité majeure, rythmes réguliers, consonances, langage diatonique, nuance *piano*.

À partir de la mesure 8, le bloc thématique principal construit autour de T1/a fait son entrée. Le thème de « valse » présente un caractère mélancolique dysphorique induit par l'usage de la tonalité mineure, de la nuance *piano*, du rythme lent à la croche, et des intervalles diminués. Aux mesures 58-71, cette atmosphère est confirmée par la complexification du discours, grâce à une voix d'alto chromatique et ininterrompue qui est insérée (dysphorie).

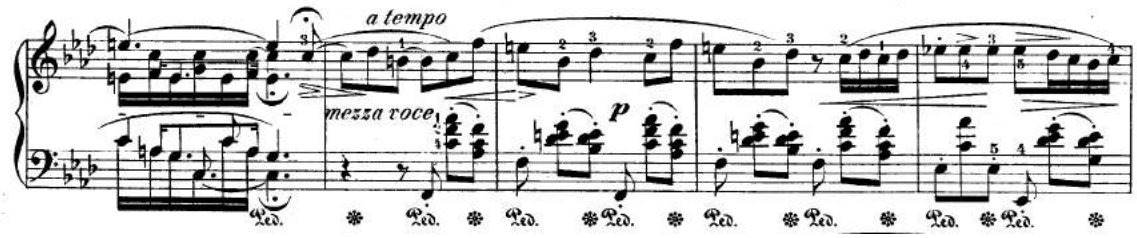



Figure 5–41 Ballade op. 52, mesures 7-11, thème de la valse

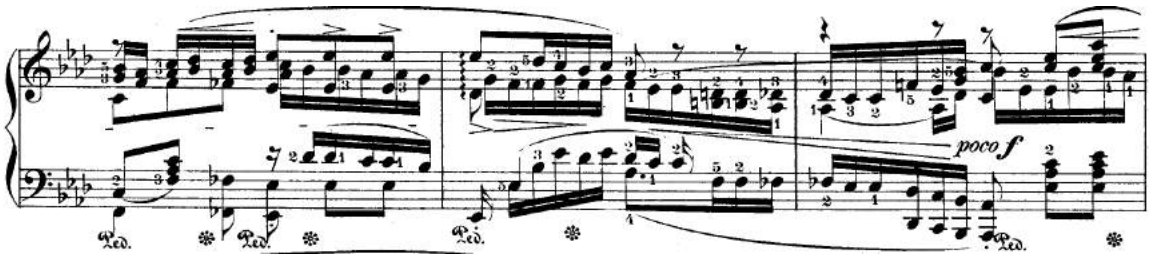



Figure 5–42 Ballade op. 52, mesures 60-62, thème de la valse avec voix d'alto

Entre ces deux occurrences du thème de la valse (mesures 38-45), une courte transition vient détendre l'atmosphère par la stabilité de la mélodie, très calme, l'usage de la tonalité soudain majeure et de consonances, le tout indiqué *molto legato* et *pianissimo* (euphorie).

Après le thème de la valse, un passage transitionnel dans le style « improvisé » maintient la dysphorie (instabilité harmonique et mélodique, mode mineur, rythmes rapides, évolution conjointe de la basse, etc.), jusqu'au deuxième thème, sous forme de « choral ». Ce dernier se caractérise par une mélodie douce et calme, d'importantes consonances, une tonalité majeure, le tout dans une texture homophonique et méditative (euphorie).

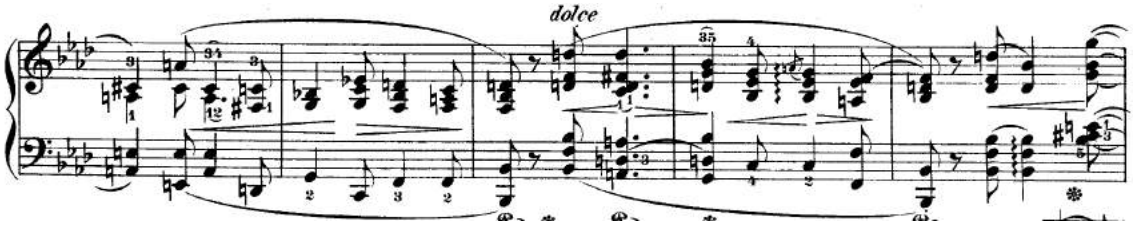



Figure 5–43 Ballade op. 52, mesures 82-86, thème du choral

Le passage de transition des mesures 100-107 est à nouveau plus animé et instable, sous l'effet de la marche harmonique qui régit sa progression (dysphorie).

Dans la partie centrale, le troisième thème, dans un style « brillant », prend la suite avec des ornementations, des trilles, une tessiture médium-aigue, et des intervalles de sixtes parallèles. L'ensemble de ces éléments confère un caractère léger et sautillant à ce passage (euphorie).

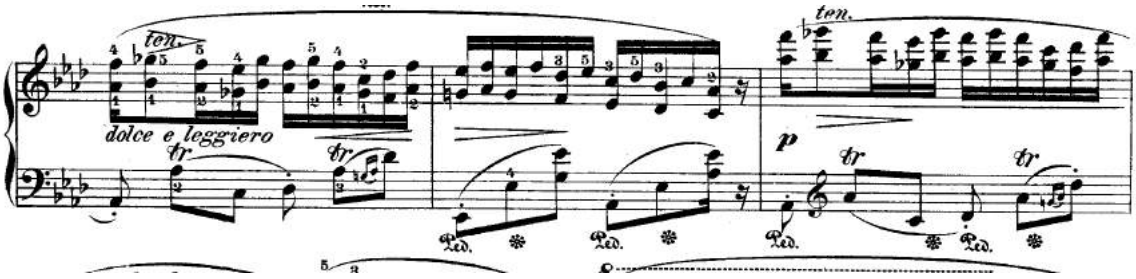


Figure 5–44 Ballade op. 52, mesures 112-114, thème dans le style « brillant »

Les mesures 121-128 préparent le retour du thème de l'introduction, avec un style « *agitato* et savant », présentant une grande densité dans le discours musical, un ambitus large dans un mode mineur, un *crescendo* et une réutilisation du motif du thème principal de la mélodie de la valse (dysphorie).

Ensuite, le thème pastoral de l'introduction est répété, comme un retour au calme après la tension engendrée par le passage précédent. Les mêmes caractéristiques musicales sont retrouvées : nuance *pianissimo*, simplicité mélodique et harmonique, consonances, stabilité, rythmes réguliers, etc. (euphorie). Le thème principal suivra logiquement, avec des variations au niveau des textures, augmentant encore davantage la dysphorie initiale mise en place par la valse mélancolique. En effet, le thème reviendra dans un premier temps sous forme de canon (style savant), puis de valse (comme au départ), et enfin sous forme de nocturne onirique, avec d'importantes ornementations mélodiques issues du *belcanto* (passage indiqué *rubato*) qui amplifient la mélodie initiale, désormais soutenue par de larges arpèges à la main gauche (dysphorie). La fin de la section est notée *accelerando*, à effet amplificateur de ce caractère.

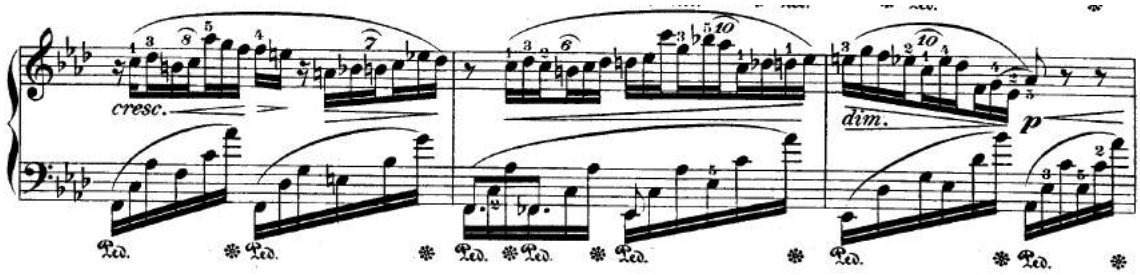


Figure 5–45 Ballade op. 52, mesures 153-155, thème du nocturne

La reprise du thème est donc variée et renforce l'atmosphère dysphorique par une écriture plus complexe. Logiquement, le deuxième thème va suivre avec un effet de contraste, et sera lui aussi varié au niveau de sa texture. Auparavant écrit comme un choral, il se transforme ici en une « texture homophonique accompagnée » caractérisée par de longues lignes mélodiques à la main gauche, soutenant les accords toujours présents dans la partie supérieure. Dans ce cas, c'est une atmosphère euphorique qui est créée par le changement d'écriture. Les nuances contribuent également à ce caractère, avec la reprise à l'octave *forte* et *sforzando*.

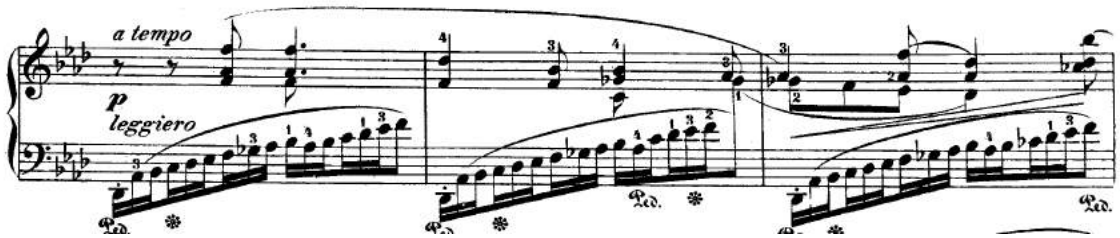



Figure 5–46 Ballade op. 52, mesures 169-171, thème de la texture homophonique accompagnée

À partir de la mesure 191, c'est le début de la coda, divisée en trois sous-parties. La première s'élance dans un style « improvisé et *agitato* », qui est à nouveau dysphorique, avec l'usage d'un langage très instrumental, de nuances *forte*, *fortissimo*, et même triple *forte,* d'un rythme harmonique de plus en plus rapide (*stretto*), de chromatismes, d'un mode mineur, et d'un grand ambitus. Tout en rupture, les mesures 203-210 interrompent net le discours avec un court choral *pianissimo* et *sostenuto,* très calme et suspensif, construit autour d'un seul accord de dominante, parfois appogiaturé (euphorie). Le motif mélodique reprend d'ailleurs le dessin mélodique du choral T2 (comme mentionné dans notre analyse), mais en modifiant certains paramètres (comme le rythme), suggérant un souvenir un peu confus.

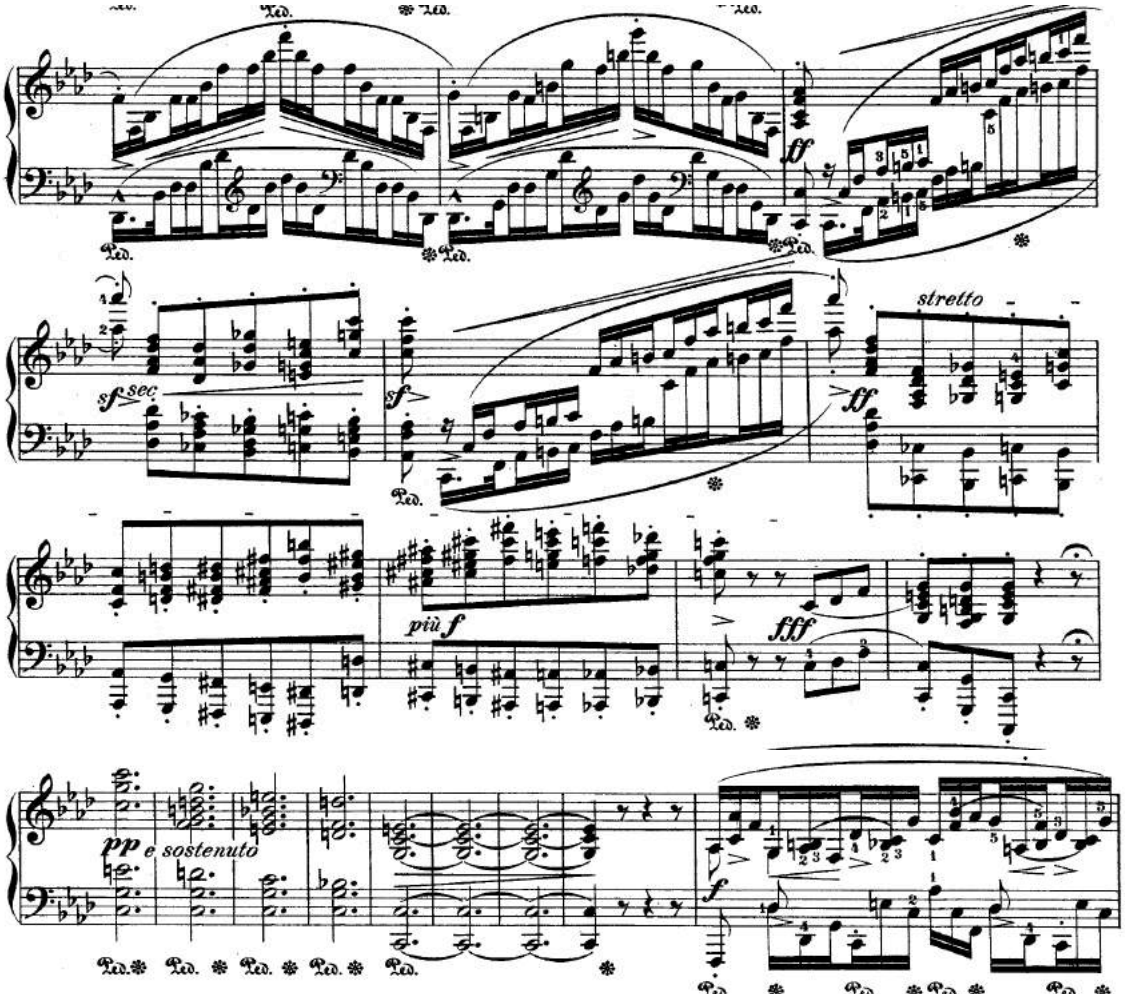



Figure 5–47 Ballade op. 52, mesures 193-211, première et deuxième sous-parties de la coda

Enfin, Chopin lance la dernière partie, construite dans un style de *Cadenza* dysphorique. Ce passage présente une complication extrême des moyens, que ce soit au niveau harmonique, motivique ou rythmique, avec une augmentation de la densité, de l'ambitus, et du tempo, de nombreuses manifestations de virtuosité, et la présence d'une grande instabilité du discours musical, de nuances *forte* et *fortissimo*, d'indications *marcato* et *sforzando*, le tout dans des tonalités mineures : tous ces moyens contribuent à conférer une grande puissance dramatique à ce passage, véritable climax de la pièce.

Encore une fois, on peut affirmer qu'une stratégie narrative complexe est clairement présente dans cette pièce. Elle est créée au travers d'éléments thématiques présentant de nombreux contrastes, comme l'a montré notre analyse.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
Intro.	Intro.	Pastoral	1-7	+
A	T1/a	Valse (chant accompagné)	8-37	-
	Trans.	Texture homophonique accompagnée (*Parlando*)	38-45	+
	T1/a	Valse (chant accompagné)	46-57	-

	T1/a’	Valse (style savant)	58-71	-
	Trans.	Style improvisé A	72-79	-
B	T2	Texture homophonique	80-99	+
	Trans.	Style improvisé B	100-107	-
C	T3	Style brillant	108-120	+
	Trans. T1/a et Intro.	Style *agitato* et savant	121-128	-
Intro.	Intro.	Pastoral *Cadenza*	129-133 134	+
A’	T1/a’’	Style savant (canon)	135-145	-
	T1/a	Valse (chant accompagné)	146-151	-
	T1/a’’’	Nocturne « onirique », *bel canto* (chant accompagné)	152-168	-
B’	T2’	Texture homophonique accompagnée	169-190	+
Coda	/	Style improvisé et *agitato*	191-202	-
	/	Texture homophonique	203-210	+
	/	*Cadenza*	211-239	-

Tableau 5-21 États thymiques de la Ballade op. 52

Il est également intéressant de remarquer que le déroulement de la pièce prend le total contrepied de la *Fantaisie* op. 49 et de sa forme romantique. Ici, dans la *Ballade* op. 52, il s’agirait plutôt d’une forme « dramatique », car Chopin débute par une atmosphère euphorique, représentée par le style pastoral, jusqu’au drame final de la coda. Revenons un peu plus en détail sur l’évolution du matériel thématique de cette *Ballade*.

L’introduction « pastorale » peint un tableau idyllique dans une ambiance bucolique. La tonalité de *Do* majeur, qui contribue à créer cette atmosphère, est en réalité la dominante de la tonalité principale *fa* mineur, tonalité qui sera dissipée comme un écran de fumée par le thème mélancolique de la valse. Celui-ci est exposé durant une partie importante de la pièce : pas moins d’une soixantaine de mesures lui sont consacrées lors de la première exposition. Chopin donne l’impression de ne pas réussir à s’extirper de cette mélancolie qui devient quasi obsessionnelle, à travers une répétition intense des mêmes motifs musicaux, et notamment de certains intervalles particuliers[41]. Le choral central propose un premier temps de repos, dans la tonalité de *Si* bémol majeur (degré de la sous-dominante de la tonalité principale), alors que le troisième thème possède un caractère plus léger en *La* bémol majeur. Le compositeur prépare alors, par une brusque minorisation du discours, le retour du thème principal (mesures 120-121). La tonique précédente devient dominante, et le motif du thème de la valse est développé et varié au

[41] Le début de la mélodie du thème de la valse se caractérise par l’enchainement d’une quarte juste ascendante et d’une quarte augmentée descendante, qui débute sur la sensible (*mi* bécarre), suivie d’une tierce mineure ascendante, qui peut également s’entendre comme la résolution du *mi* bécarre (vers *ré* bémol), en tant que note de passage sur le temps. L’essence même de la mélodie serait donc simplement *fa-mi-ré* bémol, reprenant la gamme mineure harmonique descendante en *fa* mineur, avec un ajout d’autres notes, étrangères ou non, qui complètent sa progression. Harmoniquement, il s’agit d’un enchainement de tonique et de dominante (septième diminuée construite sur *sol*), mais qui garde la basse *fa* de tonique.

sein des différentes voix du discours musical (soprano, ténor, basse). Or, c'est bien le style pastoral qui sera d'abord réexposé, en *La* majeur. Il se conclura sur un passage non mesuré, hors du temps, indiqué *pianissimo* et *dolcissimo*, sans qu'il soit toutefois capable d'empêcher le retour du thème principal, hésitant d'abord, dans un style savant où chaque voix mélodique soliste se distingue en reprenant en canon le début du thème. Chopin semble chercher une issue mais le motif revient encore et encore sans trouver de solution : cela renforce son caractère obsessionnel. Après quelques mesures dans sa texture initiale, le thème éclot dans un style de nocturne onirique très romantique, varié au moyen d'ornementations importantes qui semblent fuir et revenir aussi vite, autour du dessin mélodique initial. L'animation de la fin de cette section commence d'ores et déjà à préparer la phase d'agitation générale de la fin de la pièce.

Comme pour répondre et contrer cette mélancolie, le thème du choral se voit comme transcendé dans un style beaucoup plus vigoureux, accompagné par des lignes mélodiques de basse conjointes qui créent un geste musical plus marqué. La reprise à l'octave confirme cet aspect, avec des nuances plus fortes et une gradation chromatique qui accroit la tension jusqu'au style improvisé amenant enfin la cadence parfaite attendue. Dès lors, tout s'accélère, de grands arpèges virtuoses enchaînent différentes harmonies, de plus en plus rapprochées et *stretto,* jusqu'au premier arrêt très puissant (triple *forte*) sur l'accord de *Do* majeur, dominante de la tonalité. Là, une parenthèse totalement inattendue s'ouvre par un court choral reprenant de façon variée le motif mélodique du deuxième thème, qui présentait déjà cette texture. Se référant à ce thème sans le reprendre exactement, Chopin peut donner l'impression d'une nouvelle exposition des thèmes, comme il l'a déjà fait : va-t-il réutiliser T3, ou bien encore une fois T1 ? *Pianissimo* et *sostenuto*, il maintient le suspens et l'auditeur est en haleine, car il est alors impossible de savoir ce qui va se passer. Pendant un instant, on a l'impression d'être en *Fa* majeur (enchaînement des degrés V, V/V, V, II, V) mais ce ne sera cette fois encore qu'une illusion. Quatre mesures gardent le même accord parfait qui s'éteint petit à petit, et on se rend compte, au moment même où débute la dernière section, que l'auditeur a été « dupé », et que l'harmonie de *Do* joue le rôle de dominante de la tonalité homonyme *fa* mineur, qui conclura la pièce.

Dès lors, on assiste à une véritable explosion de virtuosité et d'agitation dramatique dans les deux dernières pages de cette *Ballade.* Interprète et auditeur sont à bout de souffle après la dernière cadence, et on en vient à se demander pourquoi une telle conclusion dramatique, alors que tout « avait si bien commencé » dans le style pastoral de l'introduction. Chopin se réfère clairement à certains endroits au motif de T1 (mesures 224-226 en lien avec les mesures 68-69 par exemple), alors que l'ambiance générale et les motifs utilisés semblent immergés dans la complication extrême des moyens mis en œuvre. La transcendance du motif du choral, lors de sa reprise et quand elle se termine sur une cadence en *Ré* bémol majeur, est vouée à l'échec. Lors de la conclusion, le motif virtuose, avec les grands arpèges aux deux mains, donne l'impression d'une terminaison euphorique, avec une cadence parfaite classique. Mais rapidement, ce motif passe en mode mineur, et semble aspiré dans la dysphorie par le discours musical qui se fait de plus en plus pressant, et le rythme harmonique qui se précipite de plus en plus (strette). L'arrêt puissant sur la dominante, à laquelle le court choral va répondre en écho, n'est

qu'une dernière illusion. La réponse donnée par la dernière partie de la coda ne laisse aucun doute sur la finalité « dramatique » de la pièce, et ce sans retenue d'aucune sorte.

Cette forme clairement dramatique, qui suit un parcours de type euphorie→ dysphorie, peut suggérer l'hypothèse d'un message de la part du compositeur. Composée en 1842, rappelons que certaines interprétations comme celle d'Alfred Cortot y voyaient la mise en musique du poème « Les trois Budrys » de Mickiewicz[42]. Cependant, il nous semble que la musique de cette *Ballade* ne s'inspire pas d'éléments extérieurs. Il s'agit bien entendu d'un postulat de notre part, qui a toutefois le mérite de prendre en compte l'esthétique et le style du compositeur, toujours très réservé quant à l'utilisation d'éléments extérieurs. Nous rejoignons de ce fait Tomaszewski qui affirme, quant à lui, que « La musique de cette Ballade n'imite et n'illustre rien » tout en « exprimant un monde expérimental, et représente un monde qui est possible, idéal et imaginé[43] ».

Intéressons nous désormais aux stratégies narratives complexes dans des pièces plus courtes, comme les *Mazurkas,* les *Nocturnes* et les *Valses*. Commençons par la *Mazurka* op. 56 n°3, en *do* mineur. Cette pièce présente trois thèmes. Le premier se décline en deux sous-parties, correspondant aux deux textures utilisées par Chopin. Il fonctionne sous forme de modulations successives dans plusieurs tonalités mineures, maintenues aussi bien lors du passage polyphonique que du passage homophonique. Il suggère une atmosphère mélancolique et dysphorique, créée par la couleur du mode mineur, mais aussi par les intervalles diminués, la nuance *piano*, et l'enfoncement progressif du discours musical vers une tessiture plus grave (à chaque modulation de la formule initiale). La texture homophonique répète une même formule mélodique, doublée à l'octave et avec une pédale de tonique (en *ré* mineur).

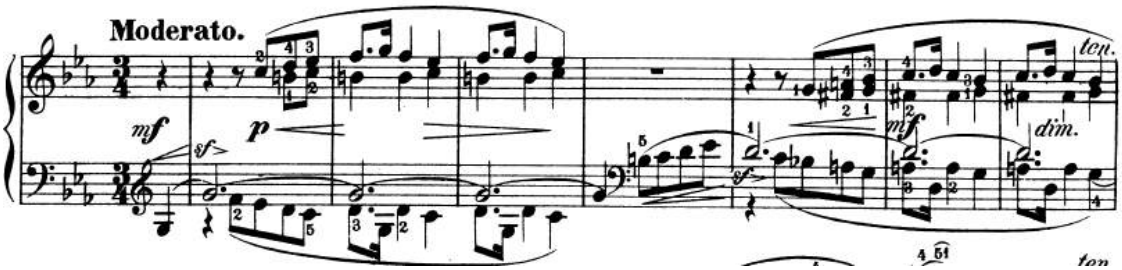



Figure 5–48 Mazurka op. 56 n°3, mesures 1-7, première sous-partie du thème principal

[42] Voir notre analyse de la *Ballade* op. 52 dans la partie 3 de cette thèse qui revient sur ces aspects.

[43] « *The music of this Ballade imitates nothing, illustrates nothing. It expresses a world that is experienced and represents a world that is possible, ideal and imagined.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Ballade op. 52 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 20 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/ballade/id/115.

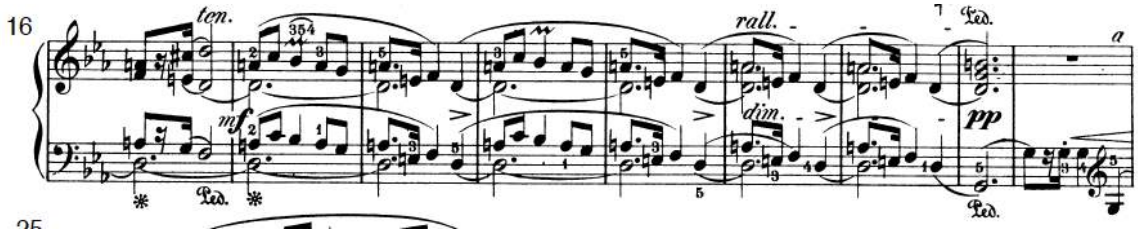



Figure 5–49 Mazurka op. 56 n°3, mesures 16-24, deuxième sous-partie du thème principal

À partir de la mesure 49, Chopin passe soudainement en mode majeur. Le passage est, comme dans d'autres pièces que nous avons vues, construit sous forme de marche harmonique, mais dans des tonalités majeures et avec un dessin mélodique ascendant, dans une texture homophonique.

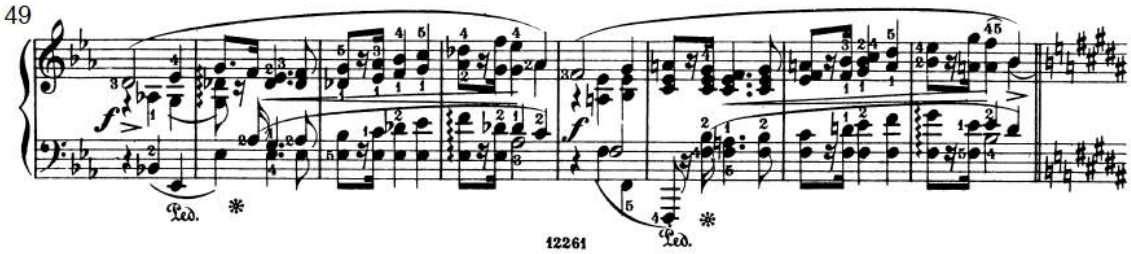


Figure 5–50 Mazurka op. 56 n°3, mesures 49-56, première partie de la transition

Pour la première fois, les nuances sont *forte*, ce qui contribue au changement d'atmosphère, plus euphorique, et annonce également le thème de « mazurka » lyrique qui va suivre entre les mesures 57-72, dans la deuxième partie de cette transition (texture de chant accompagné, mode majeur, *dolce*, consonances, langage diatonique, etc., euphorie).

La partie centrale possède deux thèmes, liés, dans ce cas aussi, au topique de la « mazurka », décidément omniprésent. T2 présente une texture polyphonique : un chant mélodique est disposé à la basse, des accords sont enchaînés dans la partie supérieure, et une voix de ténor émerge également avec des rythmes complémentaires. L'atmosphère est encore une fois « euphorique », pour des raisons similaires au thème précédent (consonances, mode majeur, rythmes pointés plus allant et sautillant, langage diatonique, etc.). Par ailleurs, T2 sera repris à l'octave et *forte*, renforçant la puissance du discours musical et confirmant par la même occasion cet état thymique.

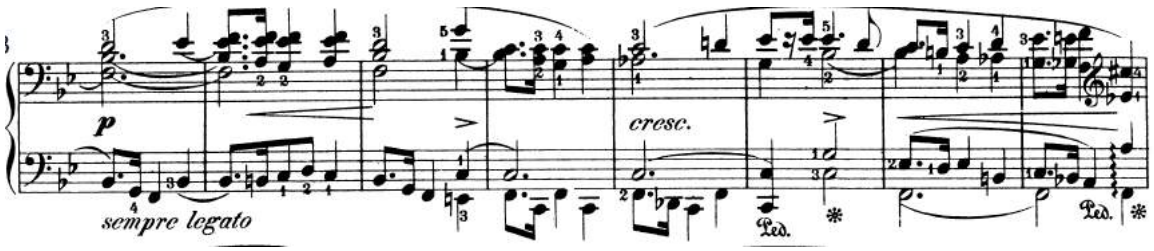



Figure 5–51 Mazurka op. 58 n°3, mesures 73-80, thème central de mazurka B

T3, à partir de la mesure 89, passe soudainement en mode mineur. La ligne mélodique est plus disjointe (sauts de quinte, d'octave, et de neuvième), et Chopin utilise des intervalles plus expressifs issus notamment de la gamme mineure (neuvième mineure,

quinte diminuée, sixte mineure, septième mineure, etc.). Cet ensemble crée une ambiance contrastante dysphorique. T2 reviendra sans changement pour clore cette partie centrale (retour vers une atmosphère euphorique).

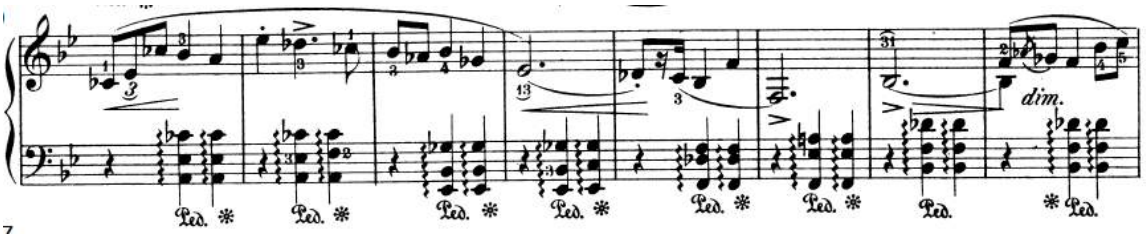



Figure 5–52 Mazurka op. 56 n°3, mesures 89-96, thème central de mazurka C

À partir la mesure 137, le bloc thématique de T1 est répété sans changement (atmosphère à nouveau dysphorique). Enfin, la coda de la pièce présente plusieurs éléments thématiques variés à partir de T1 : T1/a (style savant) avec une importante complexification du discours au niveau harmonique et polyphonique (atmosphère dysphorique, mesures 173-188), une variation sous forme de valse (avec le rythme régulier de la basse, caractéristique de la danse, où les trois temps sont marqués, fait inédit dans cette pièce) qui s'inspire des lignes mélodiques des mesures 57-72, mais en version *minore* et construite sur pédale de dominante (mesures 189-204), et finalement un dernier retour du thème, similaire à l'initial avec le style savant. Grâce à la cadence picarde terminale, Chopin conclut en *Do* majeur (et non en *do* mineur), tonalité renforcée par les quatre dernières mesures, dans une texture homophonique, avec deux cadences plagales enchaînées. Ce retournement de situation donne l'impression d'une terminaison thymique plutôt euphorique après l'ensemble de la coda dysphorique, provoquant comme un éclaircissement soudain du discours musical.

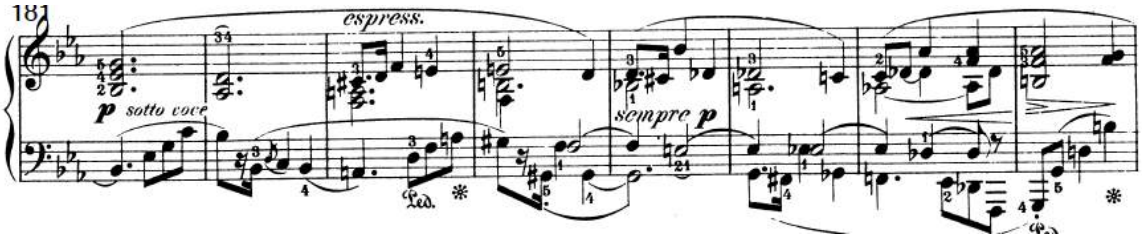



Figure 5–53, Mazurka op. 56. n°3, mesures 181-188, utilisation de T1/a de manière complexifiée

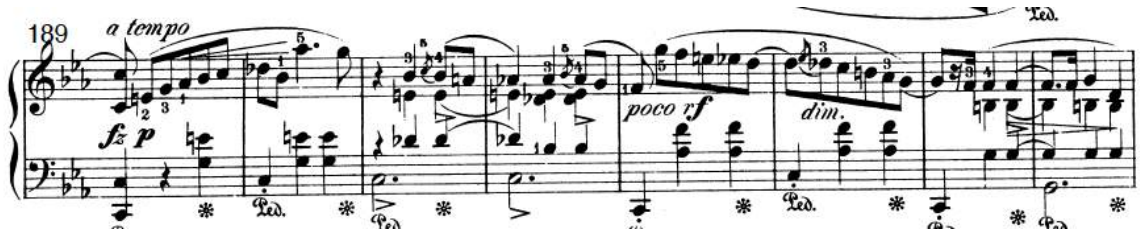



Figure 5–54 Mazurka op. 56 n°3, mesures 189-196, variation de T1 sous forme de valse

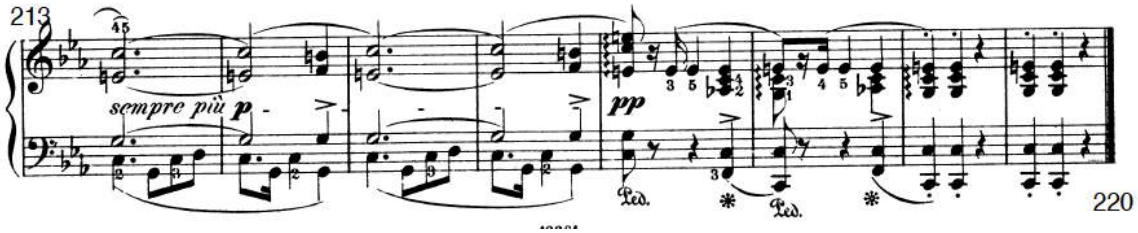



Figure 5–55 Mazurka op. 56 n°3, mesures 213-220, fin de la pièce, retour vers Do majeur

D'une manière générale, le parcours narratif de cette pièce se présente comme suit. Chopin débute par le thème principal, mineur et dysphorique, avec une couleur très mélancolique, renforcée par les nombreuses répétitions du matériel musical. Le passage vers la partie centrale amène ensuite une ambiance plus enjouée, avec un mode majeur et des rythmes plus entraînants qui insufflent un nouvel élan. La deuxième section retourne à la dysphorie initiale avec un passage en mode mineur, et un rythme de basse syncopée assez bancal. Après le retour du thème principal, la coda fait entendre une complication du discours avec plusieurs variations autour de T1, manifestant la même atmosphère mélancolique qu'au départ à travers différentes textures. Cependant, la tierce picarde à la mesure 213 modifie totalement la couleur générale et propose, dans les toutes dernières mesures, un retournement de situation inattendu qui installe la tonalité de *Do* majeur. Chopin insuffle par ce biais un sentiment d'« espoir » à l'auditeur, car malgré une mélancolie quasi omniprésente, l'issue peut toutefois être positive. Il s'agit donc à nouveau d'une progression romantique de type dysphorie→euphorie.

Cette pièce montre, une fois de plus, comment Chopin, à travers l'enchaînement de nombreux éléments thématiques et l'alternance importante des états thymiques, met en œuvre une stratégie narrative « complexe ». Une des particularités de cette œuvre, au-delà du fait qu'il s'agit d'une pièce de genre moins développée que les exemples précédents, réside dans l'utilisation quasi omniprésente du topique de la mazurka, continuité qui n'empêche toutefois pas Chopin d'introduire des contrastes marqués, grâce aux modulations, aux changements de textures, aux différents types de lignes mélodiques, et aux caractéristiques du discours musical de manière générale (tempo, rythme, ambitus, tessiture, nuances, etc.). La stratégie narrative complexe devient donc plus subtile et moins évidente à première vue.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
A	T1/a	Mazurka A *minore* (style savant)	1-16	-
	T1/b	(style homophonique)	17-24	
	T1/a	(style savant)	25-41	
	T1/b	(style homophonique)	42-48	
	Trans.	Mazurka A varié (style homophonique) (chant accompagné)	 49-56 57-72	+
B	T2	Mazurka B (style savant)	73-88	+
	T3	Mazurka C (chant accompagné) (Transition : mélodie soliste)	89-116 117-120	-

	T2	Mazurka B (style savant) (transition)	121-136 134-135	+ -
A	T1/a T1/b T1/a	Mazurka A *minore* (style savant) (style homophonique) (style savant)	137-152 153-160 161-172	-
Coda	T1 varié	Mazurka A' (style savant)	173-188	-
	T1 varié	Valse (Transition Mazurka A'') (chant accompagné)	189-204	-
	T1 varié	Mazurka A''' (style savant) (texture homophonique)	205-216 217-220	- +

Tableau 5-22 États thymiques de la Mazurka op. 56 n°3

Le cahier des *Mazurkas* op. 59 est également concerné par ce type de stratégie narrative. Le premier numéro, en *la* mineur, présente deux éléments thématiques, ce qui peut paraître peu quant à la stratégie narrative que nous souhaitons mettre en avant. Chacun de ces deux thèmes est propre à l'une des parties dans la forme ABA', mais il sera à chaque fois contrasté par un autre passage (T1/b et T2/b, respectivement pour T1/a et T2/a). Le thème de la « kujawiak » se caractérise par une texture de chant accompagné, soutenue par la basse qui entre progressivement. La mélodie en *la* mineur est disjointe et modulante, sous forme de marche. Les nombreux intervalles de « tierces mineures "plaintives" […] [lui] confèrent une qualité mélancolique ou chagrine[44] » qui permet de qualifier l'atmosphère de « dysphorique ».

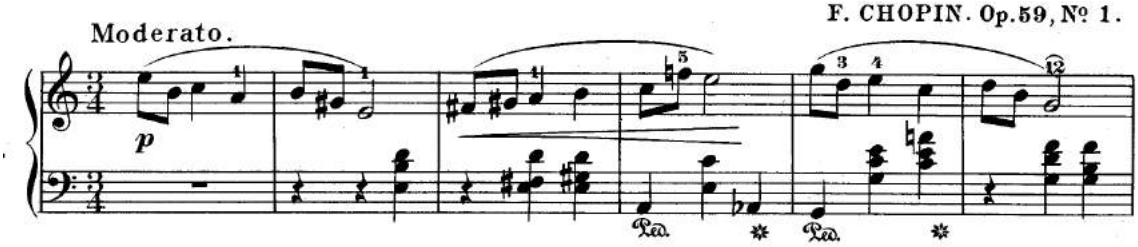



Figure 5–56 Mazurka op. 59 n°1, mesures 1-6, début du thème principal de kujawiak

Après la double-barre, à partir de la mesure 13, le discours reste relativement disjoint au sein des six premières mesures. Par la suite, le rythme pointé, combiné à des triolets, ainsi que les croches arpégées, amènent une atmosphère plus dansée et beaucoup plus typique d'un topique de « mazurka » (mesures 19-24). C'est également le premier passage où la basse à trois temps est véritablement marquée, toujours en lien avec la danse. Grâce à ces éléments, Chopin modifie l'atmosphère musicale en l'orientant vers une catégorie thymique euphorique.

[44] « *According to the research of Aleksander Pawlak, the kujawiak melodies often feature the "plaintively sounding" minor thirds which create a melancholy, or sorrowful quality in this music (again, Chopin's Mazurkas come to mind). kujawiak melodies. It is also important that the melodies do not end at the tonic note, but at the fifth or a different scale degree; thus, the melancholy melody ends "unending" and in suspense...* ». Maja Trochimczyk, « Kujawiak », *Polish Dances*, site de l'université de Californie, en ligne, consulté le 28 mars 2015. http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/kujawiak.html.

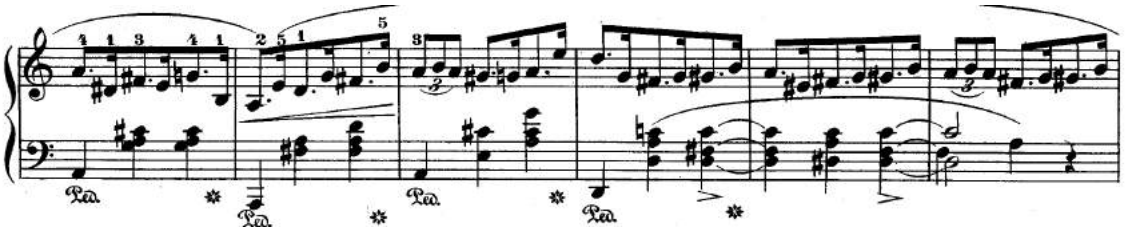



Figure 5–57 Mazurka op. 59 n°1, mesures 19-24, thème de mazurka de la partie principale

La « kujawiak » revient ensuite, comme au début, dès la mesure 25 (retour vers la dysphorie).

À la mesure 37, la transition se réfère à nouveau au topique de la « mazurka », cette fois-ci présenté sous forme homophonique, comme un « choral », en *La* majeur. Chopin ajoute donc une dimension un peu plus méditative (*sotto voce e tenuto*) à la mazurka (euphorie). Le même type d'atmosphère sera maintenu jusqu'à la mesure 56, où le thème de mazurka sera modifié. En effet, le discours musical est minorisé et devient beaucoup plus chromatique, avec de longues lignes mélodiques échangées entre les deux mains du pianiste (dysphorie).

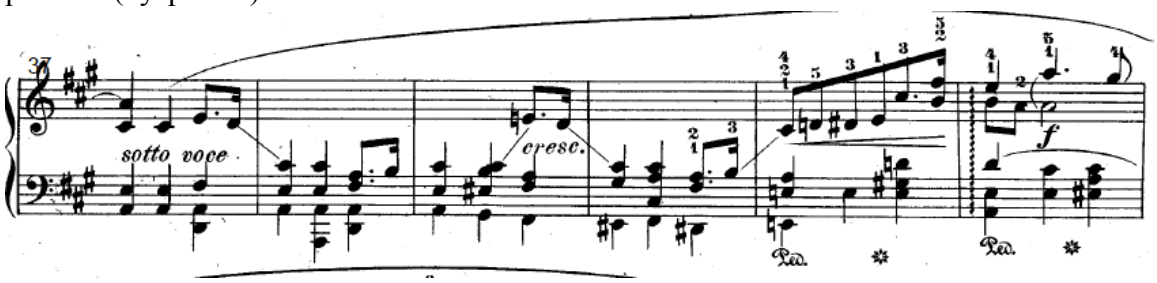



Figure 5–58 Mazurka op. 59 n°1, mesures 37-42, thème de transition sous forme de mazurka homophonique

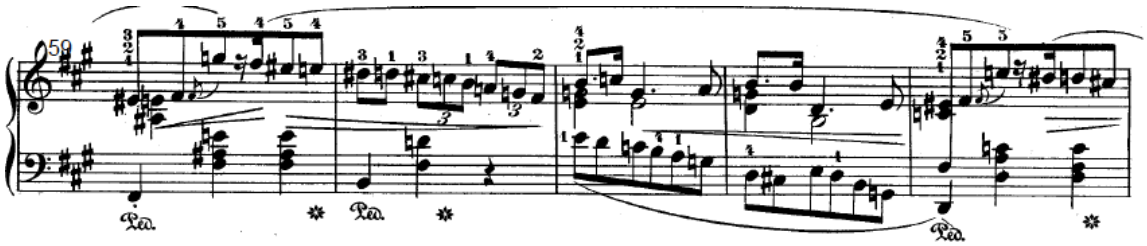



Figure 5–59 Mazurka op. 59 n°1, mesures 59-63, deuxième section de la partie centrale

Le retour de la partie principale est réalisé sans changement jusqu'à la coda et présente donc la même alternance dysphorie-euphorie-dysphorie, grâce au passage central de la « mazurka ». À partir de la mesure 115, une longue pédale sur *ré* dièse (accord de dominante de la dominante de *la* mineur) maintient une forme de dysphorie et de tension non résolue.

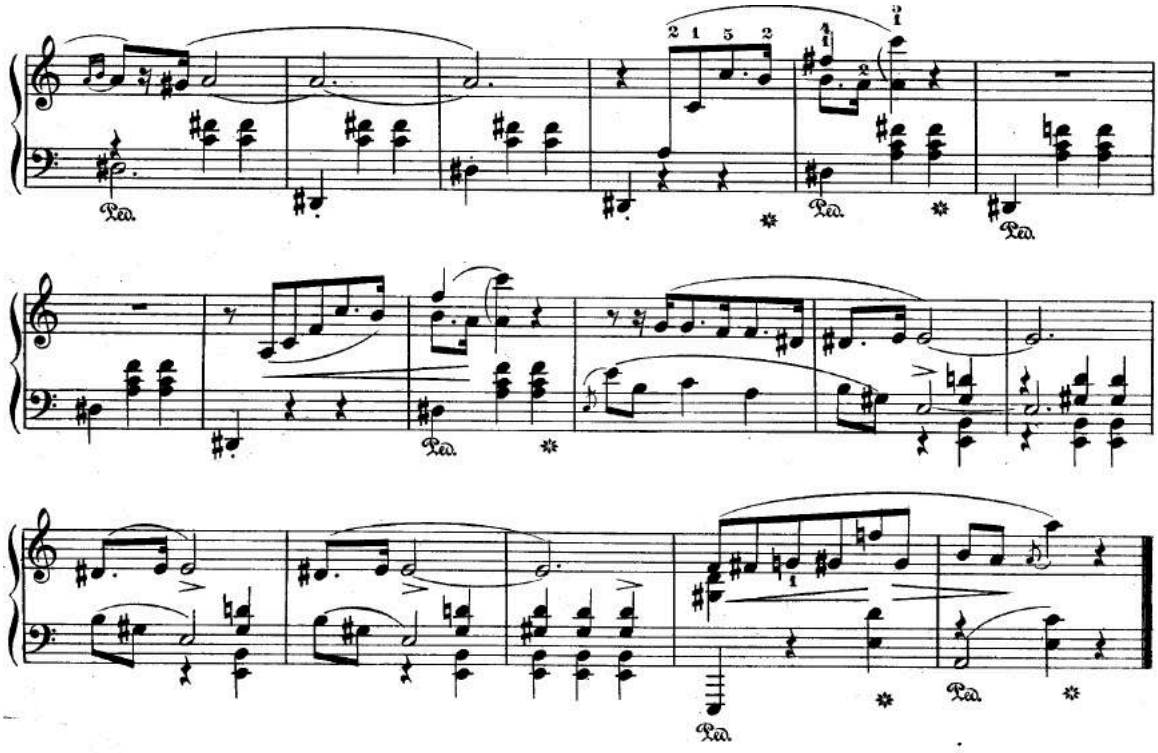



Figure 5–60 Mazurka op. 59 n°1, mesures 114-130, coda de la pièce

À la mesure 123, T1 (au ténor) et T2 (au soprano) sont synthétisés, avec des fragments mélodiques issus des deux thèmes. La pédale de dominante maintient la même atmosphère dysphorique, avec une répétition *stretto* de motifs de T1 et T2 combinés, jusqu'à la cadence finale, en *la* mineur. La dernière formule mélodique des deux dernières mesures emprunte d'ailleurs le dessin des mesures 49-50, appartenant à T2. Le fait de synthétiser les deux protagonistes du discours lors de la coda a déjà été rencontré dans la *Mazurka* op. 56 n°1, où « mazurka » et « oberek » étaient également combinés lors de la coda, dans la *Polonaise* op. 53, avec le thème de la « marche militaire » et le thème principal, ou, à plus grande échelle, dans la *Polonaise Fantaisie* op. 61 avec la symbiose du « nocturne », de la « mazurka » et de la « polonaise » dans la dernière section.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
A	T1/a	Kujawiak (Chant accompagné)	1-12	-
	T1/b	Mazurka (Chant accompagné)	13-18 19-24	+
	T1/a	Kujawiak (Chant accompagné)	25-36	-
B	Trans.	Mazurka (Texture homophonique)	37-42	+
	T2/a	Mazurka et style savant	43-56	+
	T2/b		57-78	-
A'	T1/a	Kujawiak (Chant accompagné)	79-90	-

	T1/b	Mazurka (Chant accompagné) Kujawiak	91-96 97-102	+
	T1/a	(Chant accompagné)	103-114	-
Coda	T1/a et T2/a’	Kujawiak et Mazurka	115-130	-

Tableau 5-23 États thymiques de la Mazurka op. 59 n°1

Cette fois encore, Chopin met en place une stratégie narrative complexe, avec finalement un nombre minimal de moyens (seulement deux thèmes) qui lui permet cependant, par l’utilisation des paramètres musicaux et l’agencement des topiques qui en résulte, de créer des contrastes.

La *Mazurka* op. 59 n°3 fonctionne de manière similaire, avec seulement deux topiques utilisés pour créer cette stratégie narrative complexe : l’ « oberek » et la « mazurka ». Le thème principal, *vivace* et en *fa* dièse mineur, est lancé par un triolet répété à chaque début de mesure. Ce procédé lui donne beaucoup d’ardeur et d’intensité, et, combiné au mode mineur, amène une atmosphère dysphorique.

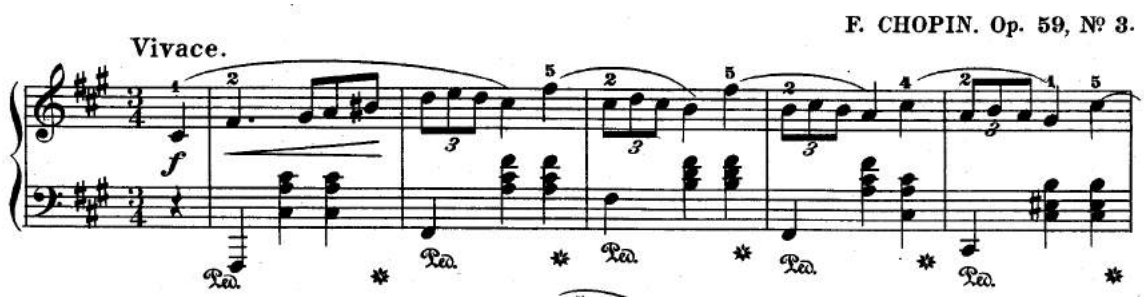



Figure 5–61 Mazurka op. 59 n°3, mesures 1-5, début du thème principal d'oberek

La version *maggiore* des mesures 17-24, avec un dessin mélodique plus simple construit dans un intervalle de quinte et plus consonant, bascule vers l’euphorie. Puis le retour du thème initial revient à la dysphorie, confirmée par les intervalles chromatiques à la voix d’alto qui complexifient le discours musical.

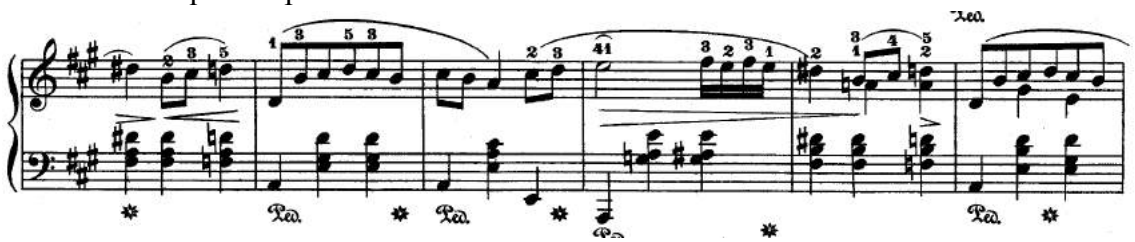



Figure 5–62 Mazurka op. 59 n°1, mesures 18-23, T1/b, version maggiore

Dans la partie centrale, le thème de *mazurka*, indiqué *dolce*, est beaucoup plus lyrique. Le mode majeur, les tierces parallèles, les ornements et le langage consonant, insèrent une nouvelle rupture thymique pour aller vers la catégorie euphorique.

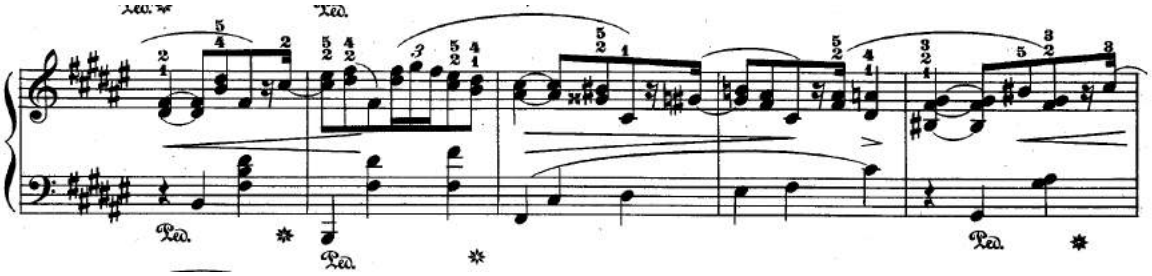



Figure 5–63 Mazurka op. 59 n°3, mesures 47-51, thème central de « mazurka »

Les mesures 65-70, sous forme de marche harmonique qui varie le thème principal, rendent le discours beaucoup plus instable et dissonant, malgré les modes majeurs (dysphorie). Le troisième thème, également une « oberek », est construit simplement harmoniquement et mélodiquement : la basse alterne entre la tonique et la dominante, soutenant une mélodie répétitive et consonante (euphorie).

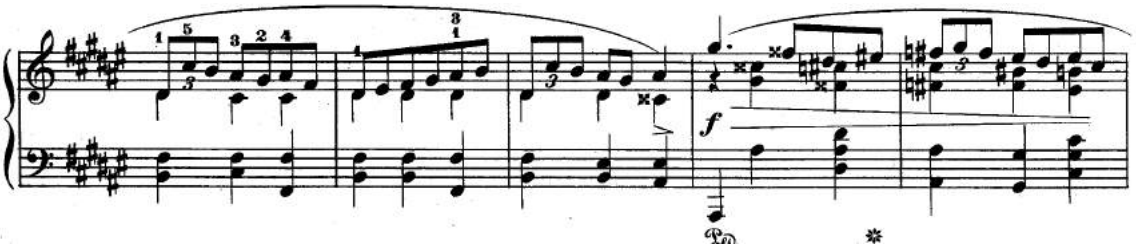



Figure 5–64 Mazurka op. 59 n°3, mesures 72-76, thème de l'oberek (T3) et section chromatique issue du thème principal (T1/c)

C'est ensuite le retour de la marche qui représente une variation de T1 (dysphorie), puis le retour de T3 (euphorie). La transition des mesures 89-96 présente à nouveau une marche harmonique, au discours instable et dissonant (dysphorie). Nous retrouvons ensuite le thème principal, d'abord sous forme de canon, puis à nouveau sous forme de chant accompagné, comme au début de la pièce (dysphorie).

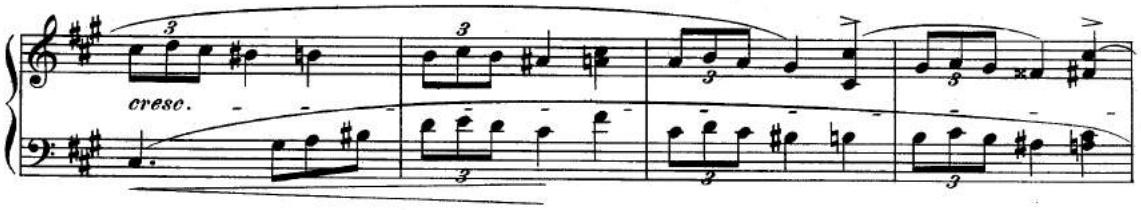



Figure 5–65 Mazurka op. 59 n°3, mesures 99-102, thème principal sous forme de canon

Une section inédite suivra alors, dans une écriture polyphonique au cheminement complexe, dissonant, et chromatique, toujours dans un mode mineur (dysphorie). Le canon est ensuite utilisé une seconde fois et contribue à la complexité de l'écriture de ce passage.

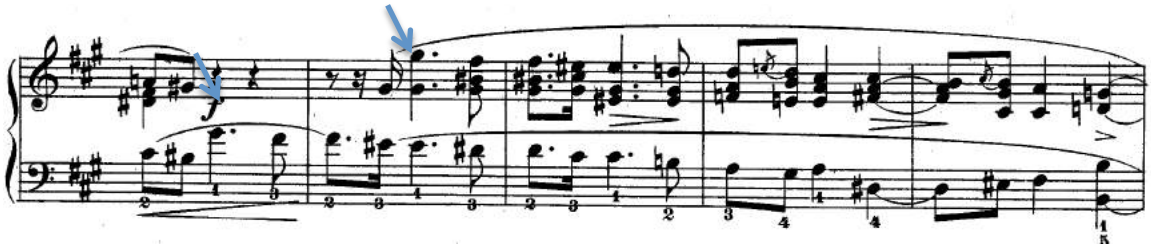



Figure 5–66 Mazurka op. 59 n°3, mesures 127-131, passage dans le « style savant »

Après la cadence en *fa* dièse mineur, le deuxième thème d'oberek (T3), euphorique, refait son entrée, et crée un contraste important avec ce qui précède au niveau thymique, grâce aux allers-retours constants entre tonique et dominante en *Fa* dièse majeur, la simplicité mélodique, et les indications *leggiero* et *accelerando*. Pour conclure, une courte texture homophonique confirme cette même tonalité jusqu'à la cadence terminale (euphorie).

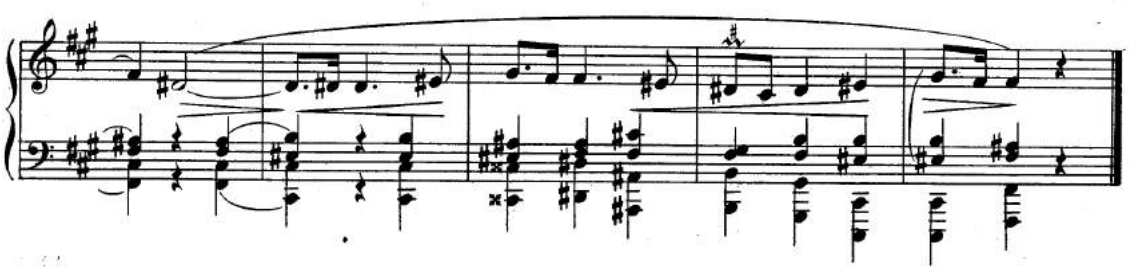



Figure 5–67 Mazurka op. 59 n°3, mesures 150-154, texture homophonique finale

Encore une fois, le choix d'une texture homophonique finale installe une ambiance plus calme et méditative que Chopin apprécie particulièrement à la fin de ses œuvres, pour créer une rupture nette avec les styles de danses précédents, et créer un sentiment de « repentance », rappelant une fois encore la « transcendance » du drame religieux (Hatten), avec un départ dysphorique comme résolu par une courte section sous forme de choral à la fin (comme dans les *Nocturnes* op. 55 n°2, op. 62 n°1 et 2, ou en réutilisant une texture homophonique déjà présente dans la pièce comme dans l'*Impromptu* op. 36).

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
A	T1/a	Oberek (chant accompagné)	1-16	-
	T1/b		17-24	+
	T1/a		25-44	-
B	T2	Mazurka (chant accompagné)	45-64	+
	T1/c	Oberek (chromatique)	65-70	-
	T3	Oberek B	71-74	+
	T1/c	Oberek (chromatique)	75-80	-
	T3	Oberek B	81-88	+
	Trans. (T1')	Oberek (chromatique)	89-96	-
A'	T1	Oberek (style savant)	97-104	-
	T1	Oberek (chant accompagné)	105-114	-
	T4	Style savant	115-134	-
Coda	T3	Oberek B	135-146	+
	Ccl.	Texture homophonique	147-154	+

Tableau 5-24 États thymiques de la Mazurka op. 59 n°3

Dans la dernière mazurka composée par Chopin, qui, nous le rappelons, est inachevée, deux éléments thématiques sont présents : une kujawiak, combinée à un style de chaconne (motif chromatique descendant répété), et un thème de valse dans une courte

partie centrale. La dysphorie est clairement présente et discernable dans les 13 premières mesures : langage chromatique, voix descendantes parallèles, mode mineur, absence de basse, instabilité tonale, etc.

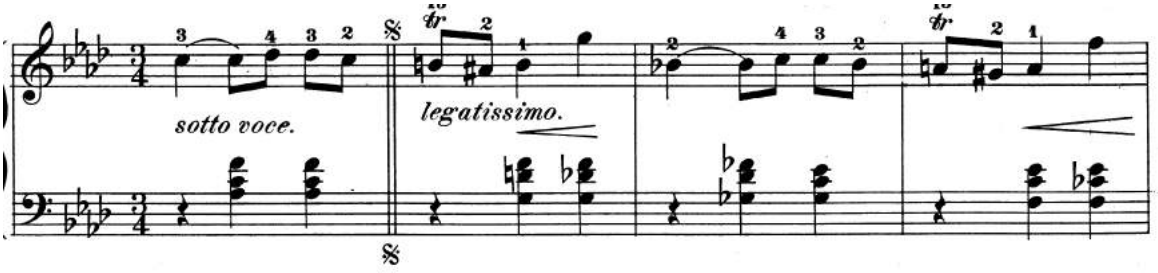



Figure 5–68 Mazurka op. 68 n°4, mesures 1-4, début du thème de la kujawiak

À partir de la mesure 14, le thème de valse lance une mélodie en *La* majeur plus joyeuse, malgré les intervalles chromatiques (notes de passages et non réelles), avec une stabilité harmonique construite sur pédale de tonique (euphorie). Cependant, cette mélodie plus allante sera directement contrastée par une version mineure modifiant l'atmosphère, qui tend à nouveau vers la catégorie dysphorique. La deuxième section de ce deuxième thème reste dans la même atmosphère, malgré le court passage en *La* bémol majeur, trop court et transitionnel pour avoir un impact thymique. Elle amènera à la tonalité de *do* mineur (T2/b, dysphorie).

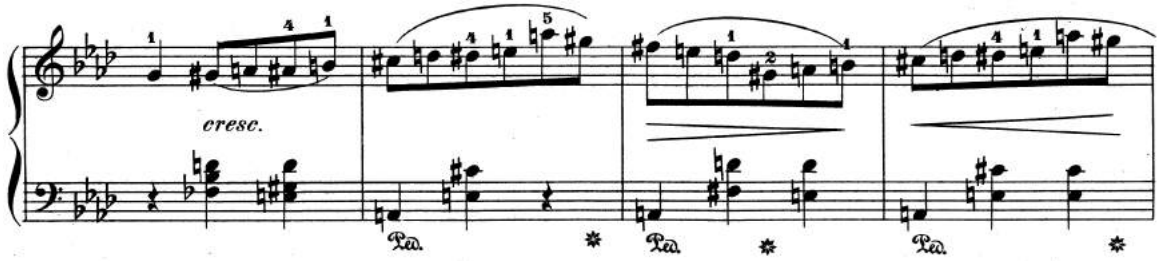



Figure 5–69 Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-17, début du thème de la valse

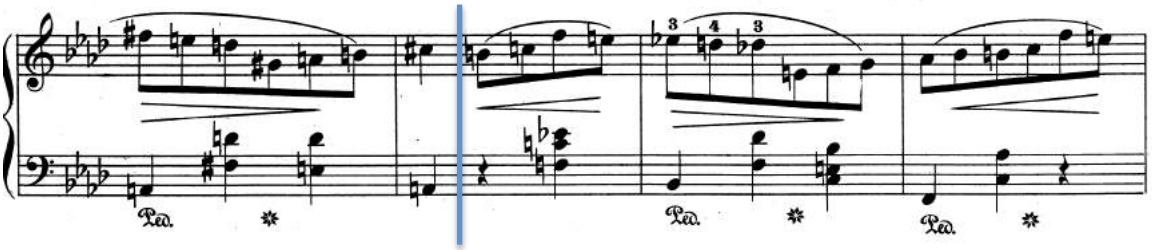



Figure 5–70 Mazurka op. 68 n°4, mesures 18-21, thème de la valse, passage vers le mode mineur (après la barre)

Avant le retour du thème principal, Chopin synthétise plusieurs éléments dans une transition polyphonique et modulante qui possède une telle instabilité tonale (marche harmonique, complexifiée par les notes étrangères et les lignes chromatiques, voir analyse) que l'atmosphère reste, là encore, dysphorique.

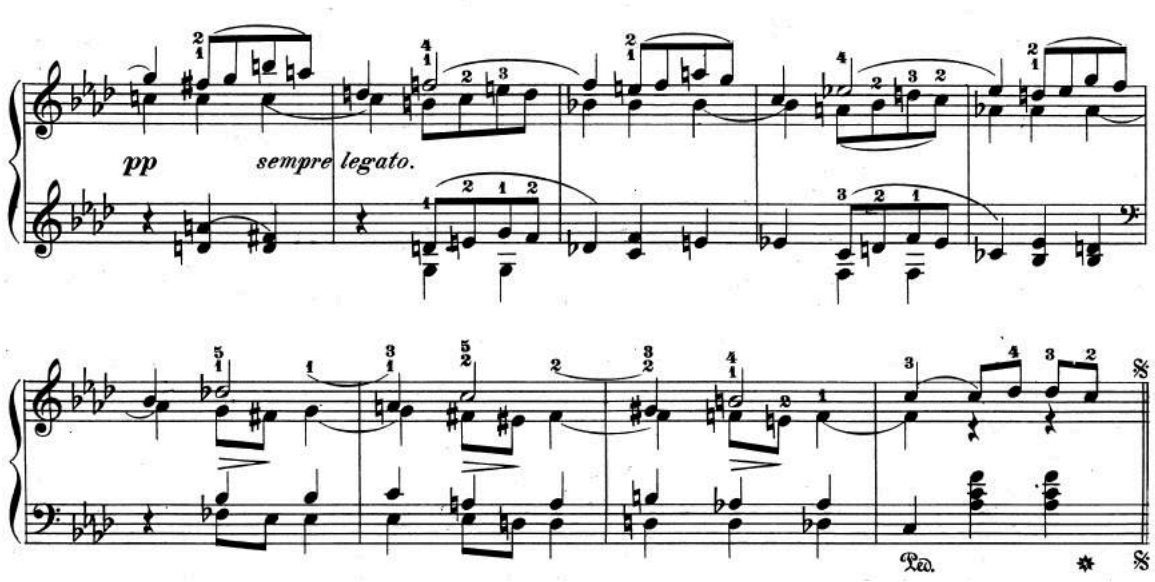



Figure 5–71 Mazurka op. 68 n°4, mesures 32-40, transition vers le retour du thème principal, style polyphonique et basse de chaconne, mélodie du thème de la valse

Les retours de T1 et T2/a s'effectuent sans changement (indiqués *da capo*) dans la partition. Cette pièce a donc la particularité de présenter un seul élément « euphorique », dans la première partie du deuxième thème. La stratégie narrative n'est donc pas aussi complexe que dans les exemples précédents, mais il ne faut pas oublier que la pièce est inachevée, et qu'il ne s'agit que d'une partie de la composition, empêchant ainsi une étude approfondie de la stratégie narrative globale.

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
A	T1	Kujawiak et style de chaconne (chant accompagné)	1-13	-
B	T2/a	Valse (*minore*) (chant accompagné) (*maggiore*)	14-18	+
			19-23	-
	T2/b		24-31	-
Tr.	T2/a et T1	Style savant et style de chaconne (thème de valse)	32-40	-
A	T1	Kujawiak et style de chaconne (chant accompagné)	1-13	-
B	T2/a	Valse (*minore*) (chant accompagné)	14-18	+
			19-23	-

Tableau 5-25 États thymiques de la Mazurka op. 68 n°4

Les stratégies narratives de ces *Mazurkas* sont différentes de celles que nous avons relevées dans la *Fantaisie* op. 49 et la *Ballade* op. 52. En effet, les topiques sont moins nombreux, mais Chopin agence son discours musical de façon à créer au sein de ceux-ci des contrastes thymiques, là où, dans les œuvres citées précédemment, ce sont les

topiques eux-mêmes, par leurs différences intrinsèques, qui créaient les différentes ruptures présentes. Dans la *Ballade* op. 52*,* chaque thème est varié au sein de différents topiques qui modifient la texture du discours (T1 sous forme de « valse », de « style savant », de « nocturne », etc.). Dans la *Fantaisie* op. 49 par contre, chaque thème possède son propre topique et y reste fermement lié tout au long de l'œuvre. Dans chacun de ces deux cas, chaque section possède une valeur thymique propre qui n'est pas modifiée. Or, dans le répertoire des *Mazurkas* que nous venons de voir, l'économie des moyens au niveau du nombre de topiques utilisés est compensée par un travail du discours musical différent : plusieurs thèmes sont liés à un même topique, mais le langage musical est varié afin de créer des contrastes. Par exemple, de très nombreux thèmes sont liés à des danses polonaises (mazurka, oberek, kujawiak), mais ces derniers vont être variés en textures (homophonique, polyphonique, chromatique, lyrique, etc.), et modulés dans différents modes majeur/mineur, qui jouent un rôle important dans la dimension thymique.

Concernant les *Polonaises*, rappelons que les stratégies narratives deviennent chronologiquement de plus en plus complexes et étoffées, présentant des topiques et des contrastes de plus en plus nombreux au cours du temps, en progressant à travers les *Polonaise* op. 44, op. 53 et la *Polonaise Fantaisie*.

Pour ce type de stratégie complexe, il nous reste à l'étudier au sein la *Valse* op. 64 n°3, ainsi que dans plusieurs mouvements de *Sonate.* La *Valse* op. 64 n°3 propose deux thèmes : une « valse » et une « mazurka ». Le premier thème est exposé sur 48 mesures, ce qui laisserait présager d'une stabilité thymique. Or, ce thème est très modulant, et alterne constamment entre des tonalités majeures et mineures. Nous retrouvons donc ces allers-retours permanents entre les deux modes, qui créent cette atmosphère instable particulière déjà rencontrée dans le *Prélude* op. 45 ou la *Polonaise Fantaisie* op. 61 (alternance euphorie/dysphorie).

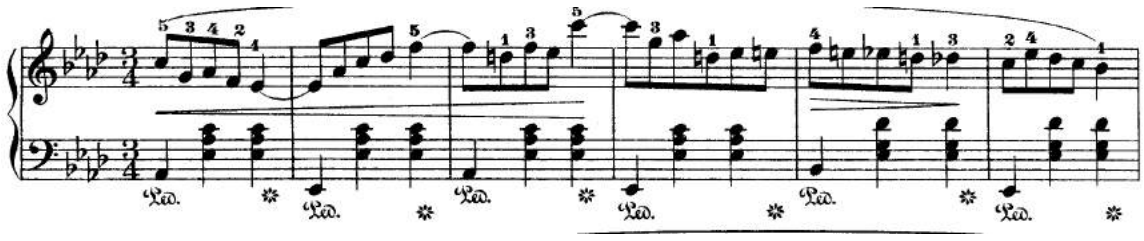


Figure 5–72 Valse op. 64 n°3, mesures 1-5, début du thème principal de valse

À partir de la mesure 49, la transition vers la partie centrale débute, présentant plusieurs éléments thématiques. Le premier, toujours lié au topique de la « valse », possède une stabilité tonale majeure, qui amène une atmosphère euphorique. Celle-ci sera directement contrastée par un passage ornementé mineur, *crescendo*, à la progression ascendante jusqu'à la mesure 65. La dysphorie restera présente avec la tonalité de *do* mineur qui persiste entre les mesures 65-72, les intervalles disjoints, et plusieurs dissonances (9èmes parallèles, aux mesures 68-69).

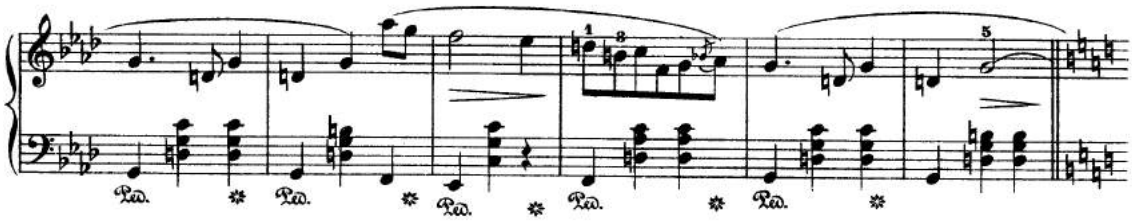



Figure 5–73 Valse op. 64 n°3, mesures 67-72, fin de la transition vers la partie centrale

La tension accumulée est libérée par l'arrivée du thème de « mazurka », avec une mélodie *sotto voce* et *piano* qui s'exprime à la basse. La tonalité de *Do* majeur est stable, et le court passage en *ré* mineur, transitionnel, ne modifie pas l'« euphorie » de ce passage.

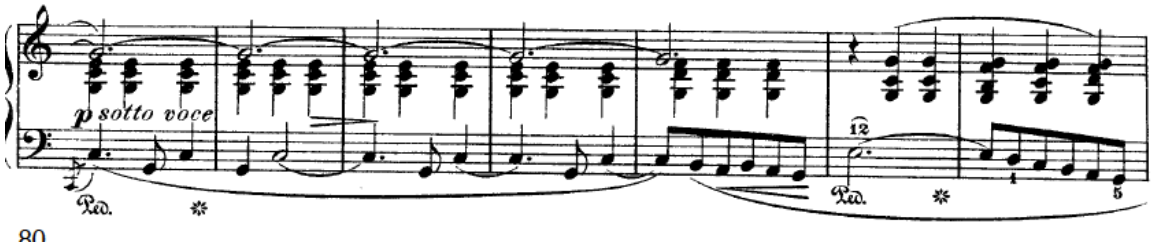



Figure 5–74 Valse op. 64 n°3, mesures 73-79, thème de mazurka de la partie centrale

Par contre, une rupture thymique aura lieu à partir de la mesure 93 : le chant est toujours à la basse et le discours est minorisé et modulant, avec des sauts mélodiques expressifs (quarte, octave), et une progression ascendante sous forme de marche harmonique (dysphorie).

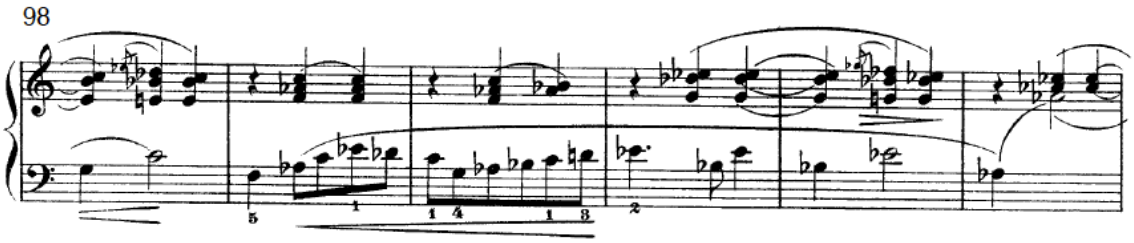



Figure 5–75 Valse op. 64 n°3, mesures 98-103, deuxième section du thème de mazurka de la partie centrale

À la mesure 109, le thème principal revient de manière similaire à sa première occurrence (alternance), et sera également varié dans la coda, où Chopin reste dans la tonalité principale de *La* bémol majeur, jusqu'à la section *poco a poco accelerando al fine* (mesures 148, euphorie), éclatant dans un style brillant, lancé par le motif initial en miroir. Cette modification rend son geste ascendant au lieu de descendant et entraîne, avec l'accélération finale, le climax euphorique conclusif de la pièce. Le motif qui amenait l'instabilité par ses modulations ininterrompues, est renversé pour créer une dernière section d'exaltation, construite sur pédales de tonique et de dominante jusqu'à l'arrivée finale sur *la* bémol. Le motif a donc joué le rôle du « problème », par l'instabilité qu'il mettait en place, et de la même façon le rôle de sa propre résolution, avec le style brillant qui conduit à ce geste ascendant et à cette conclusion euphorique, dans un langage harmonique très clair entre dominante et tonique dans la même tonalité principale de *La* bémol majeur.

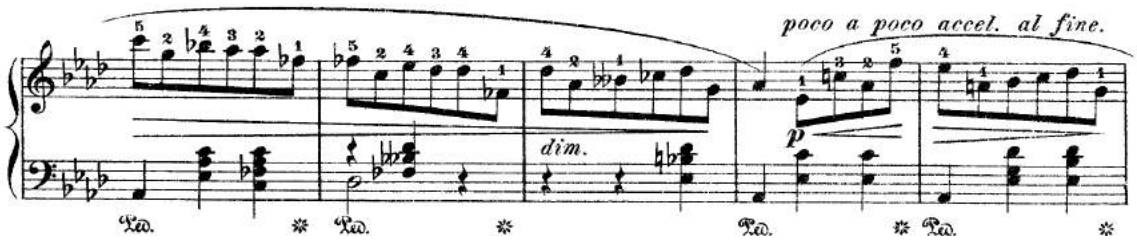



Figure 5–76 Valse op. 64 n°3, mesures 146-150, section de la coda

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégorie thymique
A	T1	Valse (chant accompagné)	1-48	+ -
	Trans.	Valse B (chant accompagné)	49-56	+
		(ornements, marche harmonique) (chant accompagné)	57-74	-
			65-72	-
B	T2/a	Mazurka (style savant) (chant accompagné, inversé)	73-92	+
	T2/b		93-108	-
A’	T1	Valse (chant accompagné)	109-140	+ -
Coda	Trans. T1’	Valse C (chant accompagné) Style de valse et style brillant	141-148 149-171	+

Tableau 5-26 États thymiques de la Valse op. 64 n°3

Pour terminer, évoquons les mouvements de sonate concernés par ce modèle complexe. Dans la *Sonate* op. 58, deux mouvements réalisent ce modèle narratif. Le premier mouvement, *allegro*, présente un matériel thématique riche, mais les catégories thymiques fonctionnent plutôt sous forme de « blocs », avec un ensemble thématique qui correspond généralement à un même état thymique. En effet, le premier thème, ainsi que la transition (dans la forme sonate canonique) sont dysphoriques : le langage musical est animé et chromatique, constamment varié, très instable tonalement, le tempo est allant, les modes généralement mineurs, et les nuances plutôt *forte* (style *maestoso* et héroïque).

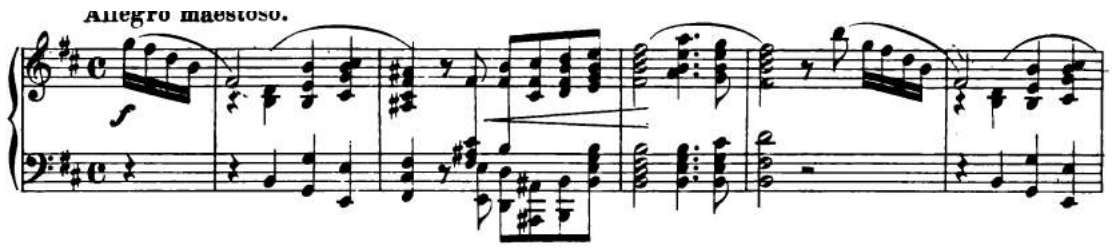



Figure 5–77 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-5, début du premier thème

Le premier contraste thymique a lieu grâce au deuxième bloc thématique construit sous forme de « nocturne », avec une texture lyrique indiquée *sostenuto*, où l’on retrouve

les arpèges typiques du répertoire à la main gauche. Il s'agit du premier passage où une stabilité tonale est mise en place, dans un mode majeur et avec un langage diatonique beaucoup plus uniforme, ce qui contribue à calmer l'atmosphère.

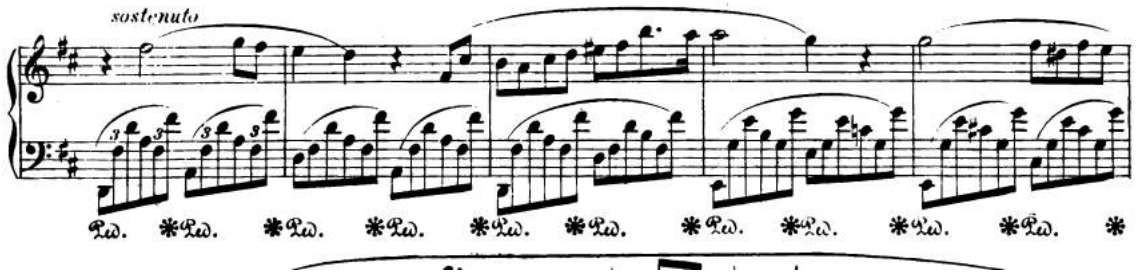



Figure 5–78 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 41-45, début du deuxième thème

L'ensemble des éléments appartenant à T2 possèdent ces caractéristiques (indiqué *dolce* et *leggiero*), malgré des changements de textures (texture homophonique, marche, et chant accompagné), qui ne modifient en rien l' « euphorie » générale.

Le développement rebascule vers la dysphorie avec une déclinaison complexe de T1 : un style polyphonique et imitatif varie les motifs avec de très nombreuses modulations, un langage chromatique et sinueux et des nuances à nouveau *forte*.

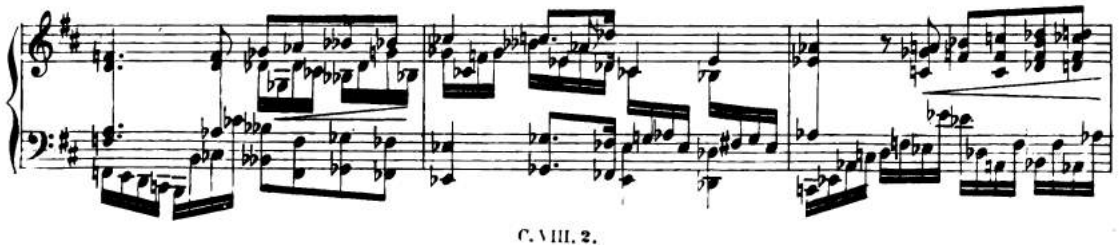



Figure 5–79 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 112-114, section du développement de T1

À la mesure 115, Chopin développe T2/b avec un retour vers le caractère euphorique, jusqu'au retour de T1/b, mesure 135, qui crée de nouveau un sentiment d'instabilité et de tension, confirmé par la transition dans le style *agitato* qui va suivre (dysphorie).

La réexposition à la mesure 149 (qui omet T1) refait entendre l'ensemble du bloc thématique de T2, et reste donc logiquement dans la catégorie euphorique (thèmes lyriques, *sostenuto*, *leggiero*, *dolce*) ce qui sera également le cas dans la coda, qui réutilise en miroir la basse de T2/b dans un style brillant final, jusqu'à la cadence en *Si* bémol majeur (euphorie).

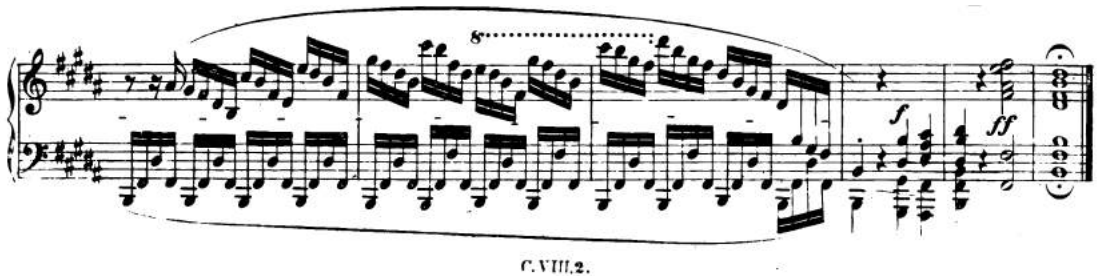



Figure 5–80 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 197-202, style brillant de la coda

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégories thymiques

Expo.	T1/a	Style *maestoso* et héroïque (texture homophonique)	1-11 12-16	-
	T1/b	(transition, style improvisé)	17-18 19-22	-
	Pont Tr. a	Chant accompagné, style savant (transition, style improvisé)	23-28 29-30	-
	Tr. b	Style *agitato*	31-40	-
	T2/a	Nocturne (contemplatif, chant accompagné)	41-55	+
	T2/b	Chant accompagné A	56-60	+
	T2/c	Texture homophonique accompagnée	61-65	+
	T2/d	Marche *leggerio*, style savant (transition, chromatisme et homophonie)	66-71 72-75	+
	T2/e	Chant accompagné B	76-93	+
Dév.	T1/a’	Style savant et *agitato*	94-114	-
	T2/b’	Chant accompagné A (transition, style savant et homophonie)	115-130 131-134	+
	T1/a’	Style *maestoso* et héroïque (transition, style improvisé)	135-136 137-139	-
	Tr. a	Style *agitato*	140-148	-
Réexpo.	T2/a	Nocturne (contemplatif, chant accompagné)	149-164	+
	T2/b	Chant accompagné A	165-168	+
	T2/c	Texture homophonique accompagnée	169-173	+
	T2/d	Marche *leggerio*, style savant (transition, chromatisme et homophonie)	174-179 180-183	+
	T2/e Coda T2/b’	Chant accompagné B Style brillant	184-195 196-202	+

Tableau 5-27 États thymiques du premier mouvement de la Sonate op. 58

Ainsi, il s’agit bien d’une stratégie narrative complexe, car les ruptures thymiques ont lieu de manière répétée. Les deux thèmes sont clairement différenciés, de façon quasi-classique, avec un premier thème beaucoup plus rythmique et « masculin », suivi d’un deuxième thème lyrique et chantant, plus « féminin ». La dysphorie de départ est donc contrastée par ce deuxième thème lyrique. Le développement raccourcira le dialogue entre les deux protagonistes, tous deux partiellement variés durant cette section, mais toujours en lien avec leurs états thymiques initiaux (dysphorie de T1, euphorie de T2). Dans la réexposition, il est logique de rester dans la catégorie euphorique, Chopin utilisant uniquement T2. Il s’agit de ce fait d’une stratégie qui suit la forme canonique de

la forme sonate, malgré l'absence de T1 dans la réexposition : une exposition où deux thèmes sont opposés avec les deux états thymiques, un développement instable, et une réexposition résolutive, avec le même état thymique maintenu, combiné à un retour de la tonalité principale homonyme (même si ici seul T2 est présent), en *Si* majeur). Enfin, le court style brillant final, *crescendo*, peut s'expliquer par deux raisons : il peut d'ores et déjà annoncer le style brillant du *scherzo* et crée donc la transition vers le deuxième mouvement, mais il induit également une conclusion euphorique particulière, beaucoup plus exaltante que les thèmes lyriques précédents (on peut encore une fois penser au « majeur triomphant »). La progression générale tend donc encore une fois vers une résolution euphorique franche, sous la forme d'un style brillant, à partir de la forte instabilité du thème principal de départ (dysphorie → euphorie).

Dans le mouvement *finale*, Chopin choisit une forme rondo qui, nous l'avons vu dans notre analyse, présente la particularité de faire évoluer les thèmes tout au long de la pièce, qu'ils fassent partie du « refrain » ou des « strophes » (accompagnement du thème principal de plus en plus dense, développement des transitions, nuances de plus en plus fortes).

L'introduction, *forte* et *crescendo*, insère directement une tension palpable avec des octaves répétées, et une progression ascendante et chromatique à la basse, pour aboutir sur une demi-cadence (dysphorie). Le refrain est écrit dans un style *agitato*, en mode mineur, avec un rythme de trochée obstiné, un tempo rapide *presto nan tanto* et un langage chromatique (dysphorie).

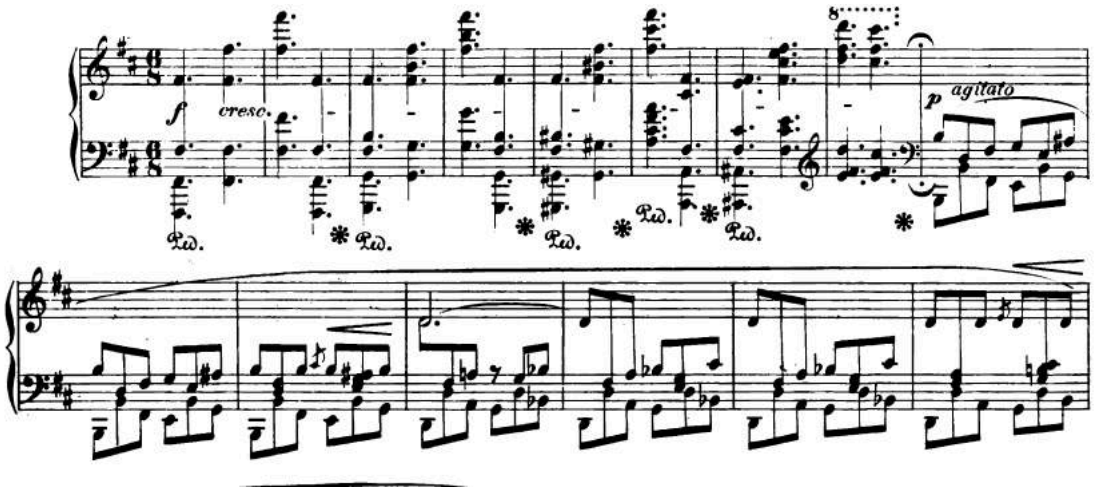



Figure 5–81 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-15, introduction et début du thème principal

Les strophes construites selon deux sections suivent le même « style virtuose et brillant ». Le parcours harmonique est plus instable lors de T2/a, qui fonctionne sous forme de marche harmonique utilisant différentes tonalités majeures et mineures. Les deux états thymiques alternent de ce fait : Chopin juxtapose un motif cadentiel et une ligne mélodique conjointe descendante (annonçant déjà T2/b) qui suivent les différentes tonalités enchaînées (alternance euphorie/dysphorie).

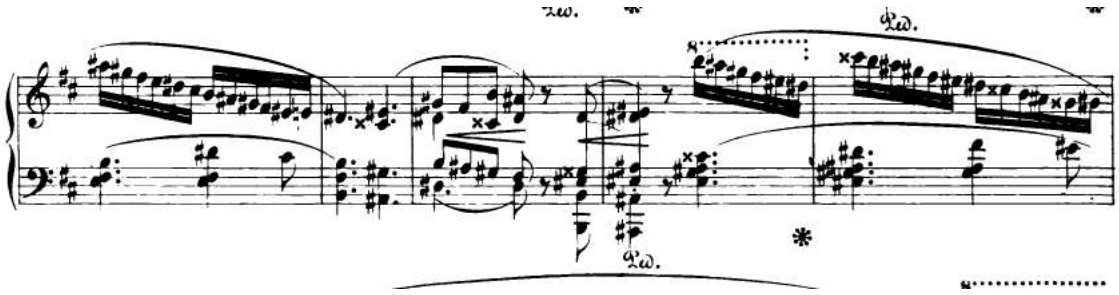



Figure 5–82 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 55-59, section de T2/a

T2/b est plus stable tonalement, et présente des doubles-croches virtuoses et *leggiero*, dans un mode majeur, avec la répétition d'une boucle harmonique classique (répétition I VI II V) de la tonalité (euphorie).

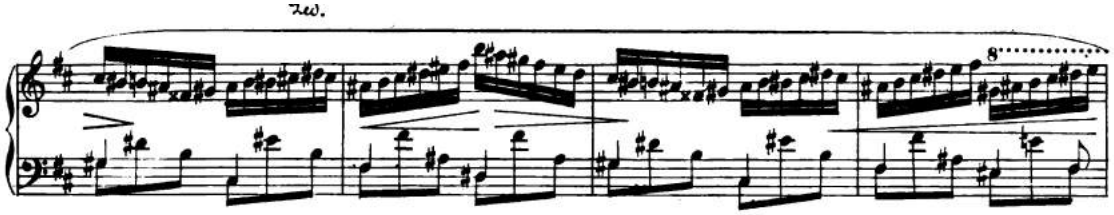



Figure 5–83 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 77-80, section de T2/b

Puis, la transition passe subitement en mode mineur avec une ascension chromatique de la basse *staccato* qui annonce le retour du refrain (dysphorie). Celui-ci revient en *mi* mineur, avec la basse qui passe de trois à quatre croches par temps (dysphorie).

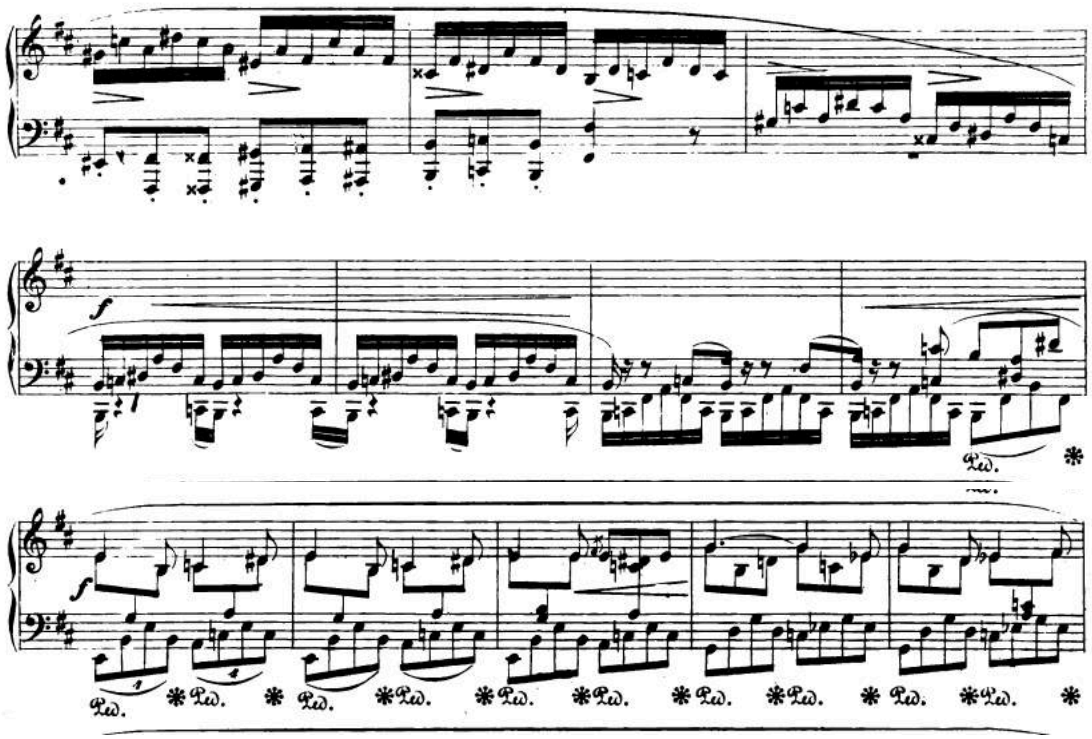



Figure 5–84 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 93-104, fin de la transition et retour du refrain

Le retour de la strophe est similaire à sa première occurrence, avec l'alternance des états thymiques induits par le langage harmonique riche et varié de T2/a (alternance) puis l'atmosphère *leggiero* de T2/b (euphorie). La transition est plus travaillée, avec deux

sections au lieu d'une seule. À la mesure 183, Chopin varie sous forme de marche le motif cadentiel et virtuose de T2/a, avec le même type d'alternance tonale entre mode majeur et mineur (alternance) pour retrouver ensuite la transition chromatique et *staccato* qui amène le refrain (dysphorie).

Ce dernier présente une tessiture beaucoup plus grave pour son troisième retour, et des arpèges en doubles-croches plus denses, procédés contribuant à la dysphorie du passage.

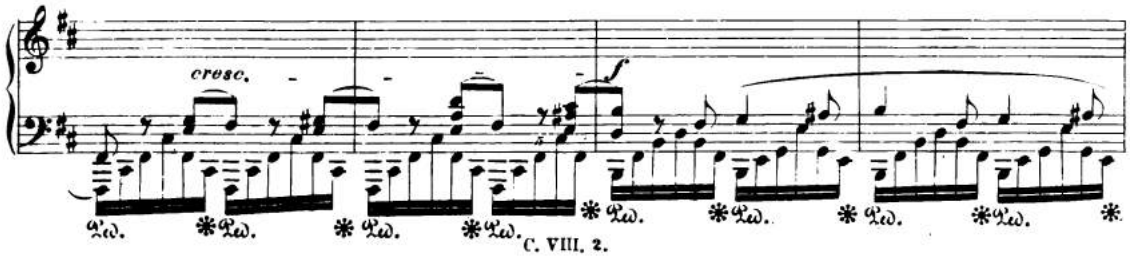



Figure 5–85 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 205-208, fin de la transition et début du troisième retour du refrain

La coda débute à la mesure 254, et réutilise plusieurs motifs de T2 : les motifs virtuoses en doubles-croches de T2/b, le motif cadentiel de T2/a, de manière stretté (mesures 270-273), pour lancer une dernière descente chromatique *fortissimo* reprenant également de manière variée la transition « A », avec le motif *staccato* de la basse, jusqu'à la cadence finale, en *Si* majeur (euphorie). Le tout est exprimé de manière puissante, comme une explosion de virtuosité dans les dernières mesures de la sonate.

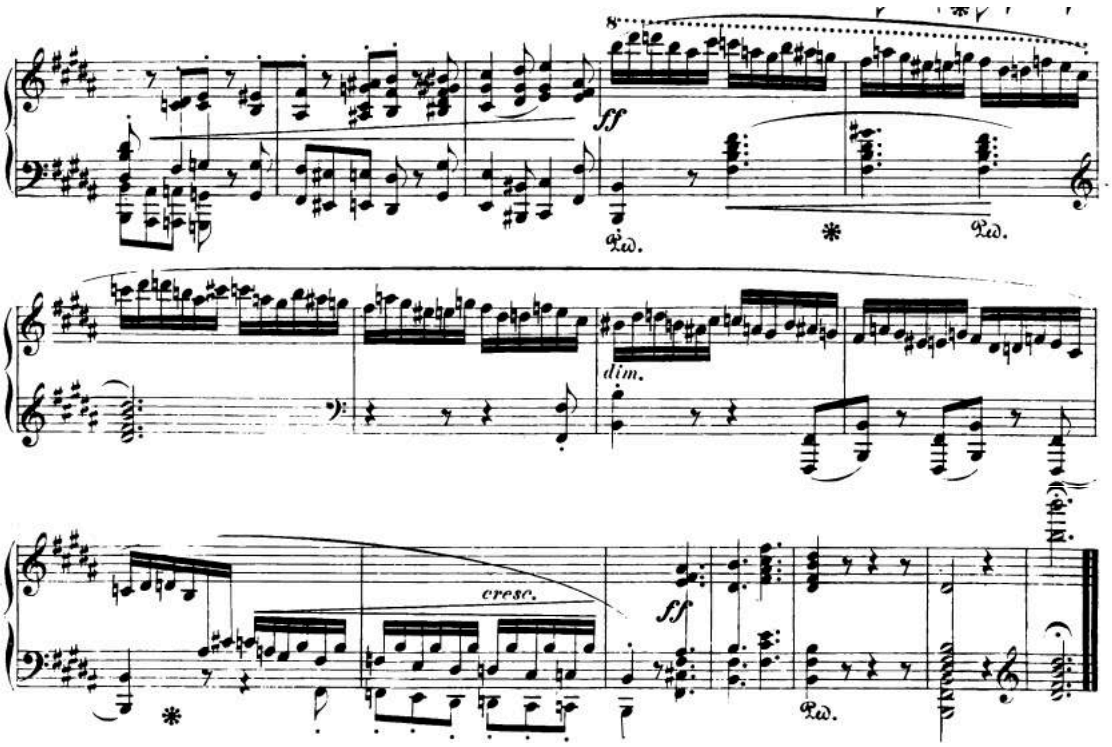



Figure 5–86 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 271-286, fin de la coda

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégorie thymiques
Intro	Intro	Style héroïque	1-8	-
A	T1	Style *agitato*	9-51	-
B	T2/a	Style virtuose et brillant	52-75	+ -
	T2/b		76-89	+
		(transition A)	90-99	-
A	T1'	Style *agitato*	100-142	-
B'	T2/a'	Style virtuose et brillant	143-166	+ -
	T2/b'		167-182	+
		(transition B)	183-194	+ -
		(transition A')	195-206	-
A	T1'	Style *agitato*	207-253	-
Coda	T2'	Style virtuose et brillant (*stretto* mesure 271-273)	254-286	+

Tableau 5-28 États thymiques du quatrième mouvement de la Sonate op. 58

Dans ce mouvement final, l'alternance des différents éléments thématiques, par le biais de la forme rondo, contribue fortement à mettre en place une stratégie narrative complexe. Celle-ci est également complexifiée par la forte instabilité tonale introduite dans certains passages, avec des modulations successives entre mode majeur et mode mineur (T2/a et transition B qui en découle).

Comme dans le mouvement précédent, Chopin choisit de terminer avec un passage brillant et virtuose exalté, *fortissimo*, pour amener l'euphorie à un niveau encore plus élevé qu'auparavant, résolvant cette fois encore la dysphorie initiale mise en place par l'introduction et le thème principal *agitato*. Comme nous l'avons dit, ce type de progression est typiquement romantique, avec l'évolution dysphorie→euphorie, le passage du mineur tragique au majeur triomphant, décidément utilisé de manière très fréquente par Chopin quand il utilise ce modèle de stratégie narrative complexe.

Dans la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, les premier, deuxième et dernier mouvements présentent ce même type de progression. Dans l'*Allegro* de Sonate, rappelons que notre analyse avait révélé un matériel thématique très riche.

Chopin commence directement par le thème principal, qui se divise en deux sous-sections. Celles-ci partagent la même catégorie thymique dysphorique, induite par le mode mineur de la tonalité principale, omniprésente, et par des harmonies franches, surtout concentrées sur la tonique et la dominante. T1/b présente également des appogiatures expressives, au demi-ton, qui contribuent à créer cette atmosphère.

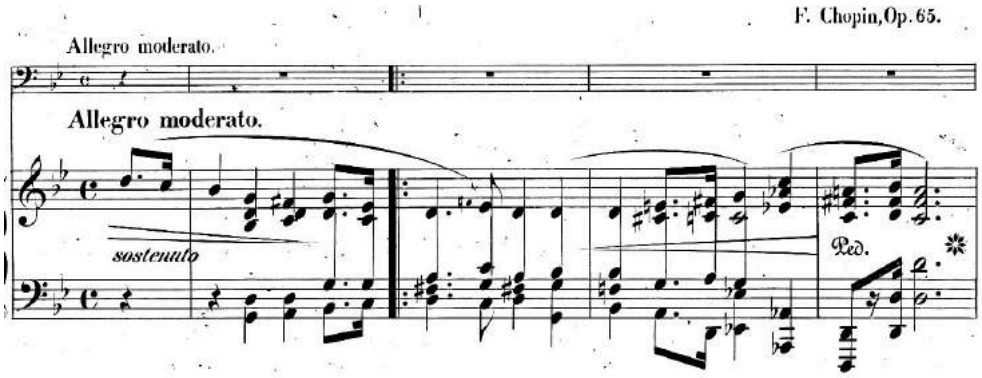



Figure 5–87 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-4, début du premier thème principal

Le pont modulant amène pour la première fois un contraste thymique, avec un motif instrumental et virtuose au piano qui soutient des intervalles harmoniques (sixtes majeures et quintes justes), dans une tonalité majeure. Après une progression sous forme de marche, quatre mesures en *La* bémol majeur confirment cette « euphorie », avec des nuances *forte*, dans un langage consonant et animé. Cependant, le retour vers *sol* mineur obscurcit le discours, sur pédale de dominante. Chopin insère des intervalles de neuvième mineure expressifs et plaintifs au violoncelle, jusqu'à l'arrêt sur la dominante, sans le soutien du piano (mesure 60, dysphorie).

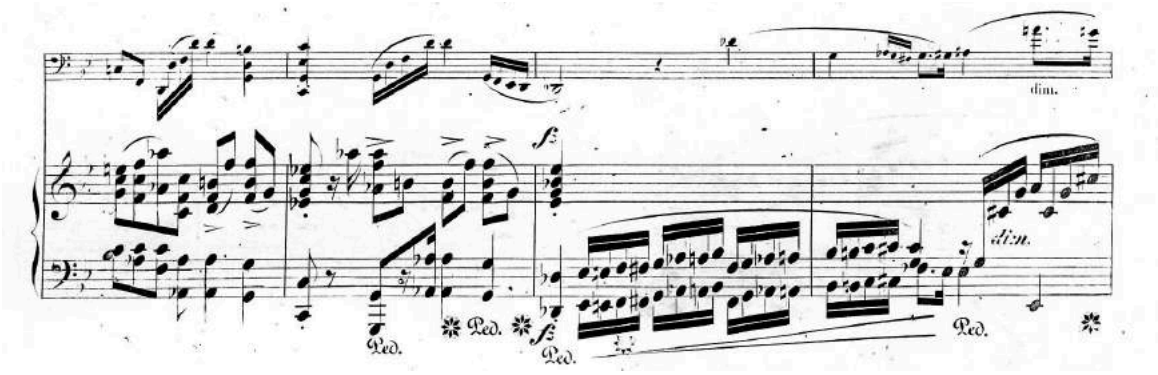



Figure 5–88 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 40-43, fin du premier thème et début du pont modulant (mesure 42)

C'est alors que débute le deuxième bloc thématique, encore plus riche que le premier. Dans la première moitié, il contraste par l'usage de tonalités exclusivement majeures (alors qu'elles avaient été mineures dans le premier bloc thématique). T2/a reste également lié à un style de « chant accompagné », lyrique et chantant (euphorique), introduit par une courte « texture homophonique » (calme et méditatif, euphorique).

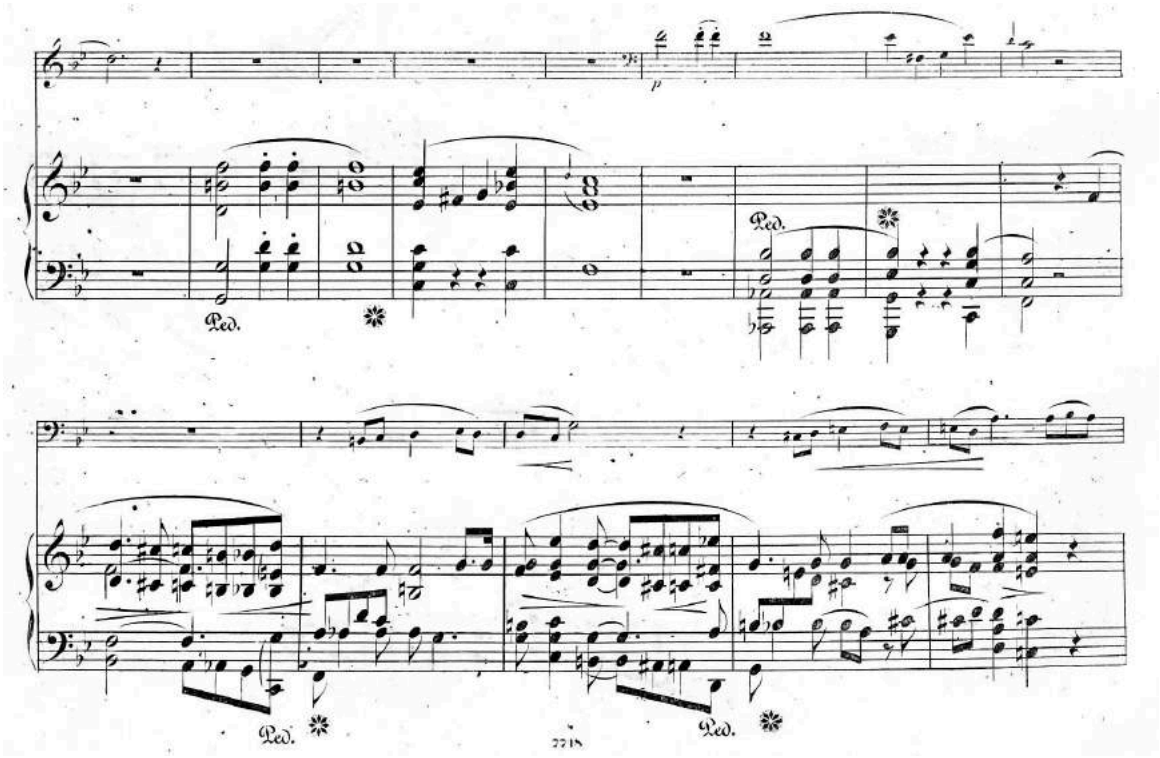



Figure 5–89 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 60-73, début de la première partie du deuxième thème principal (T2/a)

Ces éléments seront suivis par T2/b, dans un « style savant » sous forme de questions-réponses (mode mineur avec intervalles chromatiques, modulant, dysphorie), et un style *agitato* et dramatique (animé, rythmé, mode mineur, *crescendo*, progression générale ascendante, dysphorie), insérant en même temps de nouveaux topiques dans la pièce.

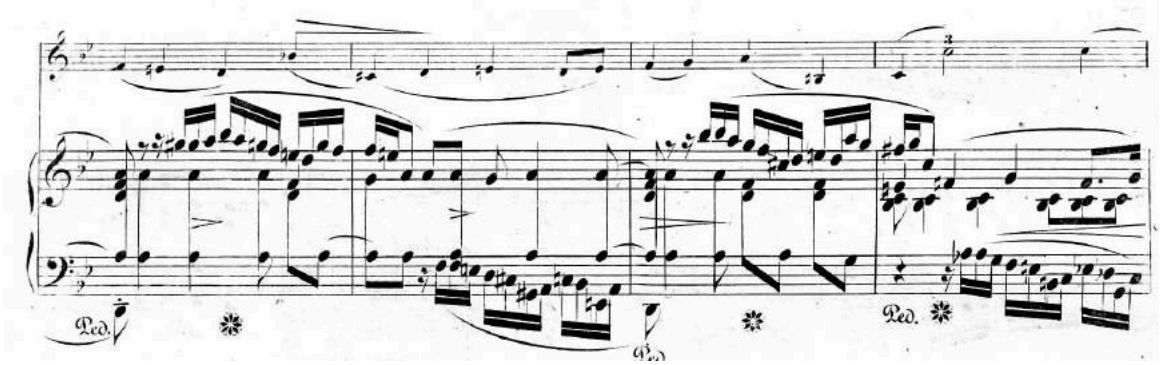



Figure 5–90 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 94-97, section de T2/b (style savant)

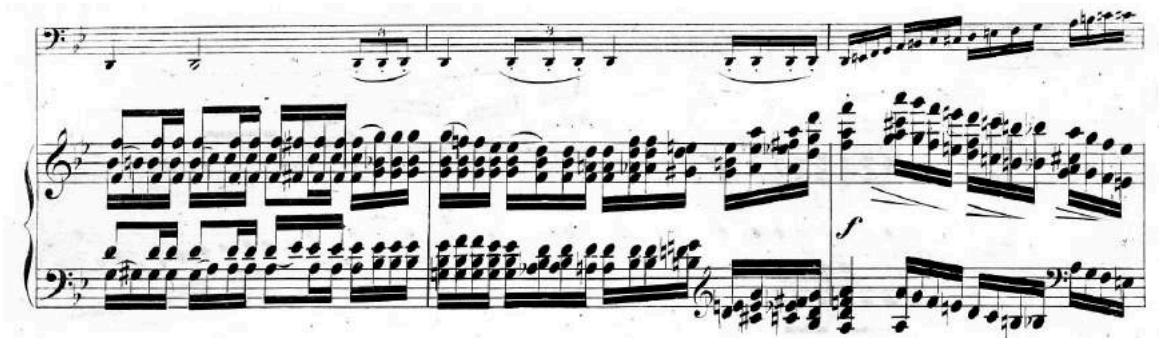



Figure 5–91 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 106-108, section de T2/b (style agitato)

Pour le développement (à partir de la mesure 116), Chopin réutilise exclusivement son premier bloc thématique, de manière variée. Dans un premier temps, les tonalités sont majeures, ce qui renverse l'atmosphère mise en place initialement (désormais euphorique), et maintenue jusqu'à la mesure 127. Le « style improvisé » qui suit retourne vers la dysphorie, avec des arpèges *forte* de dominante de *la* mineur. Le « style savant », qui débute à la mesure 132, présente la particularité d'être modulant et, une fois de plus, c'est un exemple d'alternance entre dysphorie et euphorie provoquée par de rapides modulations successives.

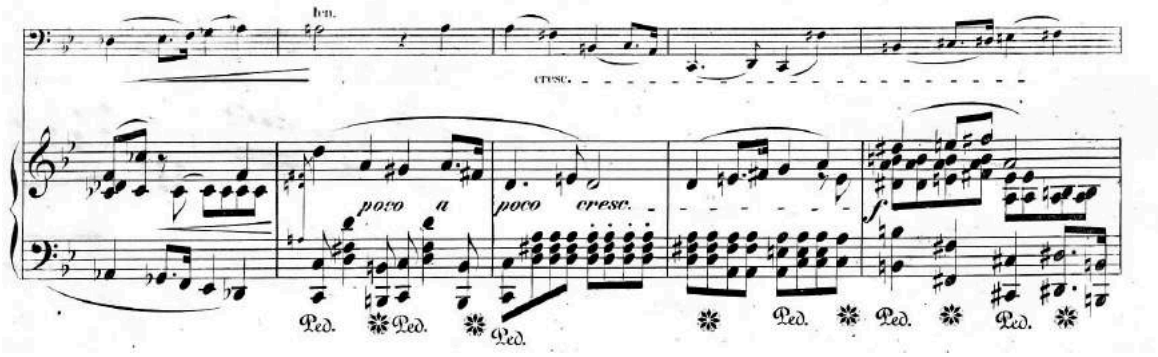



Figure 5–92 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 134-138, variation de T1/a dans un style savant imitatif

Toujours dans le développement, Chopin utilisera par la suite la deuxième section du thème principal (T1/b) puis à nouveau T1/a. Cette section sera variée sous forme *stretto*, avec une reprise obstinée du rythme ♪.𝅘𝅥𝅯 caractéristique de ce thème, avant de relancer, après plusieurs cadences, le « style improvisé ». L'atmosphère est similaire à celle du thème original (dysphorie).

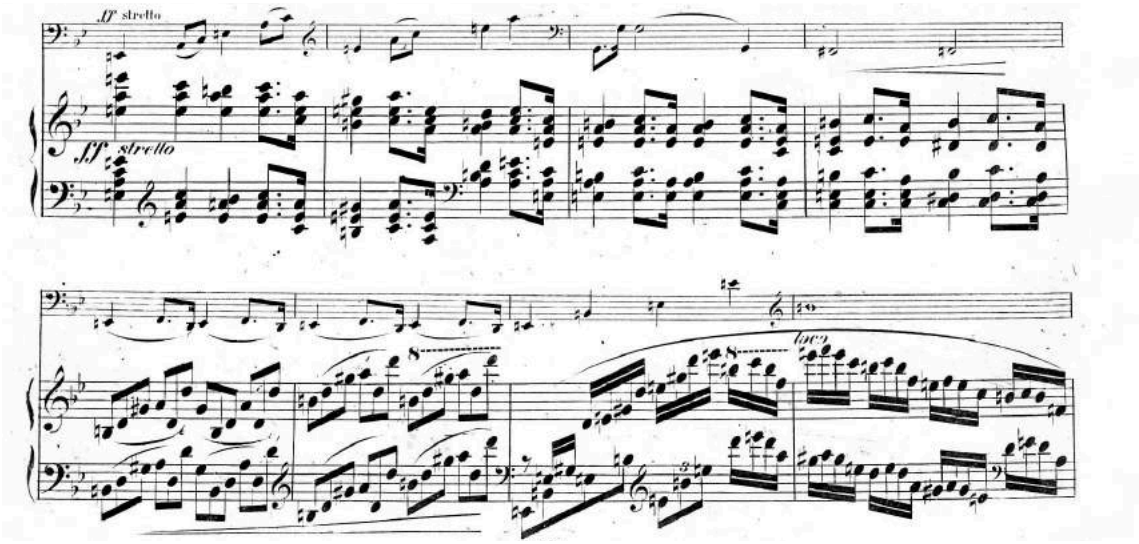



Figure 5–93 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 167-174, section du développement, début de T1/a', stretto et style improvisé

Comme nous l'avons mentionné lors de l'analyse, la réexposition utilise uniquement le deuxième thème, qui revient sans changement, d'abord dans la tonalité homonyme de *Sol* majeur (une tierce en dessous par rapport à l'original) pour le « chant accompagné »

(T2/a, euphorie), puis dans la tonalité principale de *sol* mineur pour T2/b (« style savant » et *agitato*, dysphorie).

La coda maintient la dysphorie entamée par le style *agitato* qui précède, toujours dans la même tonalité de *sol* mineur, suivie d'une répétition rapprochée des motifs puis d'un *rallentando* général, subitement conclu par la cadence finale, *fortissimo* (dysphorie).

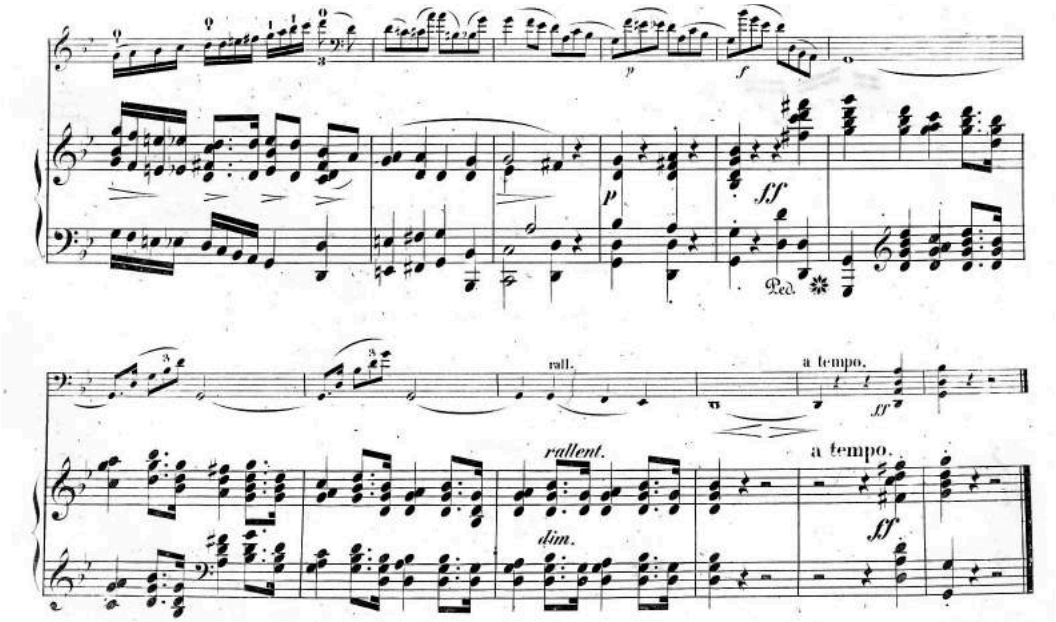



Figure 5–94 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 225-237, fin du deuxième thème et coda finale

Sections	Thèmes	Topiques		Mesures	Catégorie thymique
Expo	T1/a	Style savant	Style *Maestoso* (texture homophonique)	1-4	-
			Style improvisé	5-8	-
			Chant accompagné A (transition)	9-19 20-23	-
	T1/b		Chant accompagné B	24-41	-
	Pont		Chant accompagné C	42-60	+ -
	Intro T2		Texture homophonique	61-68	+
	T2/a		Chant accompagné D	69-91	+
	T2/b		Style savant A (imitations)	92-99	-
			Style *agitato*	100-115	-
Dév.	T1/a'		Style *maestoso* (texture homophonique)	116-120	+
			Style improvisé	121-123	+
			Mélodie soliste	124-127	+
			Style improvisé	128-131	-
			Style savant B (imitations)	132-150	+ -
	T1/b'		Chant accompagné B'	151-166	-
	T1/a'		*Stretto*	167-172	-
			Style improvisé	173-176	-

Réexpo.	Intro T2		Texture homophonique	177-184	+
	T2/a		Chant accompagné D	185-207	+
	T2/b		Style savant A	208-215	-
			Style *agitato*	216-229	-
Coda			Chant accompagné B (acc. du violoncelle) Texture homophonique A' (piano, en strette).	230-237	-

Tableau 5-29 États thymiques du premier mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65

La stratégie narrative complexe est ici caractérisée par la richesse du matériel thématique et ses très nombreuses modulations. En effet, Chopin « brouille les pistes » avec des versions à la fois mineure et majeure d'éléments thématiques identiques. Ces modulations sont évidemment à prendre en compte quant à l'évolution thymique et jouent un rôle prépondérant dans cette pièce de par leur très grand nombre. Ainsi, le discours musical reste majoritairement consonant tout en s'imprégnant énormément des différentes tonalités, avec un langage harmonique clair et conçu de manière assez verticale. Certains passages sont marqués par une écriture chromatique, mais ils sont très ciblés et n'ont pas de fonction harmonique (comme c'est le cas dans la *Mazurka* op. 68 n°4 par exemple), Chopin les utilisant pour colorer la mélodie avec ces intervalles particuliers (style *agitato* et début du deuxième bloc thématique).

De nombreux passages sont liés au style de « chant accompagné », où les instruments échangent entre eux, tour à tour, la fonction mélodique. La texture générale reste quasi identique tout au long de la pièce, avec les deux instruments s'exprimant simultanément, mais selon leurs rôles respectifs qui évoluent au cours de l'œuvre (tantôt sous forme d'accompagnement, tantôt mélodique, parfois de manière polyphonique, avec quelques exceptions ponctuelles, comme au début du deuxième bloc thématique où ils sont plutôt alternés). De plus, d'autres topiques viennent diversifier le langage musical, comme le « style savant », le style *agitato*, le « style improvisé » ou les « textures homophoniques », qui donnent également du relief à ce mouvement.

Par rapport au premier mouvement de la *Sonate* op. 58, Chopin choisit dans l'op. 65 de varier thymiquement certains protagonistes du discours musical, ce qui n'était pas le cas dans l'opus précédent du répertoire. En effet, dans l'op. 58, T1 est et reste dysphorique, T2 reste euphorique. Dans le cas de ce premier mouvement de l'op. 65, T1 est dysphorique au départ, mais sera varié dans le développement de façon à passer du côté « euphorique ». De plus, T2 ne présente pas d'uniformité thymique et possède des éléments appartenant aux deux catégories. Cela a pour effet de varier et de contraster davantage la marche du discours musical à plus petite échelle, et contribue à complexifier la stratégie narrative mise en place, surtout dans le cadre de la forme sonate et de la différenciation classique et attendue des deux acteurs du discours.

Le *scherzo,* lui, est moins riche thématiquement parlant. En effet, deux thèmes, correspondant à deux topiques différenciés, sont alternés dans une forme tripartite classique de type ABA'. Le thème principal se réfère à un *divertimento* de par son caractère sautillant et plaisantin, notamment grâce à l'utilisation de rythmes particuliers,

syncopés et accentués. La thymie de ce premier élément thématique est particulière car on a l'impression que deux éléments « opposés » sont synthétisés ensemble : le caractère plaisantin d'un côté, et l'utilisation d'une tonalité mineure. Notre observation rejoint celle de Tomaszewski qui considère ce thème comme un « *disturbing game*[45] », autrement dit un « jeu inquiétant ». De ce fait, nous considérons que c'est la dysphorie qui caractérise le thème principal, avec un élément euphorique (le style *divertimento*) « travesti » par l'utilisation de ce mode mineur.

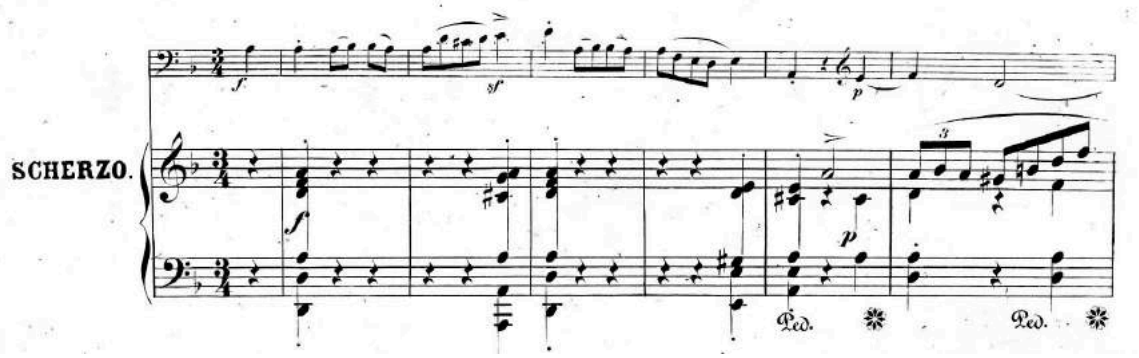



Figure 5–95 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-6, début du thème principal, divertimento

À partir de la mesure 33, un passage central assez conséquent réutilise les motifs du thème principal de manière variée et très modulante (T1/b). Encore une fois, l'atmosphère est instable et se trouve directement liée aux nombreuses modulations. Autrement dit, ce passage alterne entre dysphorie et euphorie, et joue sur ces allers-retours permanents, Chopin choisissant délibérément de ne pas s'installer dans une ou l'autre catégorie thymique.

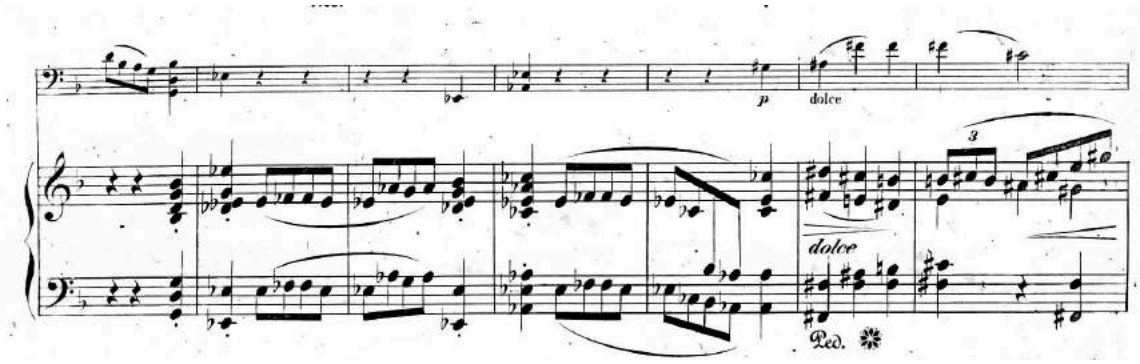



Figure 5–96 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 36-42, T1/b, divertimento caractérisé par une instabilité tonale très forte

Après le retour du thème principal (T1/a, dysphorie), une rupture nette se produit avec le trio central. En effet, il s'agit d'un « nocturne » lié à la romance vocale, comme nous l'avons vu lors de notre analyse (arpèges, chant accompagné, simplicité mélodique, etc.). Ce nocturne installe une atmosphère lyrique et *cantabile*, maintenue tout au long de la section. Toutefois, le tempo allant donne une certaine intensité au passage, un peu plus animé que le nocturne du troisième mouvement de l'op. 65 par exemple. Le langage est consonant, avec de longues appogiatures contribuant à l'expressivité du discours. Les

[45] « *This amusement takes on a succession of forms, but there comes a point when it turns into a rather disturbing game.* ». Mieczysław Tomaszewski, « Sonate op. 65 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 20 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/65/id/133.

tonalités sont presque exclusivement majeures, malgré un court passage en *fa* dièse mineur, et l'atmosphère générale reste du côté euphorique.

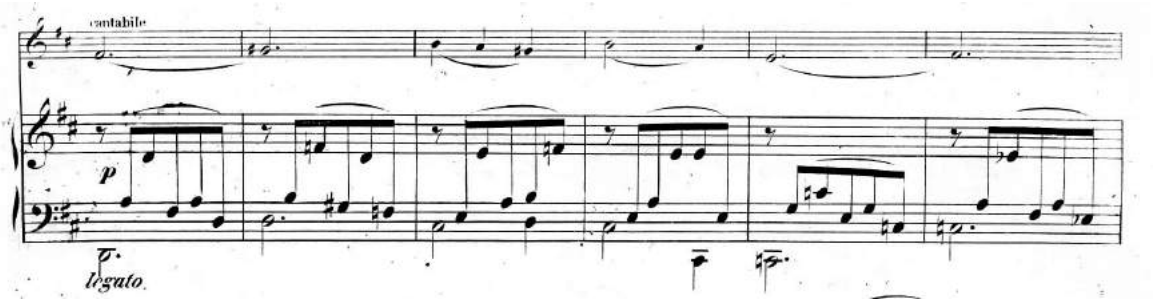



Figure 5–97 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 133-138, début du deuxième thème principal, style du nocturne

Dès la mesure 213, le thème de *scherzo* revient, sans changement, mais avec seulement T1/a (dysphorie), avant de bifurquer vers la coda. Celle-ci ne modifie en rien l'atmosphère, réutilisant les mêmes éléments que le thème principal (dysphorie). Elle présente la particularité de se clore sur une demi-cadence dans la tonalité principale de *sol* mineur, comme pour maintenir l'attention de l'auditeur sur ce qui va suivre, et le laisser si l'on peut dire sur sa faim. La pièce n'est donc pas résolue par une cadence conclusive (qu'elle soit parfaite ou plagale par exemple), chose assez rare pour qu'on la souligne. La terminaison est donc également dysphorique.

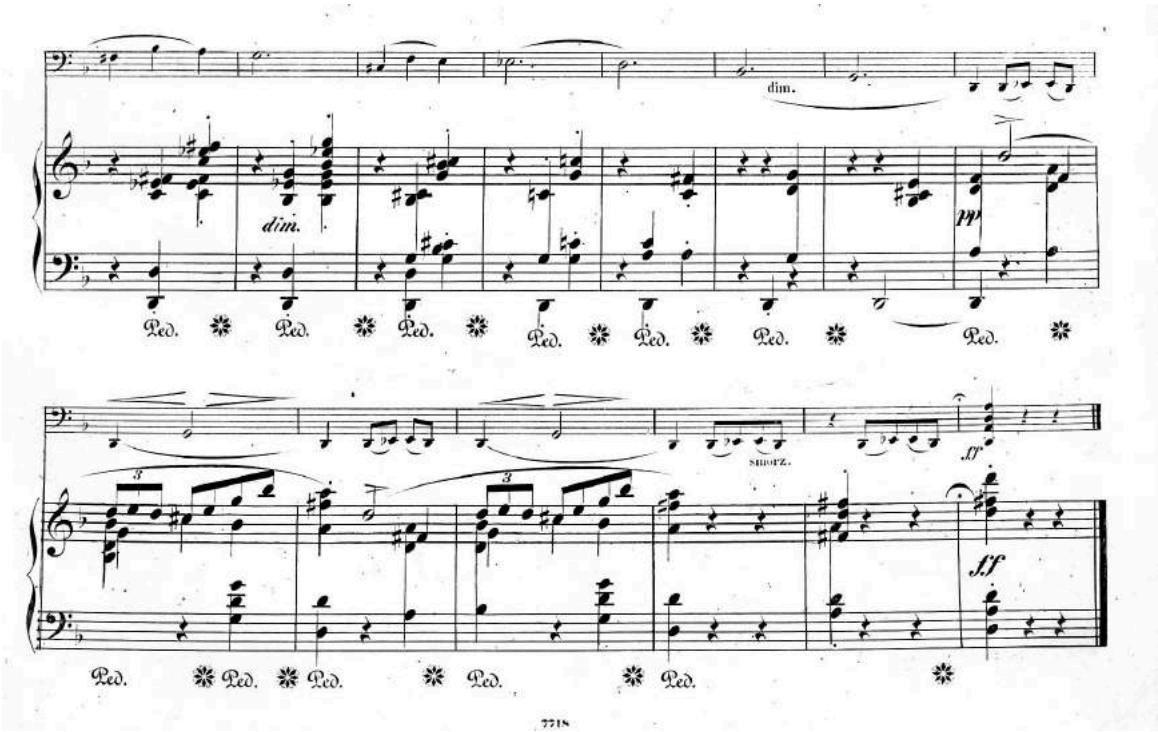



Figure 5–98 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 246-259, fin de la coda (variation de T1)

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Catégorie thymique
A	T1/a	*Divertimento*	1-32	-
	T1/b		33-88	+ -
	T1/a’		89-152	-
B	T2/a	Nocturne (romance)	153-164	+
	T2/b	(chant accompagné)	165-180	+
	T2/a’	(mélodie soliste)	181-208 209-212	+
A’	T1/a	*Divertimento*	213-244	-
Coda	T1/a’		245-259	-

Tableau 5-30 États thymiques du deuxième mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65

Grâce au tableau ci-dessus, la stratégie narrative peut encore une fois se définir comme complexe, mais il est vrai que si l’on omettait T1/b dans la première partie, la stratégie narrative correspondrait au modèle « simple », avec une alternance entre des blocs thymiques opposés (« - + - », avec le *divertimento* dans les parties extrêmes et le nocturne dans la partie centrale). Il s’agit donc d’une version peu développée de la stratégie narrative complexe, que l’on a observée bien plus riche dans les exemples précédents, comme dans le premier mouvement *Allegro*.

En tant que dernier exemple, le mouvement *finale* est également intéressant. La forme rondo sied particulièrement, dans ce cas, à la stratégie narrative complexe, avec de multiples répétitions d’éléments thématiques différenciés. Le refrain, en deux sous-sections, fait entendre un style *agitato*, une « marche » et un « chant accompagné », tous dysphoriques : le discours musical est mineur, très chromatique, modulant, *forte* et *allegro*, et même le lyrisme de T1/b n’efface pas l’aspect mélancolique qui reste présent malgré tout (tonalités toujours mineures, modulant, nuance *forte* et « agité »).

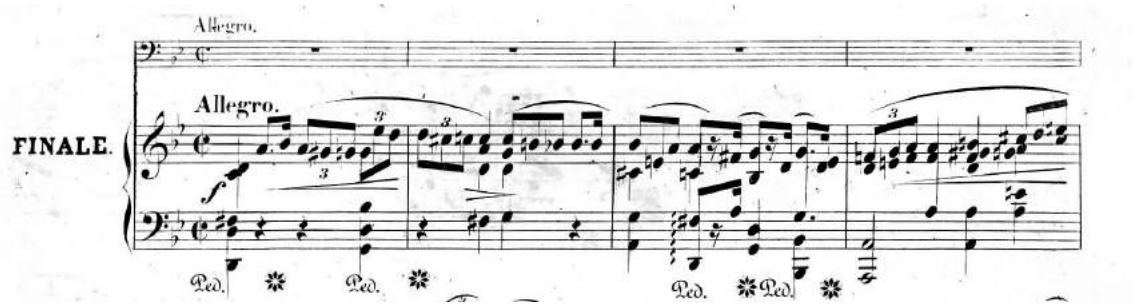



Figure 5–99 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-4, début du refrain (première section), style agitato

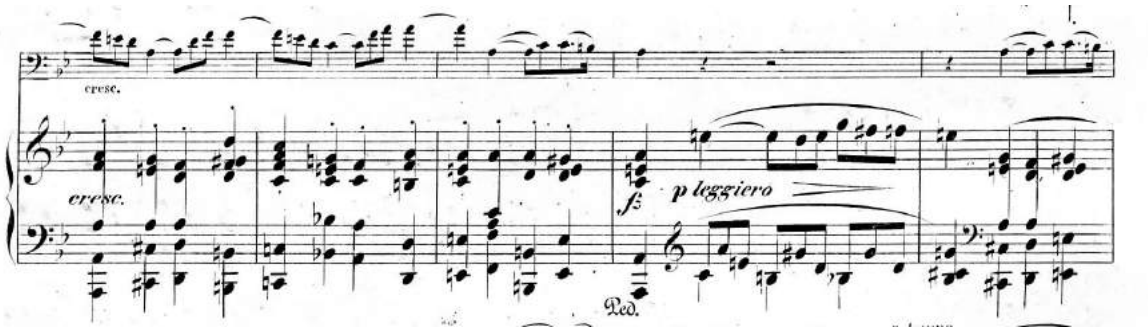



Figure 5–100 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 10-14, section du refrain dans un style de marche

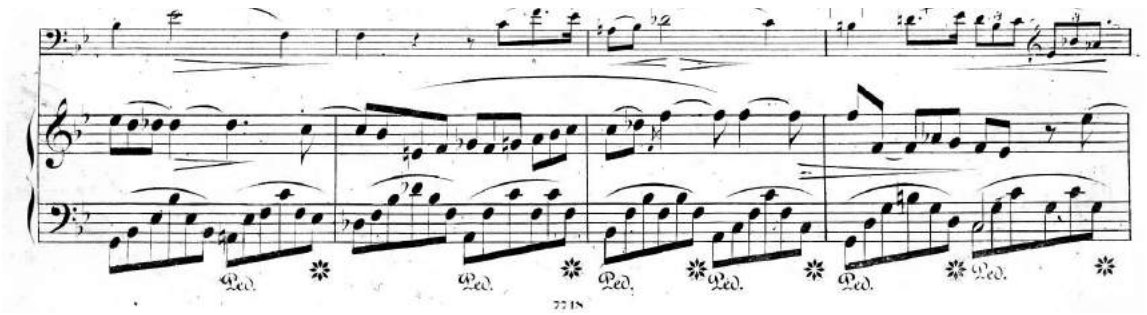



Figure 5–101 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 20-23, section du refrain dans un style de chant accompagné

La strophe présente deux thèmes : le premier est d'abord exposé sous forme de « marche », puis de « chant accompagné » (la même mélodie étant déclinée dans ces deux textures). Cette section calme et apaise le discours musical, pour la première fois *piano* et moins dense. Chopin reste toutefois en mode mineur, ce qui maintient, à nouveau, une certaine mélancolie (dysphorie), qui va encore davantage s'exprimer lors de la reprise où le chant est doublé à la tierce, et aboutit sur des intervalles expressifs comme la sixte mineure et la quinte diminuée (typiques du mode mineur).

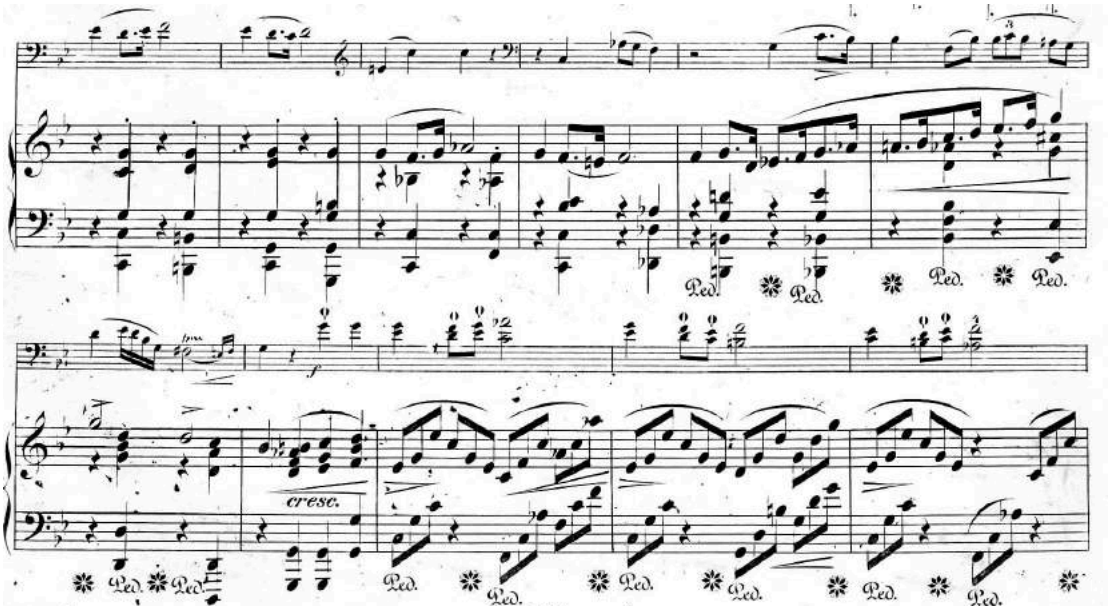



Figure 5–102 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 37-47, première section de la strophe, style de marche puis de chant accompagné

Le deuxième section de la strophe, dans un style de « tarentelle », est beaucoup plus joyeuse, et installe pour la première fois dans ce mouvement une atmosphère euphorique : le rythme est dansant et sautillant, répété de façon obstinée, dans une tonalité majeure et un tempo rapide.

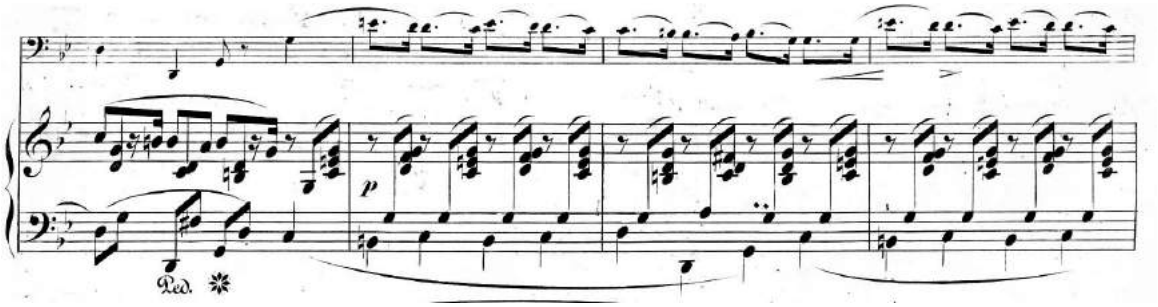



Figure 5–103 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 60-63, deuxième section de la strophe, style de "tarentelle"

La suite de la pièce fonctionne sous forme de répétitions de ces éléments, que ce soit le refrain ou la strophe, suivant le modèle du rondo. Les thèmes ne sont pas modifiés, présentant simplement un changement de texture aux mesures 73-97 avec un style plus savant sous forme de canon, et des transpositions qui ne changent pas le discours en lui-même. Par conséquent, les états thymiques ne sont pas modifiés et restent conformes à leur catégorie thymique initiale (T1 et T2 restent dysphoriques, T3 euphorique), jusqu'à la coda.

Cette dernière, qui débute à la mesure 165, réutilise des éléments du refrain et de la strophe : Chopin relance d'abord le thème de tarentelle, qui sera dans un second temps superposé à T1, désormais varié dans des tonalités majeures. Encore une fois, cela évoque le renversement du tragique au triomphant à travers le passage du thème principal « transfiguré » et élevé depuis un mode mineur vers un mode majeur (dysphorie vers euphorie). Cette fois-ci la cadence parfaite est bel et bien présente, rallongée par de multiples répétitions de cadences plagales débouchant sur la délivrance avec l'arrivée de la tonique (mesures 193-196) dans un style virtuose de *Cadenza*, cette tonique sera suivie par l'enchaînement d'une cadence parfaite (VI V I) et plagale (avec un quatrième degré minorisé), dans la nuance *fortissimo* finale. Cette coda représente le climax euphorique du mouvement et même de la Sonate tout entière.

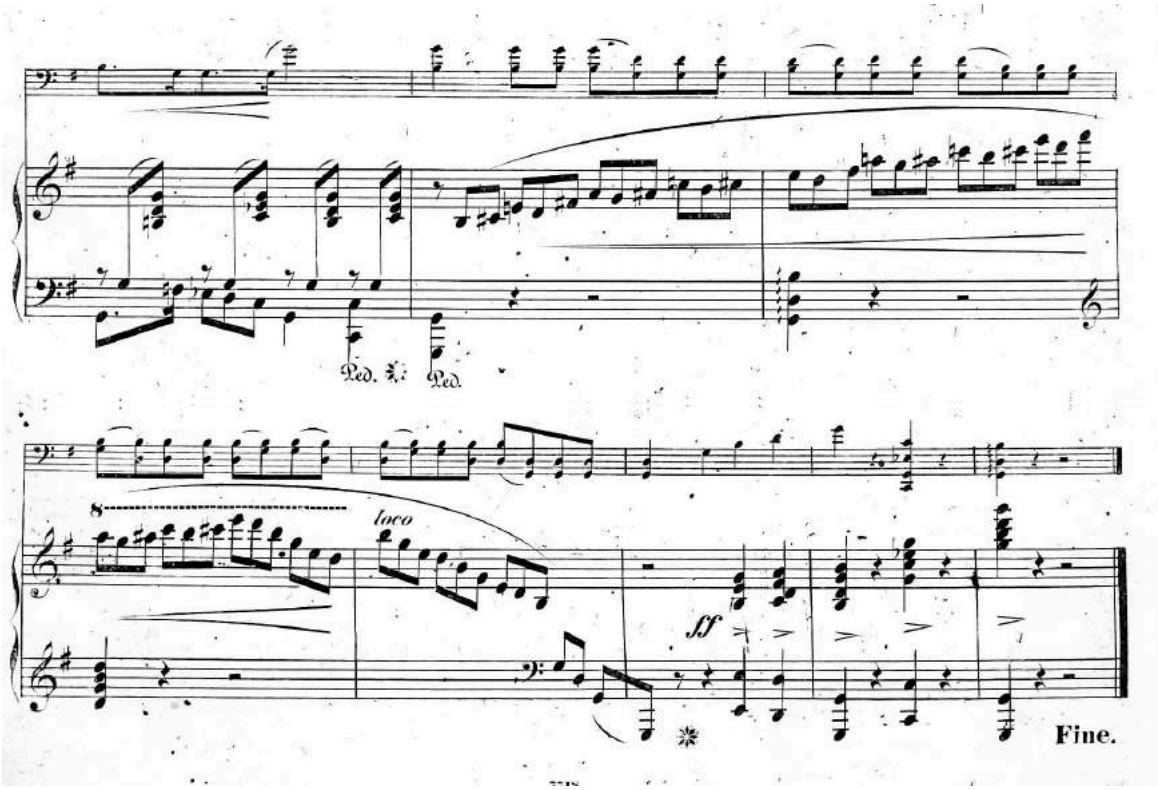



Figure 5–104 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 192-199, fin de la coda, style de Cadenza

Sections	Thèmes	Topiques		Mesures	Catégorie thymique
A	T1/a	Style savant	Style *agitato* Marche A	1-5 6-18	-
	T1/b		Chant accompagné A (transition, style improvisé)	19-30 31-34	-
B	T2		Marche B Chant accompagné B (transition)	35-44 45-52 53-56	-
C	T3		Tarentelle (Transition)	57-70 71-72	+
A’	T1/a’		Style *agitato* et style savant (canon)	73-97	-
	T1/b		Chant accompagné A (transition)	98-109 110-113	-
B	T2		Marche B Chant accompagné B (transition)	114-123 124-131 132-135	-
C	T3		Tarentelle (transition)	136-145 146-147	+

A''	T1/a''		Style *agitato* et style savant (canon) (transition)	148-159 160-164	-
Coda	T3'et T1/a'		Tarentelle et style *agitato* *Cadenza*	165-190 191-199	+

Tableau 5-31 États thymiques du quatrième mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65

Ainsi, bien que le thème de « tarentelle » soit le seul élément véritablement « euphorique » dans ce mouvement, il permet de créer, par le biais de ses répétitions, des contrastes répétés, typiques de la stratégie narrative complexe. C'est également lui qui aura raison du thème principal, en l'emportant avec lui dans son atmosphère euphorique au sein de la coda (du mineur tragique vers le majeur triomphant, ce qui correspond au genre épique défini comme tel par Hatten).

La *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 considérée dans son ensemble propose donc également une progression complexe qui débute par le mineur tragique (premier thème de l'allegro de sonate) jusqu'à la coda joyeuse et dansante du dernier mouvement.

Voici un tableau récapitulatif des stratégies narratives complexes que nous avons rencontrées dans notre corpus d'étude. Ce tableau présente également le nombre de contrastes, c'est-à-dire, le nombre de passages entre les deux catégories thymiques. Plus ils sont nombreux, plus la stratégie narrative est considérée comme complexe. Ces changements peuvent être de plusieurs ordres : dysphorie – euphorie et inversement, mais aussi des passages qui combinent ces états thymiques avec l'alternance euphorie/dysphorie (symbolisé par « + - », et inversement).

Œuvre	Année	Topiques principaux	Nombre de contrastes
Polonaise op. 44	1841	Agitato, polonaise, marche militaire, mazurka	5
Fantaisie op. 49	1841	Marche funèbre, marche, improvisé, agitato, héroïque, marche militaire, texture homophonique	12
Ballade op. 52	1843	Pastoral, valse, texture homophonique accompagnée, improvisé, texture homophonique, brillant, agitato, savant, nocturne, Cadenza	13
Polonaise op. 53	1843	Maestoso, agitato, polonaise, marche, marche militaire, chant accompagné	5
Mazurka op. 56 n°3	1844	Mazurka, valse	5
I. op. 58	1845	Maestoso, héroïque, chant accompagné, style savant, agitato, nocturne, texture homophonique accompagnée, marche	5
IV. op. 58	1845	Héroïque, agitato, virtuose/brillant	8
Mazurka op. 59 n°1	1845	Kujawiak, mazurka, savant	6
Mazurka op. 59 n°3	1845	Oberek, mazurka, savant, texture homophonique	9
Polonaise op. 61	1846	Maestoso, improvisé, savant, polonaise, mazurka, texture homophonique, nocturne, Cadenza, agitato	15
Valse op. 64 n°3	1847	Valse, mazurka, style brillant	6
I. op. 65	1847	Maestoso, improvisé, chant accompagné, texture homophonique, savant, agitato, soliste, stretto	10
II. op. 65	1847	Divertimento, nocturne	4
IV op. 65	1847	Agitato, marche, chant accompagné, tarentelle, savant, Cadenza	5
Mazurka op. 68 n°4	1849	Kujawiak, chaconne, savant, valse	4

Tableau 5-32 Tableau récapitulatif des stratégies narratives complexes dans le dernier style de Chopin

Cependant, pour véritablement évaluer la complexité de la stratégie narrative, il nous faut considérer le nombre de mesures de chaque pièce. On obtient ainsi un « ratio de complexité » représenté par un chiffre *n* (on divise le nombre de mesures par le nombre de contrastes thymiques) : ce nombre signifie donc qu'il y a un changement thymique toutes les *n* mesures au sein de l'œuvre en question. Le même type de raisonnement avait été effectué avec l'étude des tonalités dans le cadre de l'étude de la complexification harmonique du dernier style. C'est ce que propose de faire le tableau ci-dessous :

Œuvre	Nombre de contrastes thymiques	Nombre de mesures	Ratio mesures/contrastes
Polonaise op. 44	5	326	65,2
Fantaisie op. 49	12	322	26,833
Ballade op. 52	13	239	18,384
Polonaise op. 53	5	181	36,2
Mazurka op. 56 n°3	5	205	41
I. Allegro op. 58	5	199	39,8
IV. Finale op. 58	8	286	35,75
Mazurka op. 59 n°1	6	130	21,667
Mazurka op. 59 n°3	9	146	16,222
Polonaise op. 61	15	288	19,2
Valse op. 64 n°3	6	171	28,5
I. Allegro op. 65	10	237	23,7
II. Scherzo op. 65	4	259	64,75
IV. Finale op. 65	5	199	39,8
Mazurka op. 68 n°4	4	23	5,75

Tableau 5-33, Tableau récapitulatif du degré de complexification de la stratégie narrative "complexe"

Derrière ces chiffres, il faut surtout retenir que plus le ratio est faible, plus l'œuvre peut être considérée comme complexe, car cela signifie que les changements thymiques ont lieu de façon plus rapprochée. Ainsi, la dernière œuvre composée (c'est-à-dire la *Mazurka* op. 68 n°4) bien qu'incomplète, est la plus contrastée thymiquement. Nous pouvons également nous rendre compte que le deuxième mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 et la *Polonaise* op. 44 sont parmi les œuvres les moins complexes de ce groupe, ce qui avait déjà été observé lors de notre analyse narrative, avec une stratégie se situant à la limite du modèle en question. Concernant la *Polonaise* op. 44, ce phénomène est également dû à la longueur de la pièce (326 mesures pour environ 10 minutes d'exécution) combinée à des thèmes différenciés mais relativement peu nombreux, chacun étant utilisé de façon conséquente.

Après avoir étudié l'ensemble de ces stratégies narratives du point de vue de la dimension séquentielle, c'est-à-dire de l'enchaînement des topiques, il est désormais nécessaire d'investir la dimension logique ou paradigmatique du discours musical, qui compare l'état de départ à celui d'arrivée. Nous avons déjà abordé cet aspect dans certaines œuvres, notamment lorsque nous avons relevé une progression générale conforme à des modèles tels que le « genre épique » de Hatten ; ce modèle passe, rappelons-le encore une fois, du mineur tragique au majeur triomphant, autrement dit,

d'un élément dysphorique à un élément euphorique, et au « drame religieux » ; il aboutit ainsi, selon cet auteur, à la « transcendance », représentée par une atmosphère spirituelle, depuis un point de départ tragique. D'autres types de progressions existent cependant aussi dans notre corpus, et nous nous proposons de les présenter dans le paragraphe qui suit.

1.2.2. Les progressions thymiques (euphorie vers dysphorie ; dysphorie vers euphorie, etc.) : dimension logique ou paradigmatique

Afin de ne pas rendre notre discours trop linéaire, nous avons directement réalisé un tableau récapitulatif qui recense nos résultats. Ce tableau indique les progressions thymiques liées à la seule considération de la dimension paradigmatique du « récit » musical, en reprenant les catégories thymiques de départ et d'arrivée relevées dans l'analyse des stratégies narratives précédente. Les progressions les plus marquées ont d'ores et déjà été expliquées dans la section précédente, c'est pourquoi nous avons choisi de présenter les résultats de manière synthétique dans le tableau qui suit. Quatre possibilités ont été identifiées quand à la progression thymique globale :

- la progression ***romantique*** : dysphorie vers euphorie. Chopin part d'un élément perturbateur de départ, qui après plusieurs péripéties, trouve un état d'équilibre final. Ce modèle utilise le terme « romantique » en référence à M. Grabócz[46] et se réfère également au « genre épique » et au « drame religieux » de Hatten, déjà plusieurs fois évoqués.
- la progression ***dramatique*** : euphorie vers dysphorie. Chopin décide de partir d'une situation d'équilibre qui sera mise à mal durant la pièce pour se terminer de manière dramatique.
- la progression ***euphorique*** : euphorie vers euphorie. Dans ce cas de figure, les pièces débutent et se terminent par une situation d'équilibre, parfois mise à mal dans une section centrale de la pièce, mais pas forcément.
- la progression ***dysphorique*** : dysphorie vers dysphorie. Dans ce dernier cas, Chopin choisit délibérément de débuter et de finir par des éléments dramatiques, pouvant là aussi être contrastés par une partie euphorique, sans obligation.

Année	Œuvres	Progression thymique	Type de progression
1840	Impromptu op. 36	+ +	euphorique
1841	Polonaise op. 44	- -	dysphorique
1841	Prélude op. 45	- -	dysphorique

[46] « Au XIX^e^ siècle, à l'époque romantique, les nouveaux genres musicaux tels que le poème symphonique, le mélodrame, les ouvertures, les fantaisies, les nocturnes créent souvent un parcours qui mène l'auditeur depuis des éléments dysphoriques jusqu'à un niveau transcendant (euphorique) à travers différentes étapes toujours exposées sous la forme d'opposition binaires ». Voir Márta Grabócz, *Musique, narrativité, signification*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2009, p. 33

1841	Fantaisie op. 49	- +	romantique
1843	Ballade en *fa* mineur op. 52	+ -	dramatique
1843	Polonaise op. 53	- +	romantique
1844	Nocturnes op. 55 n°2	+ +	euphorique
1844	Mazurkas op. 56 n°1	+ +	euphorique
1844	Mazurkas op. 56 n°3	- +	romantique
1845	Berceuse op. 57	+ +	euphorique
	Sonate op. 58		
1845	Allegro	- +	romantique
1845	Scherzo	+ +	euphorique
1845	Largo	- +	romantique
1845	Finale	- +	romantique
1845	Mazurkas op. 59 n°1	- -	dysphorique
1845	Mazurkas op. 59 n° 3	- +	romantique
1845	Barcarolle op. 60	+ +	euphorique
1846	Polonaise-Fantaisie op. 61	- +	romantique
1846	Nocturnes op. 62 n°1	+ +	euphorique
1846	Nocturnes op. 62 n°2	+ +	euphorique
1847	Mazurka op. 63 n°3	- -	dysphorique
1847	Valse op. 64 n° 2	- -	dysphorique
1847	Valse op. 64 n°3	+ +	euphorique
	Sonate pour violoncelle et piano op. 65		(romantique)
1847	Allegro	- -	dysphorique
1847	Scherzo	- -	dysphorique
1847	Largo	+ +	euphorique
1847	Finale	- +	romantique
1849	Mazurka op. 68 n°4	- -	dysphorique

Tableau 5-34 Tableau récapitulatif des progressions thymiques des œuvres du dernier style

1.2.3. Interprétation des résultats

Il est désormais nécessaire d'interpréter l'ensemble de ces données afin de comprendre ces aspects du dernier style de Chopin. Dans le tableau qui va suivre, nous avons récapitulé l'ensemble des informations mises en avant dans ce chapitre : pour chaque œuvre est indiquée la stratégie narrative, à la fois du point de vue de sa dimension séquentielle et de sa dimension logique (progression thymique générale), le nombre de topiques, le nombre de contrastes thymiques, le nombre de mesures, le ratio de complexité (le nombre de mesures divisées par le nombre de contrastes), et la durée approximative de l'exécution de la pièce (par Arthur Rubinstein, sauf pour la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 où il s'agit de Maria Kliegel et Bernd Glemser).

Année	Œuvre	Stratégie narrative	Progression	thymique	Nombre de topiques	Nombre de contrastes thymiques	Mesures	Ratio complex.	Durée de la pièce	
1840	Impromptu en fa dièse majeur op. 36	Non contrasté	+ +	EUPHORIQUE	3	0	110	1000	0:06:05	Arthur Rubinstein
1841	Polonaise op. 44	Complexe	- -	DYSPHORIQUE	4	5	326	65,2	0:10:45	Arthur Rubinstein
1841	Prélude en ut dièse mineur op. 45	Non contrasté	- -	DYSPHORIQUE	3	0	91	1000	0:05:01	Arthur Rubinstein
1841	Fantaisie op. 49	Complexe	- +	ROMANTIQUE	7	12	322	26,83333333	0:12:07	Arthur Rubinstein
1843	Ballade en fa mineur op. 52	Complexe	+ -	DRAMATIQUE	10	13	239	18,38461538	0:10:41	Arthur Rubinstein
1843	Polonaise op. 53	Complexe	+	ROMANTIQUE	6	5	181	36,2	0:07:12	Arthur Rubinstein
1844	Nocturnes op. 55 n°2	Non contrasté	+ +	EUPHORIQUE	2	0	67	1000	0:05:49	Arthur Rubinstein
1844	Mazurkas op. 56 n°1	Non contrasté	+ +	EUPHORIQUE	2	0	183	1000	0:04:26	Arthur Rubinstein
1844	Mazurkas op. 56 n°3	Complexe	- +	ROMANTIQUE	2	5	205	41	0:05:52	Arthur Rubinstein
1845	Berceuse op. 57	Non contrasté	+ +	EUPHORIQUE	1	0	70	1000	0:04:40	Arthur Rubinstein
	Sonate op. 58									
1845	Allegro	Complexe	- +	ROMANTIQUE	8	5	199	39,8	0:09:01	Arthur Rubinstein
1845	Scherzo	Non contrasté	+ +	EUPHORIQUE	2	0	215	1000	0:02:37	Arthur Rubinstein
1845	Largo	Non contrasté	- +	ROMANTIQUE	3	1	119	119	0:09:07	Arthur Rubinstein
1845	Finale	Complexe	- +	ROMANTIQUE	3	8	286	35,75	0:05:12	Arthur Rubinstein
1845	Mazurkas op. 59 n°1	Complexe	- -	DYSPHORIQUE	3	6	130	21,66666667	0:03:54	Arthur Rubinstein
1845	Mazurkas op. 59 n° 3	Complexe	- +	ROMANTIQUE	4	9	146	16,22222222	0:03:44	Arthur Rubinstein
1845	Barcarolle op. 60	Non contrasté	+ +	EUPHORIQUE	6	0	116	1000	0:09:32	Arthur Rubinstein
1846	Polonaise-Fantaisie op. 61	Complexe	- +	ROMANTIQUE	9	15	288	19,2	0:13:01	Arthur Rubinstein
1846	Nocturnes op. 62 n°1	Non contrasté	+ +	EUPHORIQUE	4	0	94	1000	0:06:52	Arthur Rubinstein
1846	Nocturnes op. 62 n°2	Simple	+ +	EUPHORIQUE	4	2	81	40,5	0:05:21	Arthur Rubinstein
1847	Mazurka op. 63 n°3	Simple	- -	DYSPHORIQUE	3	2	76	38	0:02:23	Arthur Rubinstein
1847	Valse op. 64 n° 2	Simple	- -	DYSPHORIQUE	2	2	192	96	0:03:44	Arthur Rubinstein
1847	Valse op. 64 n°3	Complexe	+ +	EUPHORIQUE	3	6	171	28,5	0:03:25	Arthur Rubinstein
	Sonate pour violoncelle et piano op. 65									
1847	Allegro	Complexe	- -	DYSPHORIQUE	8	10	237	23,7	0:10:01	Maria Kliegel et Bernd Glemser
1847	Scherzo	Complexe	- -	DYSPHORIQUE	2	4	259	64,75	0:04:46	Maria Kliegel et Bernd Glemser
1847	Largo	Non contrasté	+ +	EUPHORIQUE	1	0	27	1000	0:03:28	Maria Kliegel et Bernd Glemser
1847	Finale	Complexe	- +	ROMANTIQUE	6	5	199	39,8	0:03:46	Maria Kliegel et Bernd Glemser
1849	Mazurka op. 68 n°4	Complexe	-	DYSPHORIQUE	4	4	23	5,75	0:01:56	Arthur Rubinstein
	NOMBRE D'OCCURRENCES					MOYENNES				
	Non contrasté	10	Dyshporique		8	2,7	0,1	109,2	911,9	0:05:46 Non contrasté
	Simple	3	Euphorique		10	3	2	116,333333	58,16666667	0:03:49 Simple
	Complexe	15	Dramatique		1	5,266666667	7,466666667	214,066667	32,18378917	0:07:02 Complexe
			Romantique		9					
						3,625	4,125	166,75	164,3833333	0:05:19 Dyshporique
						3,1	1	125,033333	812,7166667	0:05:36 Euphorique
						10	13	239	18,38461538	0:10:41 Dramatique
						5,333333333	7,222222222	216,111111	41,53395062	0:07:40 Romantique

Tableau 5-35 Tableau récapitulatif des stratégies narratives et progressions thymiques des œuvres du dernier style

Il faut noter que les valeurs de ratio de complexité sont inexistantes pour les stratégies narratives « unifiées ». En effet, cette valeur résulte de la division du nombre de mesures par le nombre de contrastes thymiques, ce qui revient à réaliser une division par 0 (ce modèle présentant 0 contraste par définition, sauf exception du *largo* op. 58), et donc impossible à effectuer. On ne peut remplacer le résultat par 0, ce serait une erreur car cela signifierait une très grande complexité, le ratio étant inversement proportionnel à la complexité (plus il diminue, plus il y a de changements thymiques). Ainsi, le manque de valeur fausse quelque peu les résultats des moyennes, qui ne prennent pas en compte le bon nombre de valeurs pour chaque modèle. Nous avons donc décidé d'utiliser un chiffre arbitraire pour représenter l'absence de contraste : 1000 (comme un changement thymique toutes les 1000 mesures), ce qui permet de symboliser au mieux la réalité du discours musical et de grossir le trait pour caractériser ce modèle utilisé par Chopin.

L'ensemble de ces informations permettra également de légitimer (ou non) notre classification quant aux différents modèles narratifs relevés. Nous allons maintenant tenter d'interpréter les résultats de ce tableau, selon plusieurs points.

1.2.3.1. Les stratégies narratives

1.2.3.1.1. Usage des différents types de stratégies narratives (dimension séquentielle) dans le temps

Concernant les stratégies narratives « unifiées », elles sont utilisées de manière régulière tout au long des dernières années de la vie de Chopin, avec 10 œuvres concernées. Cependant, leur concentration reste plus importante dans la première moitié (1841-1846) : huit occurrences entre 1840 et 1845, et seulement deux entre 1846 et 1849. Pour les stratégies narratives « simples », leur usage est strictement concentré dans trois œuvres qui se suivent dans la catalogue et concerne les opus 62 n°2, 63 n°3 et 64 n°2 (années 1846-1847). Enfin, les stratégies narratives « complexes » (15 occurrences) sont présentes tout au long de la période étudiée, de manière régulière. Cependant, plus on avance dans le temps, plus les stratégies narratives complexes se complexifient davantage : de 1839 à 1845 (*Sonate* op. 58 comprise), le ratio de complexité possède en moyenne une valeur de 37, alors qu'à partir du cahier des *Mazurkas* op. 59, le ratio est de 27 (des exceptions existent bien sûr, comme le *scherzo* de la *Sonate* op. 65 déjà mise en avant).

1.2.3.1.2. Confrontation entre les stratégies narratives et les genres : quelle stratégie narrative pour quel répertoire ?

Par rapport aux genres, les stratégies « complexes » sont dans un premier temps réservées à des pièces d'envergure comme la *Fantaisie* op. 49, la *Ballade* op. 52, ou encore la *Polonaise* op. 44. En 1844, Chopin choisit d'appliquer cette stratégie narrative à une pièce de genre moins conséquente, la *Mazurka* op. 56 n°3, et ne quittera plus ce répertoire au sein de notre corpus d'étude, jusqu'à a la fin de sa vie (op. 59, 63 n°3 et 68

n°4). Il continuera également à appliquer ces stratégies « complexes » à tous types de répertoires : valses, polonaises, mouvements de sonate, etc.

Les stratégies narratives « simples » sont centrées sur des pièces courtes, exclusivement de forme ABA', car c'est en suivant cette forme tripartie « à la lettre » que les topiques sont enchaînés (un topique pour une partie complète, et ils sont thymiquement différenciés).

Les stratégies narratives « unifiées » sont également consacrées à des pièces courtes (impromptu, nocturne, mazurka), mais également à des pièces inédites dans son catalogue comme le *Prélude* op. 45 (édité dans un opus à part), la *Barcarolle* op. 60 et la *Berceuse* op. 57 (genres inédits).

Il existe une relation entre la stratégie narrative et la durée de l'œuvre : en moyenne, les stratégies narratives « complexes » ont une durée de 7'02'', alors que pour le stratégies narratives « unifiées » il s'agit de 5'56'' et les stratégies « simples » 3'49'' (voir tableau ci-après). Cela se ressent logiquement au niveau du nombre de mesures et du « ratio de complexité » : à chaque fois ce sont les stratégies narratives « complexes » qui sont les plus contrastées (un contraste thymique toutes les 32 mesures en moyenne, 58 pour les stratégies « simples », et 911 pour les stratégies « unifiées »), et qui sont les œuvres les plus conséquentes (214 mesures en moyenne, 116 pour les stratégies « simples » et 109 pour les stratégies « unifiées »).

1.2.3.2. Les progressions thymiques

1.2.3.2.1. Les progressions thymiques dans le temps

De manière générale, l'usage des différents types de progression thymique est varié tout au long de notre corpus d'étude. Sur les quatre modèles utilisés, trois ressortent du lot : la forme « romantique » est utilisée 9 fois, la forme « euphorique » 10 fois, et la forme « dysphorique », 8 fois. La forme « dramatique », est uniquement utilisée dans la *Ballade* op. 52, ce qui est tout à fait intéressant à relever. En réalité, il s'agit d'un modèle que Chopin aime particulièrement utiliser dans ce répertoire précis, car les *Ballades* op. 23 et 38 présentent le même type de progression (à l'exception de la *Ballade* op. 47, qui est « euphorique »). Nous pouvons également remarquer que la progression « romantique » est concentrée dans la première moitié des années 1840. En effet, elle est délaissée après la *Polonaise Fantaisie* op. 61, et n'interviendra plus que dans le mouvement final de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65. La progression « dysphorique » est elle aussi inégalement répartie, se trouvant plus concentrée dans la deuxième partie de la période, particulièrement à partir de 1847. La forme « euphorique » reste présente régulièrement tout au long du corpus. Par ailleurs, plus on avance dans le temps, plus les progressions thymiques s'éloignent des modèles à inversion de signe, pour le plus souvent garder les progressions euphorique et dysphorique (++ ou --), qui présentent le même type d'atmosphère thymique au début et à la fin de l'œuvre.

1.2.3.2.2. Confrontation entre les progressions thymiques et les genres : quelle progression thymique pour quel répertoire ?

Toujours grâce au tableau, nous pouvons remarquer que deux groupes peuvent être dissociés : les progressions « dramatique » et « romantique » d'un côté, et les progressions « dysphorique » et « euphorique » de l'autre. Autrement dit, nous dissocions les progressions qui gardent le même état thymique au départ et à la fin (euphorique ou dysphorique), de celles qui évoluent d'un état thymique donné vers un autre (dramatique ou romantique, cette dernière progression correspondant également au « genre épique » et au « drame religieux » de Hatten déjà mentionnés).

Dans ce dernier cas (modification de la thymie entre le départ et l'arrivée), les œuvres sont plus conséquentes et plus riches : en nombre de mesures, - avec des moyennes de 216 (romantique) et de 239 mesures (dramatique) -, en longueur d'exécution, - environ 7'40'' (romantique) et 10'41'' (dramatique) en moyenne -, en nombre de topiques - 5 (romantique) et 10 (dramatique) en moyenne -, et en contrastes thymiques - 7 (romantique) et 13 (dramatique) en moyenne. De la même manière, les œuvres à progressions dysphorique et euphorique sont des pièces moins conséquentes - 5'19'' (dysphorique) et 5'36'' (euphorique) en moyenne -, et présentent moins de topiques (environ 3 pour chacune) et moins de contrastes thymiques - 4 (dysphorique) et 1 (euphorique) en moyenne.

La moyenne des ratios de complexité confirment logiquement cette distinction et nous montrent également que les progressions romantique et dramatique sont plus complexes que les progressions euphorique et dysphorique, avec des valeurs de 18 et 41 (dramatique et romantique) et 164 et 812 (dysphorique et euphorique).

Concernant les répertoires en question, les nocturnes se démarquent avec une utilisation exclusive des progressions euphoriques. Les mazurkas proposent généralement une progression dysphorique ou romantique (sauf l'op. 56 n°1, euphorique). Pour les autres cas, on ne peut pas dégager de règle entre les répertoires et les progressions thymiques, chacun des répertoires présentant chaque type de progression thymique.

1.2.3.3. Liens entre progressions thymiques et stratégies narratives

Concernant les liens entre les progressions thymiques et les stratégies narratives, nous pouvons remarquer que les stratégies « unifiées » touchent logiquement des formes euphorique ou dysphorique. Seule exception (encore une fois), le *Largo* de la *Sonate* op. 58 déjà mentionné, à cause de son introduction qui crée l'unique contraste thymique de la pièce (dans ce cas il s'agit d'une progression romantique). Ainsi, sur les dix pièces à la stratégie « unifiée », huit possèdent une forme euphorique, une une forme dysphorique (le *Prélude* op. 45) et une forme romantique (le *largo* de l'op. 58). Chopin privilégie donc les progressions de type euphorique, qui gardent ce même état thymique tout au long de la pièce.

Concernant les stratégies « simples », elles fonctionnent logiquement avec des progressions qui maintiennent le même état thymique au début et à la fin, ce qui

correspond à la définition même du modèle. Sur les trois occurrences, deux sont dysphoriques, une est euphorique.

Enfin, concernant les stratégies « complexes », neuf inversent l'état thymique initial lors de la conclusion, et six le maintiennent. Sur les neuf, huit sont romantiques (dysphorie vers euphorie) et une dramatique (euphorie vers dysphorie). Parmi les six progressions qui gardent le même état thymique, cinq sont dysphoriques, une est euphorique. Chopin privilégie donc les progressions romantiques et les progressions dysphoriques au sein de ces stratégies narratives complexes.

1.2.3.4. Caractéristiques globales des stratégies narratives et des progressions thymiques

Selon nos analyses, les stratégies narratives peuvent être considérées et classées de la moins « complexe » à la plus « complexe » selon leur construction interne de la manière suivante : unifiée (aucun changement thymique) < simple (aller-retour) < complexe (nombreux changements thymiques). Afin de préciser cette classification, rappelons également les différentes caractéristiques de ces modèles (les valeurs sont des moyennes) :

- les stratégies narratives « complexes » présentent, en moyenne, 5 topiques par pièce, 7 contrastes thymiques, 214 mesures, 7' de musique environ, et un ratio de 32.
- les stratégies narratives « simples » présentent, en moyenne, 3 topiques, 2 contrastes thymiques, 116 mesures, 3'46'' de musique, et un ratio de 58.
- Les « stratégies unifiées » présentent 2,7 topiques par pièce, 0,1 contraste thymique, 109 mesures, 5'56'' minutes de musique, et un ratio de 911.

> **Mesures** 109<116<214 ; **Contrastes thymiques** 0,1<2<7
> **Topiques** 2,7<3<5 ; **Ratio de complexité** 911>58>32 (rapport inversé, plus on tend vers 0, plus le ratio est considéré comme complexe).
> → **Stratégie unifiée < stratégie simple < stratégie complexe.**

On s'aperçoit que ces données suivent le même type de progression, confirmant nos résultats analytiques et rendant de ce fait nos différents modèles cohérents Ainsi, plus la stratégie narrative est considérée comme « complexe », plus le ratio de complexité est faible, et plus le nombre de topiques, de contrastes thymiques (et même le nombre de mesures) est élevé.

Concernant les progressions thymiques (toujours avec des valeurs moyennes) :

- Les progressions dramatiques présentent 10 topiques, 13 contrastes thymiques, 239 mesures, 10'41'' minutes de musique, et 18 de ratio.
- Les progressions romantiques présentent en moyenne 5 topiques, 7 contrastes thymiques, 216 mesures, 7'40'' minutes de musique, et un ratio de 41.
- Les progressions dysphoriques présentent 3,5 topiques en moyenne, 4 contrastes thymiques, 166 mesures, 5'19'' minutes de musique, et un ratio de 164.

- Les progressions euphoriques présentent 3 topiques en moyenne, 1 contraste thymique, 125 mesures, 5'36" minutes de musique, et un ratio de 812.

Si nous souhaitons également classer ces progressions thymiques de la plus « simple » à la plus « complexe », compte tenu de ces données nous avons :

> **Mesures** 125<166<216<239 ; **Contrastes thymiques** 1<4<7<13
> **Topiques** 3<3,5<5<10; **Ratio de complexité** 812<164<41<18 (rapport inversé, plus on tend vers 0, plus le ratio est considéré comme complexe).
> →Le même ordre de croissance est retrouvé pour l'ensemble des données. Voici les progressions thymiques classées de la moins complexe à la plus complexe :
> **Progression euphorique < progression dysphorique < progression romantique < progression dramatique.**

Ainsi, les deux groupes formés auparavant, comprenant d'une part les progressions qui maintiennent le même signe (progressions euphorique et dysphorique) et d'autre part celles qui l'inversent (dramatique et romantique), sont bien distincts, ces derniers correspondant au groupe le plus complexe (davantage de contrastes thymiques, de mesures, de topiques, et un ratio plus faible).

1.2.3.5. Graphique récapitulatif

Le graphique suivant nous montre l'évolution du nombre de topiques, du nombre de contrastes thymiques et du ratio de complexité pour chaque œuvre du dernier style de manière chronologique. Nous remarquons en premier lieu que l'évolution des topiques (en rouge) et du nombre de contrastes thymiques (en bleu) présentent des progressions similaires : plus l'œuvre possède un nombre de topiques important, plus le nombre de contrastes est important, ce qui paraît logique, même si certains topiques peuvent s'enchaîner sans créer de contraste. L'histogramme en vert représente le ratio de complexité. Rappelons encore une fois que celui-ci est inversement proportionnel à la complexité : plus il tend vers 0, plus nombreuses sont les ruptures dans la pièce musicale. Encore une fois, on constate une corrélation : lorsque le nombre de topiques et de contrastes thymiques est important, le ratio devient plus faible, et inversement (plus les barres vertes sont « grandes », plus les courbes bleu et rouge sont « basses »). Pour les œuvres qui ne possèdent aucun contraste (division par 0 impossible), elles sont symbolisées, pour plus de signification visuelle, par une barre verte disposé sur l'ensemble de l'axe des ordonnées (plus la barre verte est importante, moins l'œuvre est complexe).

Par ailleurs, la courbe violette symbolise les différents types de stratégies narratives : stratégie « complexe » représentée par le chiffre 3, « simple » par le chiffre 2 et « unifiée » par le chiffre 1 (dans l'ordre de complexité exposé plus haut). On découvre encore une autre corrélation importante, car cette courbe violette suit globalement le même type de progression que les courbes bleues et rouges : plus les topiques et les contrastes thymiques sont nombreux, et plus les stratégies narratives sont complexes, phénomène qui a déjà été mis en évidence dans le tableau précédent par le calcul des moyennes.

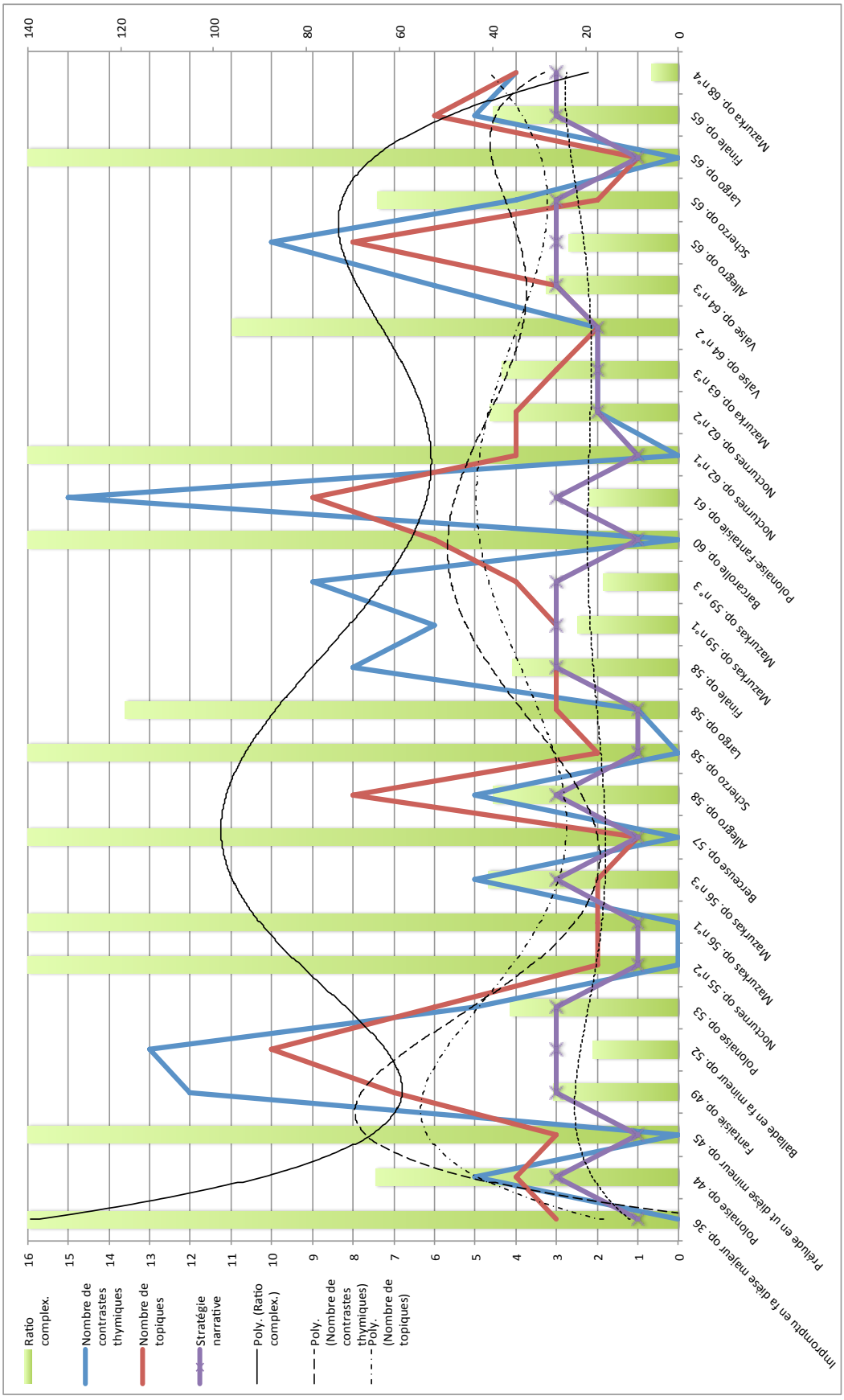


Figure 5–105 Graphique représentant l'évolution du nombre de topiques, de contrastes thymiques et du ratio de complexité pour les œuvres du dernier style en fonction du temps

Les différentes courbes de tendance rendent également compte de la progression similaire de certaines données : une symétrie se distingue nettement entre les courbes de tendance des topiques, des contrastes thymiques, et des stratégies narratives (progression ascendante, après une première phase descendante) et celle du ratio de complexité, logiquement inverse (progression globale descendante).

Tout ceci nous amène à une conclusion générale très importante, et le message livré par ce graphique est clair : plus Chopin se rapproche de la fin de sa vie, plus les œuvres deviennent complexes, présentant davantage de topiques, de contrastes thymiques, un usage plus important de stratégies complexes et un ratio plus faible, synonyme d'une densité importante des ruptures du discours musical. Cependant, la progression n'est pas linéaire comme nous l'indique l'évolution des courbes de tendance, dont nous pouvons extraire différentes périodes :

- 1840-1841 : phase de complexification (op. 36 – op. 49)
- 1842-1845 : phase de simplification (op. 52 – op. 57)
- 1845-1846 : phase de complexification (op. 58 – op. 61)
- 1846-1847 : phase de simplification (op. 62 – op. 64)
- 1847-1849 : phase de complexification (op. 65 – op. 68)

Ainsi, il est normal que quelques pièces se démarquent de façon isolée par une « simplicité » importante, comme la *Valse* op. 64 n°2 et même les mouvements centraux de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 (surtout le *Largo*), tout en ne modifiant pas la progression générale prise par les œuvres de Chopin vers une complication globale du discours musical, au niveau thématique et narratif. Cette simplicité avait été mise en avant par Tomaszewski parlant du style de la « nouvelle simplicité[47] » en rapport avec les *Mazurkas* op. 63 n°3 et en *sol* mineur, sans numéro d'opus.

Maintenant que nous avons mis en avant les différents types de stratégies narratives utilisées par Chopin dans le dernier style, étudiées dans les deux dimensions séquentielle et paradigmatique du « récit » musical, et que nous avons pu démontrer que Chopin suivait une évolution croissante vers une musique de plus en plus complexe au cours des dernières années de sa vie, nous souhaiterions terminer avec un dernier chapitre. Celui-ci, relativement expérimental, se propose de questionner les données empiriques issues d'un enregistrement avec les modèles de stratégies narratives et des progressions thymiques. Pour ce faire, nous allons réaliser plusieurs études de cas sur des œuvres choisies.

[47] Mieczysław Tomaszewski, « Mazurka in G minor », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 9 février 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/138 : « *This Mazurka also adheres to the current of "new simplicity" that characterizes the last works. It would perhaps have been difficult for Chopin to compose anything more simple and modest* » ; Mieczysław Tomaszewski, « Mazurka op. 63 n°3", [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II. Disponible sur le site du *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 9 février 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/63/id/258: « *The* C sharp minor Mazurka *was written, like its predecessor, in the style of "new simplicity" and in expression of a melancholy tone* ».

2. Etude de l'enregistrement pour l'analyse de l'interprétation en lien avec les résultats analytiques de la narratologie : études de cas

Dans ce dernier chapitre, nous allons nous focaliser sur quatre œuvres choisies dans notre corpus d'étude pour tester les liens pouvant exister entre les données empiriques issues d'un enregistrement (valeurs de tempi et de dynamiques dans notre cas) et nos résultats analytiques précédents (topiques, stratégies narratives, progressions thymiques, etc.). Pour ce faire, nous avons utilisé le logiciel open source *Sonic Vizualiser*[1] qui permet de suivre l'évolution de ces données à partir d'un fichier audio à travers l'utilisation de différents plugins.

2.1. Kristian Zimerman : deux stratégies narratives complexes à progression thymique inverse

2.1.1. La *Ballade* op. 52 en *fa* mineur : une stratégie narrative complexe et une progression thymique dramatique

Avant de nous intéresser à l'étude de l'enregistrement, rappelons nos résultats analytiques concernant cette pièce :

Élé[t]. Thém.	Topique	Catégorie thymique
Intro.	Pastoral	+
T1	Valse	-
	Texture homophonique accompagnée, *Parlando*	+
	Valse	-
	Valse et style savant	-
Tr.	Transition	-
T2	Texture homophonique/ Hymne	+
Tr.	Transition	-
T3	Style brillant	+
Tr.	Transition	-
Intro.	Pastoral	+
T1	Style savant	-
	Valse	-
	Nocturne	-
T2	Texture homo accompagnée	+
Coda	Transition, virtuose et *agitato*	-
	Texture homophonique	+
	Cadenza	-

Tableau 5-36 Tableau récapitulatif des topiques et des états thymiques de la Ballade op. 52 en fa mineur

Il s'agit de la seule pièce de notre corpus à présenter ce type de progression thymique dramatique (euphorie vers dysphorie). Les ruptures et les contrastes sont nombreux, et

[1] Ce logiciel en téléchargement libre sur internet a été développé à l'Université Queen Mary de Londres.

l'enchaînement du matériel thématique manifeste de nombreuses oppositions binaires entre états euphorique et dysphorique. Chopin débute dans une atmosphère calme, représentant un état d'équilibre induit par le style « pastoral », et conclut délibérément par une coda dramatique très agitée, représentant l'inverse de l'état initial (d'où la progression euphorie vers dysphorie).

Notre étude porte sur l'interprétation de Kristian Zimerman[2], et l'extraction des données de tempo et de dynamique an fonction du temps aboutit au graphique suivant :

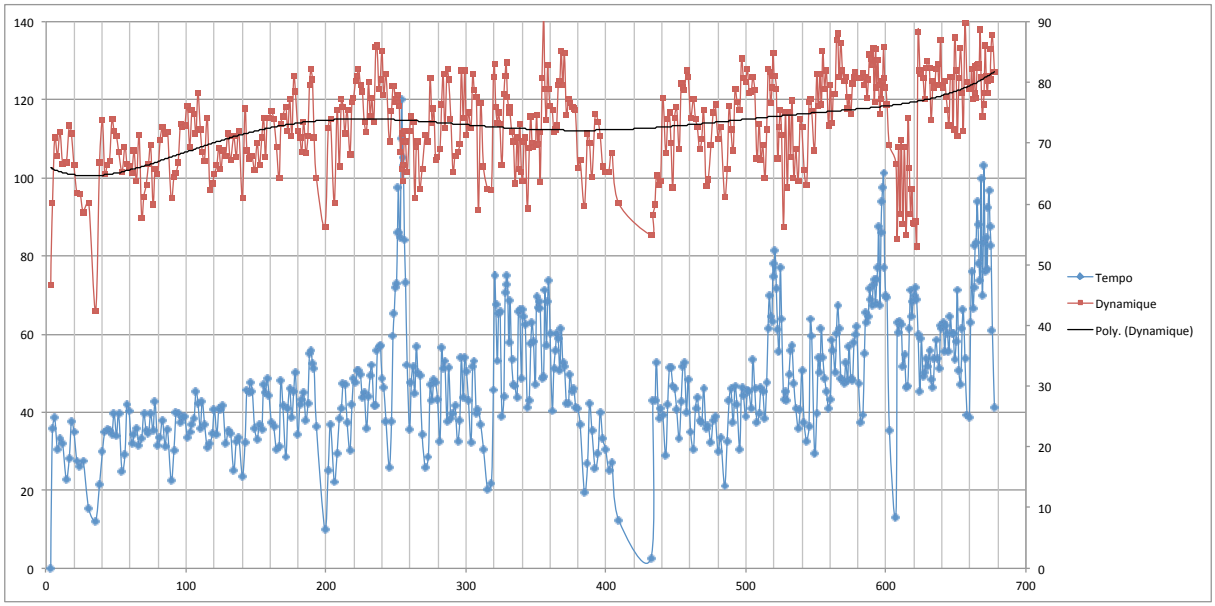


Figure 5–106 Évolution des valeurs de tempo (en bleu) et de dynamique (en rouge) en fonction du temps (secondes) selon K. Zimerman pour la Ballade op .52

Le temps est indiqué en abscisses, alors que l'axe des ordonnées indique (à gauche, en BPM) les valeurs de tempo en bleu et en rouge les valeurs des dynamiques (à droite). Or ce graphique ne suffit pas à lier les données empiriques observées avec nos résultats analytiques. Il indique simplement, grâce aux courbes de tendance en noir, que la progression du tempo et des dynamiques est globalement ascendante en fonction du temps. Lorsqu'on insère les données des différents topiques, on obtient :

[2] Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=pe-GrRQz8pk

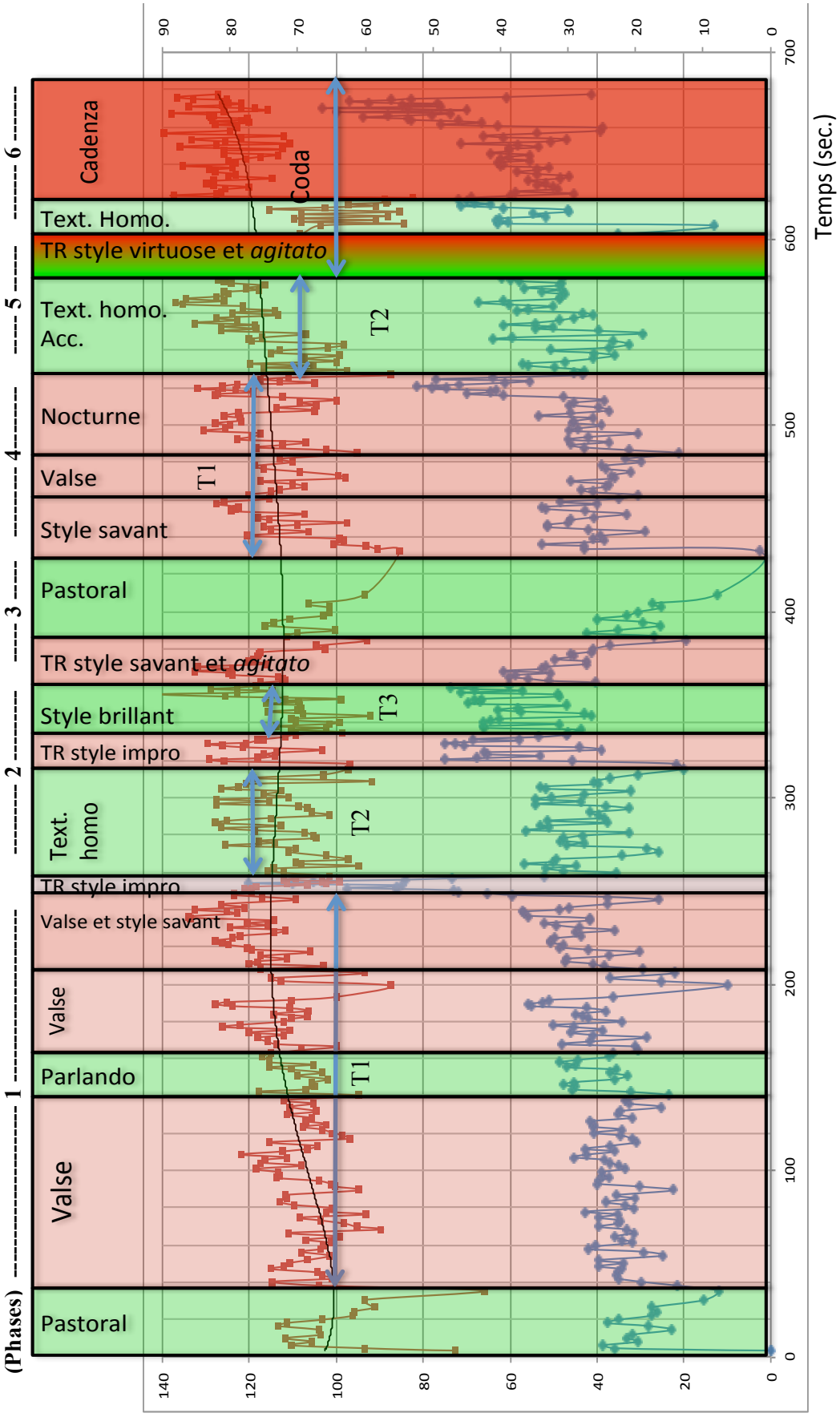


Figure 5–107 Évolution des valeurs de tempo (bleu) et dynamique (rouge) en fonction du temps et du matériel thématique (topiques et thymie) pour la Ballade op. 52

Ces graphiques permettent de mettre en lumière plusieurs éléments qui restent obscurs lorsqu'on ne s'attache qu'à étudier la partition. La première exposition du thème principal (ensemble « T1 » à gauche sur le graphique), correspond à la première phase ascendante des deux variables étudiées. Après la rupture de la première transition, qui dévoile une accélération puis une décélération très importante (pic de la courbe bleue à 120 BPM, première « transition style improvisé »), les topiques de la « texture homophonique » (T2) et du « style brillant » (T3) correspondent à la deuxième phase ascendante. Celle-ci présente une évolution des tempi marquée, alors que les nuances progressent de manière moins linéaire : T3 débute par une nuance plus faible, mais révèle un *crescendo*.

La transition dans un « style savant et *agitato* » fonctionne avec le style « pastoral » qu'il introduit, sous la forme d'une troisième phase. Les valeurs de dynamiques et de tempo manifestent une progression pour la première fois descendante, de manière concomitante pour les deux variables, avec une rupture nette à cet endroit. En effet, le retour de l'introduction marque un *decrescendo* et un ralentissement très important, notamment du à un passage « non mesuré » après un point d'orgue (ligne mélodique en petites notes en dehors des temps de la mesure). Cette reprise est également synonyme d'un retour au tempo initial, respecté par Zimerman : le topique du « pastoral » possède donc une sorte d'identité au niveau du tempo, nécessaire pour recréer la même atmosphère.

Après le style « pastoral », une quatrième phase, à nouveau ascendante, est représentée par le retour du bloc thymique dysphorique de T1, composé du « style savant », de la « valse » et du « nocturne ». Ce bloc relance la pièce de manière visible au sein des deux variables étudiées, en prenant soin de revenir dans un premier temps à des tempi similaires à ceux de la première exposition. Cependant, l'augmentation se fait de manière plus rapide, surtout au niveau des tempi. Cette quatrième phase est interrompue par le passage de la « texture homophonique accompagnée » (retour de T2) : Zimerman retourne encore une fois à des valeurs de nuances et de tempo plus faibles, pour respecter les valeurs utilisées lors de la première exposition, avant que la complexification du discours ne s'exprime par une rapide augmentation des valeurs, maintenue par la transition « virtuose et *agitato* » (cinquième phase ascendante).

Enfin, la dernière phase, toujours ascendante, débute juste après une rupture très nette, créée par la deuxième « texture homophonique » : les valeurs de dynamiques sont quasiment au plus bas lors de ces mesures, alors que le tempo marque un important ralentissement. Cependant, ces deux variables reprendront leur progression ascendante, de la manière la plus rapide qui soit, jusqu'à l'explosion dans la *Cadenza* finale. Véritable climax de la pièce, la complication extrême des moyens mise en œuvre par Chopin est soulignée par les nuances les plus fortes et les tempi les plus rapides utilisés par le pianiste, comme un aboutissement de la progression générale de l'œuvre.

D'une manière générale, les liens entre topiques et variables musicales sont importants, et nous avons vu que les différents styles et leur enchaînement sont directement liés aux variables étudiées (par exemple, les transitions se démarquent par

des variations très importantes au niveau du tempo, qui attestent du caractère libre des passages concernés, lié au « style improvisé » auquel ils font référence).

En conclusion, la progression générale tend vers la partie supérieure du graphique (cinq phases ascendantes, une phase descendante), ce qui signifie une accélération des tempi et une augmentation générale du volume de la pièce en fonction du temps. Par rapport à la phase générale de tension révélée par notre analyse thymique (stratégie narrative complexe et progression thymique dramatique), nous pouvons conclure que plus la pièce tend vers sa conclusion dramatique, plus l'interprète accélère et densifie son discours. La phase de tension, induite par les nombreux contrastes et la progression du matériel musical de plus en plus complexe, est donc en corrélation avec l'analyse empirique, ce qui rend nos résultats cohérents quant à la stratégie narrative identifiée.

Cette corrélation n'est pas due au hasard : la construction de l'œuvre musicale, dont la stratégie narrative fait partie intégrante, est clairement transmise par l'interprétation de Zimerman.

Symboliquement, nous pouvons représenter l'évolution des variables de la sorte :

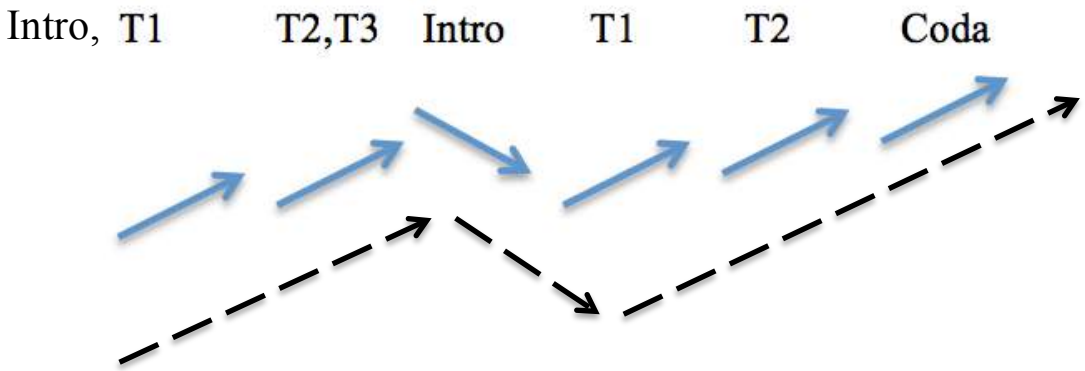


Figure 5–108 Évolution globale des variables de tempo et de dynamique pour la Ballade op. 52 selon Zimerman

Étudions maintenant la *Fantaisie* op. 49 qui propose une progression romantique, c'est-à-dire inverse à la forme dramatique observée dans la *Ballade* op. 52 (du point de vue paradigmatique).

2.1.2. La *Fantaisie* op. 49 en *fa* mineur : une stratégie narrative complexe et une progression thymique romantique

Rappelons les différents protagonistes de cette œuvre musicale ainsi que leurs états thymiques respectifs :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Catégorie thymique**
Intro.	T1/a	Marche funèbre	-
	T1/b	Marche	+
A	T2/a	Style improvisé A	+ - (-)
	T3/a T3/b Trans. T3/c	Style *agitato*	-

	T4	Style héroïque	+
	T5	Marche militaire	+
	T2/a	Style improvisé A	+ - (-)
	T3/a T3/b Trans.	Style *agitato*	-
	T2/b	Style improvisé B	+ - (+)
B	T6	Texture homophonique	+
A’	T2/a	Style improvisé A	+ - (-)
	T3	Style *agitato*	-
	T4	Style héroïque	+
	T5	Marche militaire	+
Coda	T2/a’,	Style improvisé A	+ - (-)
	T6, et T2/b’	Hymne Style improvisé B	+

Tableau 5-37 Tableau récapitulatif des topiques et des états thymiques de la Fantaisie op. 49

Comme nous l’avons indiqué dans le chapitre précédent, cette pièce présente une stratégie narrative complexe et une progression thymique de type romantique. Comme dans la *Ballade* op. 52, les contrastes sont nombreux et l’enchaînement du matériel thématique manifeste de nombreuses oppositions binaires entre les deux états thymiques. Les thèmes sont abondants (six en tout) et chacun utilise un topique précis tout au long de la pièce (dans la *Ballade* op. 52, les thèmes étaient variés à travers plusieurs topiques). Dans la *Fantaisie* op. 49, deux éléments sont particulièrement importants pour construire la stratégie narrative et la progression thymique qui la caractérisent : le style *agitato* et ses variations à chaque retour (reprise avec différentes nuances, parfois de manière plus modulante, dans une tessiture plus grave, de manière plus dense, etc.) et le « style improvisé » décliné en deux variantes, qui suivent l’évolution thymique de la pièce (une version amène à la « dysphorie » et l’autre est modifiée pour amener l’« euphorie »).

Pour étudier l’enregistrement de cette pièce, nous avons également choisi le pianiste Kristian Zimerman, et son interprétation disponible[3] sur You tube©.

L’extraction des données de tempo et de dynamique a abouti au graphique ci-dessous.

[3] Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=C-gbgLo1Y74.

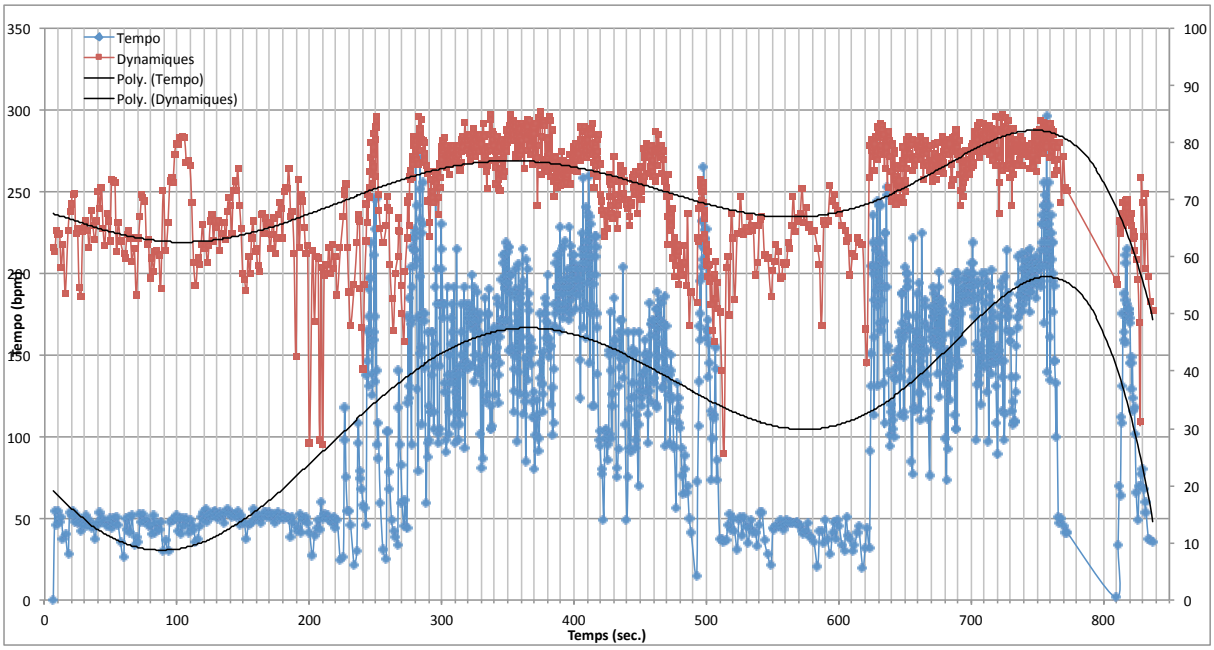


Figure 5–109 Évolution du tempo (en bleu) et des dynamiques (en rouge) en fonction du temps (secondes) selon K. Zimerman pour la Fantaisie op. 49

Encore une fois, le temps est donné en secondes sur l'axe des abscisses, et le tempo en ordonnée (à gauche, en BPM), alors que l'axe vertical de droite indique les valeurs des dynamiques. Plusieurs phases peuvent être dégagées tout au long du déroulement de la pièce, et il nous paraît à nouveau pertinent de relier ces données aux topiques et à leur atmosphère respective. Nous aboutissons à la figure qui suit.

Voici également un tableau présentant les moyennes de tempo et de dynamiques pour chaque topique de la pièce :

	Moyenne (tempo)	Moyenne (dynamique)
Marche funèbre	45,169615	66,27
Marche	49,26765227	62,28863636
Style impro A	137,609203	70,735
Style agitato	156,4797415	77,9945122
Style héroïque	150,9105972	80,425
Marche militaire	191,0584844	75,85
Stle impro A	188,1394	78,88333333
Style agitato	136,735171	73,58
Style impro B	134,9309829	61,81315789
Hymne	41,72730141	62,93661972
Style impro A	178,9835646	79,01875
Style agitato	162,204828	76,97134146
Style héroïque	157,8546319	80,11388889
Marche militaire	190,5573906	78,8875
Style impro A	206,399795	80,14
Hymne	42,32982778	69,75555556
Style impro B	111,790681	65,016

Tableau 5-38 Moyennes de tempo et de dynamique en fonction des topiques selon Zimerman dans la Fantaisie op. 49

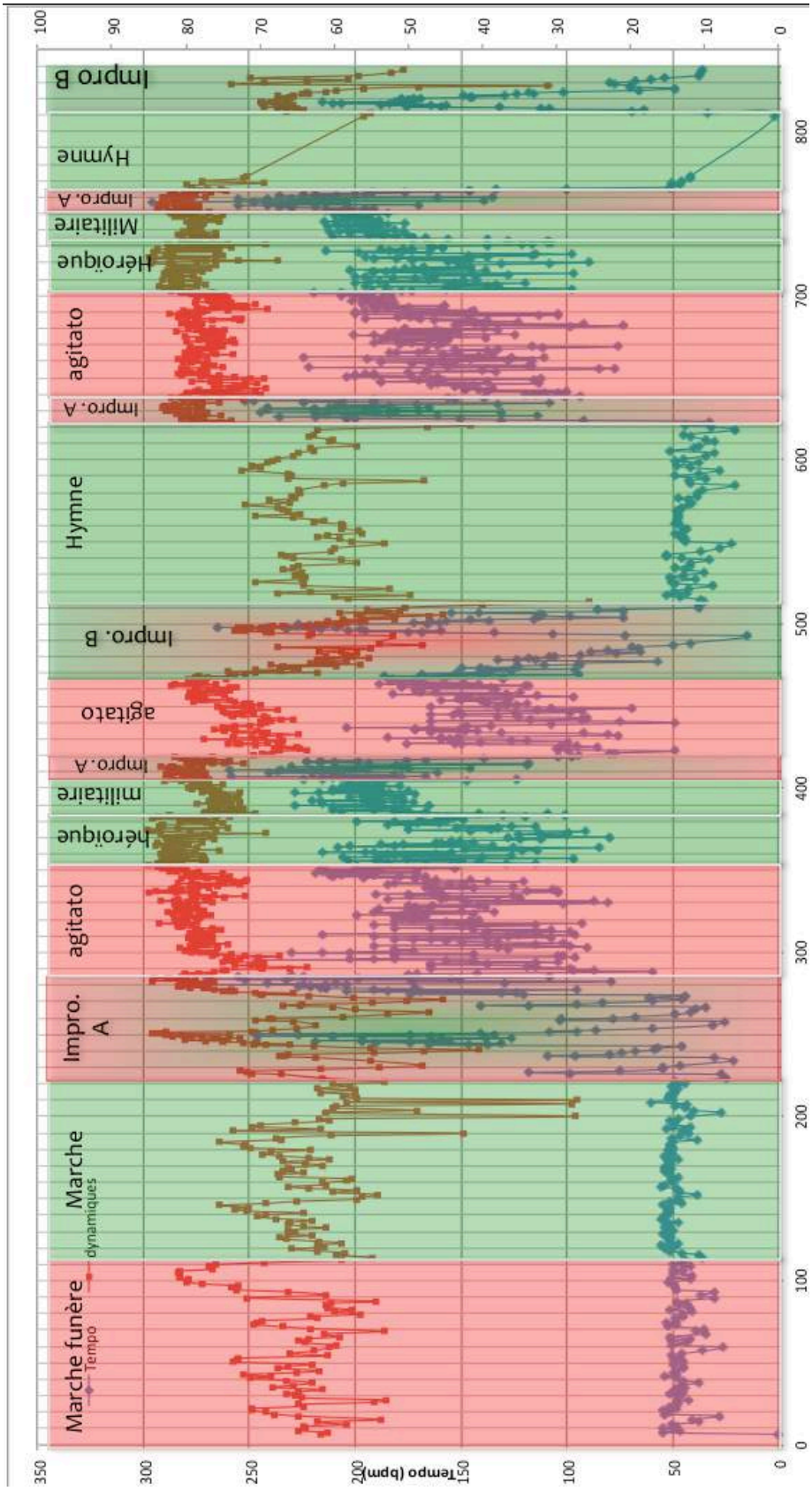


Figure 5–110 Évolution des valeurs de tempo (en bleu) et de dynamique (en rouge) en fonction du temps (secondes) et du matériel thématique (topiques et thymie) selon K. Zimerman pour la Fantaisie op. 49

Au départ, les deux topiques de « marche » manifestent une stabilité importante, davantage marquée lors de la deuxième section. En effet, la « marche funèbre » est dans une phase de dynamique plutôt ascendante, contrairement à la « marche » simple, qui termine par un *decrescendo* (voir la courbe rouge dans le graphique ci-dessus). Au niveau des tempi, la « marche funèbre » est un peu plus instable, alors que la « marche » reste aux environs des 50 BPM durant l'ensemble de la section. Elles se démarquent toutes deux par rapport à l'ensemble de la pièce, et forment une unité nette et visible selon les deux variables étudiées.

Le « style improvisé » qui suit présente d'énormes variations internes : Zimerman passe de 50 à 250 BPM en quelques secondes (49 BPM à 140 BM en moyenne). Les dynamiques sont également beaucoup plus fluctuantes, comme l'atteste la progression de la courbe rouge, avec de nombreux allers-retours qui représentent les successions d'arpèges joués de plus en plus rapidement (*poco a poco doppio movimento*). Le style *agitato* arrive ensuite : le tempo et les dynamiques se stabilisent davantage, mais un crescendo progressif amènera jusqu'au « style héroïque ». Ce dernier augmente encore le tempo global (environ 150 BPM en moyenne). La « marche militaire » poursuit cette augmentation du tempo (190 BPM en moyenne), soutenue par des nuances importantes.

Le retour du « style improvisé A » présente à nouveau des variables très instables liées aux caractéristiques de l'écriture de ce topique. Le style *agitato* revient ensuite : Zimerman marque distinctement le retour à la nuance *piano* et construit progressivement un *crescendo* jusqu'au prochain topique (comme indiqué dans la partition). Au niveau du tempo, la progression est encore une fois ascendante. Le retour de ce thème, bien que moins fort et moins rapide que lors de sa première occurrence, crée un retour à la dysphorie très marqué, après les thèmes « héroïque » et « militaire » qui avaient insufflé un élan euphorique à l'œuvre.

Pour amener la partie centrale, le « style improvisé B », plus développé, reste toujours aussi instable, mais avec pour la première fois une progression descendante qui ralentit le tempo et diminue les nuances jusqu'à l'hymne central. Celui-ci est marqué par le tempo le plus lent de la pièce (environ 42 BPM), et des dynamiques faibles, caractères directement liés à l'aspect méditatif et calme de ce passage. Cette section se détache encore une fois nettement dans le graphique.

La pièce est relancée par le « style improvisé A », qui quadruple la moyenne du tempo précédent (42 BPM à 178 BPM) et augmente considérablement les dynamiques (de valeur 62 à 79). Le caractère instable est maintenu, toujours lié à l'écriture libre du topique qui le caractérise. La rupture est, dans ce cas aussi, absolument nette (et visible sur le graphique), sans aucune transition pour amener ce changement des variables, très soudain et important.

Le troisième retour du style *agitato* est le plus rapide des trois (162 BPM, contre 156 et 136 auparavant). La moyenne des dynamiques, par contre, est légèrement moins importante (valeur qui passe de 78 à 77) par rapport à la première occurrence, mais Zimerman débute directement par des nuances plus fortes, sans passer par le *crescendo* détecté lors des deux premières occurrences du thème. Cela aussi est lié aux indications de la partition, car Chopin n'indique qu'une nuance *piano* lors de la troisième occurrence de ce style *agitato*.

Les styles « héroïque » et « militaire » sont ensuite répétés avec un départ plus rapide au sein du style « héroïque » (157 BPM au lieu de 150 la première fois) et une terminaison plus puissante au niveau des dynamiques (78 au lieu de 75). Enfin, la conclusion et ses trois sections sont clairement différenciées. La première, avec le style « improvisé A », présente le tempo moyen le plus rapide de la pièce (206 BPM) et des dynamiques particulièrement élevées (deuxième moyenne sur l'ensemble de l'œuvre). Le retour de l'hymne marque un décrochage très clair : le tempo est divisé par 5 (pour retrouver la même valeur que dans la partie centrale), et les valeurs de dynamique diminuent de 11 unités (valeur de 69). La nuance *forte* est respectée par l'interprète, la première occurrence de ce thème étant indiquée *pianissimo* avec une valeur de 62. Par la suite, le style « improvisé B » continue cette phase d'accalmie avec le tempo moyen le plus bas de toutes les sections liées au style improvisé, et une continuation du *decrescendo* au niveau des dynamiques.

Après cet aperçu général, intéressons nous aux deux éléments que nous avions mis en avant lors de notre analyse : l'évolution du style *agitato* et les deux « styles improvisés ».

Dans le premier cas, nous avions émis l'hypothèse que les différents retours de ce style étaient primordiaux pour la progression thymique de la pièce. L'étude des variables de tempo et de dynamique nous donne davantage d'indices quant à cette évolution. En effet, les trois occurrences ne jouent pas le même rôle au sein de la progression thymique : au début, le style *agitato* fait entendre pour la première fois le thème principal, et lance véritablement la pièce. À sa première répétition, cet ensemble thématique est quelque peu « atténué » : Zimerman passe de 156 BPM à 136 BPM au niveau du tempo, et de 78 à 73,5 pour les valeurs des dynamiques. Cela est également dû au fait que l'ensemble thématique est écourté, l'interprète n'ayant pas le temps de développer de la même manière son discours musical. Lors de sa dernière occurrence, Zimerman choisit délibérément l'interprétation la plus frappante du point de vue du caractère, avec une moyenne de tempo de 162 BPM et de 77 de dynamique, valeur plus stable et directement plus importante, et ce dès le départ de la section. Ainsi, ces trois occurrences présentent une évolution particulière: la première et la dernière marquent une progression qui intensifie la dysphorie effective du topique, la deuxième occurrence calme le jeu pianistique et ne crée de ce fait que davantage de contrastes avec la dernière répétition de à fin de la pièce.

Au niveau des « styles improvisés », l'attitude adoptée par Zimerman n'est pas la même selon les deux variantes. En effet, les valeurs des dynamiques et du tempo sont plus importantes et nettement différenciées entre le style « A » et le style « B » : 177 BPM et une valeur de 77 pour les dynamiques dans le cas « A », 123 BPM et 63 dans le cas « B ». De la même façon, les progressions générales sont inversées : dans le cas « A », celles-ci sont généralement ascendantes, avec un *crescendo* et un *accelerando* pour amener à la dysphorie qui va suivre (avec le style *agitato*), alors qu'elles seront descendantes dans le cas « B », pour calmer le jeu et amener à l'euphorie (hymne central). Cela ne signifie pas qu'un tempo rapide et une nuance forte créent forcément la dysphorie, mais dans le cas de cette pièce, ces variables contribuent à l'agitation générale de l'œuvre, par une précipitation et une amplification sonore du discours musical. Une

exception subsiste cependant, avec la section du « style improvisé A » qui crée la transition entre la « marche militaire » et le style *agitato* dans sa deuxième occurrence : les nuances sont importantes et maintiennent l'évolution ascendante amorcée lors de la « marche militaire », mais le tempo est plutôt en phase descendante. Cela s'explique par le fait que la « marche militaire » est très rapide (191 BPM) et que la deuxième occurrence du style *agitato* se caractérise par une interprétation délibérément plus calme (136 BPM au lieu de 156 la première fois).

Encore une fois, les variables de tempo et de dynamique sont des indices et des indicateurs fiables en relation étroite avec les différents styles mis en jeu et leur enchaînement au sein de la forme musicale. Ils soulignent les nombreuses ruptures et les nombreux contrastes qui créent la stratégie narrative complexe dégagée lors de notre analyse, mais également une progression thymique « romantique », qui s'exprime selon quatre phases générales : une première phase ascendante (ensemble des éléments thématiques et style « improvisé » A : T1, T2A, T3, T4, T5, T2/a), interrompue par le choral central et le style « improvisé » B (T3, T2/b, T6, phase descendante et stabilisation), suivie d'une reprise variée des mêmes éléments thématiques (phase ascendante, augmentation de la tension), puis d'une dernière phase de résolution avec T2/b, où les variables étudiées symbolisent la détente vers la situation finale d'équilibre. Cette deuxième phase était absente de la *Ballade* op. 52, ce qui illustre encore une fois leurs conclusions thymiques inverses.

La corrélation entre stratégie narrative, progression thymique et étude de l'enregistrement existe donc dans cet exemple aussi, ce qui confirme nos hypothèses.

Symboliquement, cette stratégie narrative peut s'illustrer comme suit :

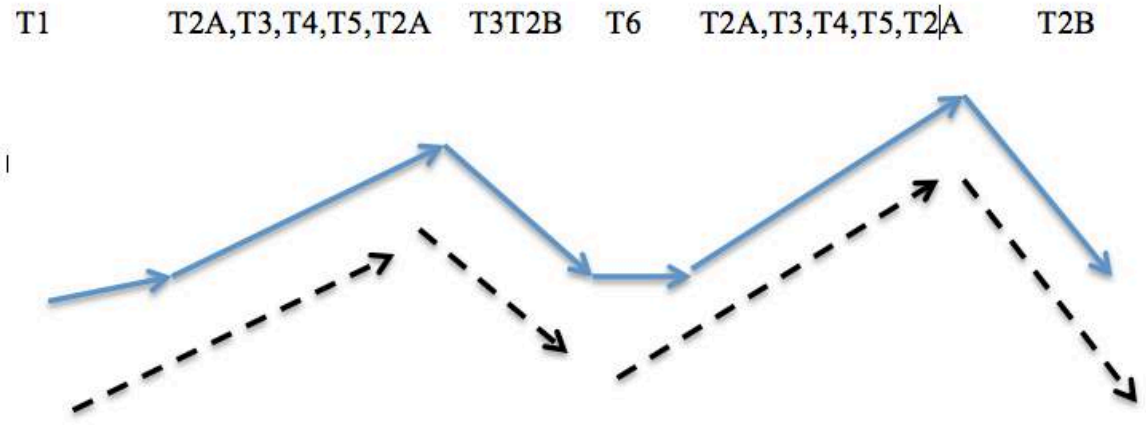


Figure 5–111 Évolution globale des variables de tempo et de dynamique pour la Fantaisie op. 49 selon Zimerman

Intéressons nous désormais à un autre pianiste et à des œuvres qui proposent une autre stratégie narrative : les liens seront-ils encore présents ?

2.2. Arthur Rubinstein

2.2.1. Le *Nocturne* op. 55 n°2 : une stratégie narrative unifiée et une progression thymique euphorique

Après avoir étudié deux stratégies narratives complexes à progression thymique inverse (romantique et dramatique), intéressons-nous à un cas de « stratégie narrative unifiée » à travers l'étude de l'enregistrement du *Nocturne* op. 55 n°2. Il s'agit cette fois-ci de l'enregistrement d'Arthur Rubinstein, disponible[4] encore une fois sur You tube©. Avant de nous intéresser aux variables de tempo et de dynamique, rappelons les différents topiques et leurs catégories thymiques :

Thèmes	**Topiques**		**Mesures**	**Catégorie thymique**
T1/a	Style improvisé	Nocturne « onirique » (Chant accompagné, barcarolle), style savant	1-12	+
T1/b		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle) (*minore*)	13-18	
T1/c			19-30	
Trans.		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle) et style savant	31-34	
T1/a'		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle) *bel canto* et style savant	35-38	
T1/b'			39-54	
Coda		Nocturne « onirique » (Chant accompagné, Barcarolle)	55-61	
		Texture homophonique	62-67	

Tableau 5-39 Tableau récapitulatif des topiques et des états thymiques des topiques du Nocturne op. 55 n°2

C'est bien évidemment l'absence de contrastes, entre les différents éléments thématiques du discours musical, qui crée ce type de stratégie narrative. La progression thymique est euphorique, avec un même état thymique maintenu durant toute l'œuvre. Voici les deux courbes de tempo et de dynamique obtenues à partir de l'étude de cet enregistrement :

[4] Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=MyVFBkHepRw.

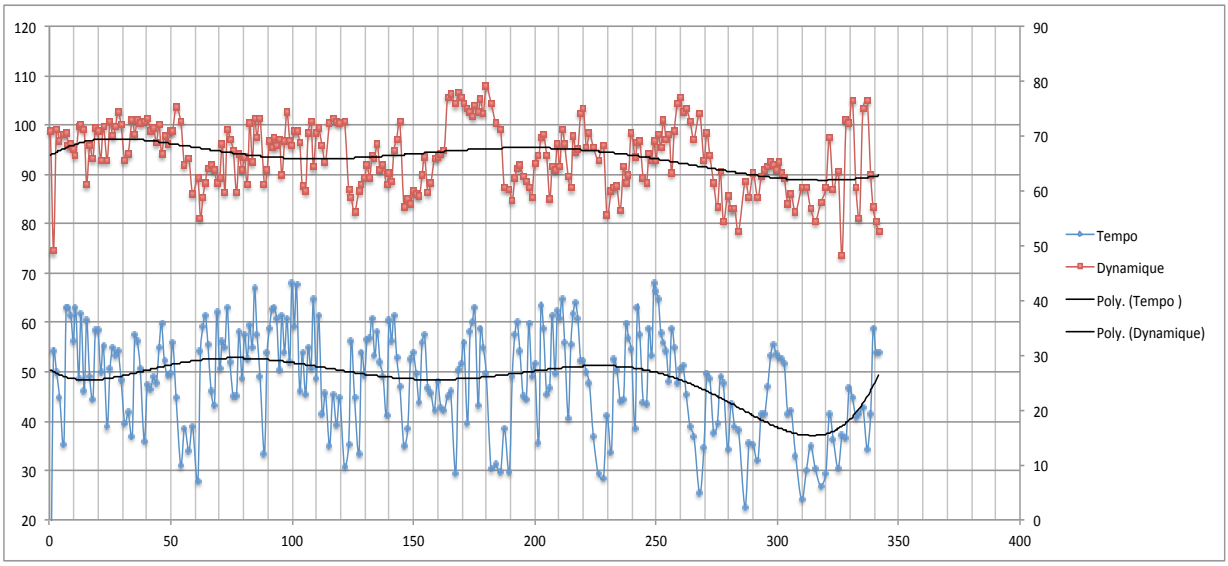


Figure 5–112 Évolution du tempo (en bleu) et des dynamiques (en rouge) en fonction du temps selon Rubinstein pour le Nocturne op. 55 n°2

À première vue, nous remarquons que les variables de tempo (en bleu) et de dynamique (en rouge) sont plutôt stables, avec une absence de rupture marquée au sein des courbes. Comme un seul thème est présent, nous délimiterons les topiques par rapport aux sections, toutes liées à T1.

Lorsque l'on analyse ce graphique, il est facile de remarquer que les topiques ont, encore une fois, des répercussions sur les variables étudiées, mais à bien moindre échelle que dans les exemples précédents. En effet, l'ensemble reste plutôt uniforme, comme le confirment les courbes de tendance en noir. Le tempo reste aux alentours de 50 BPM, avec un ralentissement un peu plus marqué et logique à la fin de la pièce, mais de seulement 10 BPM (pour la *Fantaisie* op. 49 par exemple, une différence de 165 BPM va jusqu'à s'appliquer entre les éléments thématiques). Pour les dynamiques, la progression générale est plutôt descendante, mais Chopin baisse seulement de cinq unités entre le début et la fin de la pièce, ce qui correspond à une variation très faible. Au sein de ce déroulement global, seule la reprise de T1/a se démarque véritablement avec la nuance *fortissimo,* distinctement respectée par Rubinstein. L'ensemble de ces informations est également visible grâce au tableau suivant, qui indique les moyennes de tempo et de dynamique pour chaque section de T1.

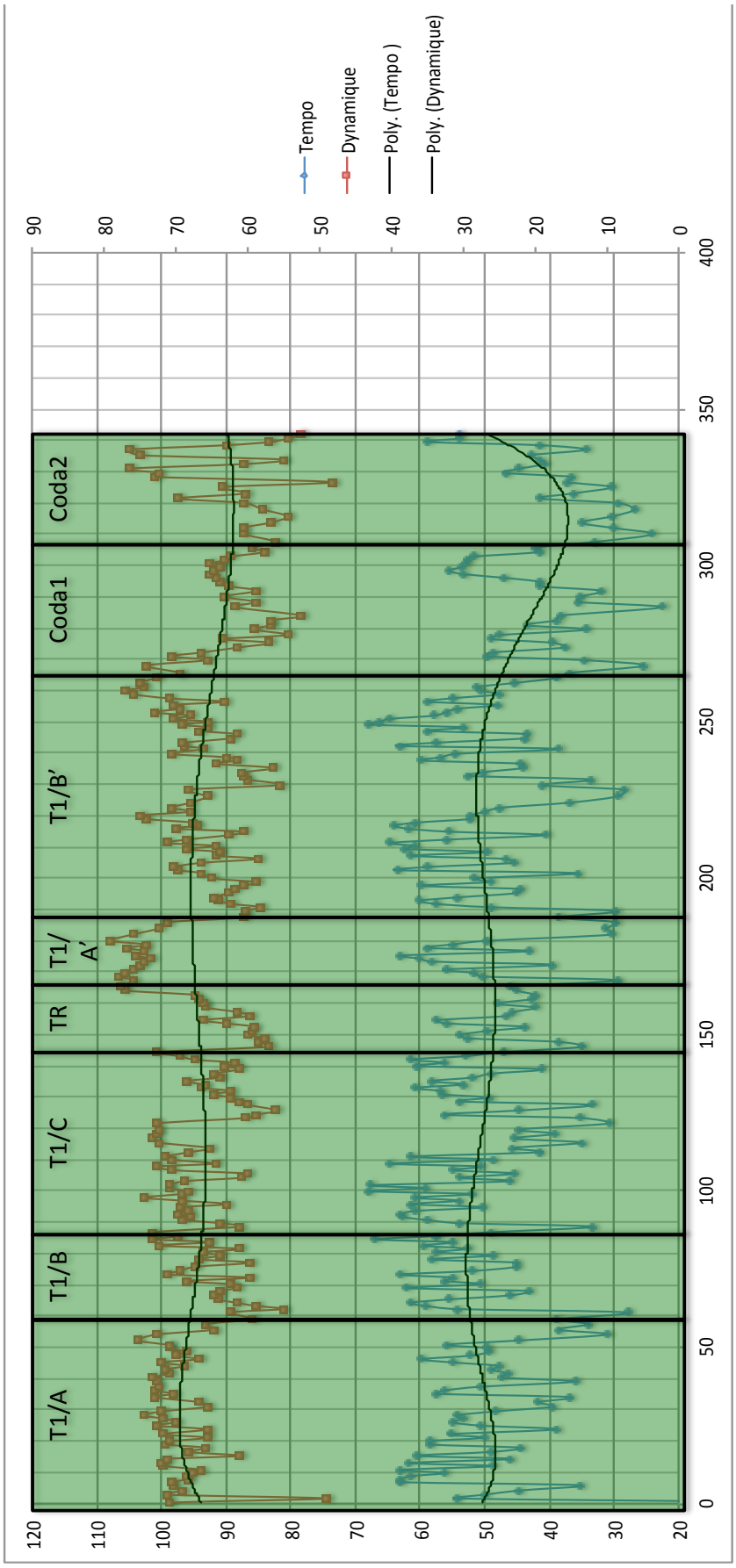


Figure 5–113 Évolution du tempo (en bleu) et des dynamiques (rouge) en fonction du temps et du matériel thématique (fonctions thymiques) selon Rubinstein pour le Nocturne op. 55 n°2

	tempo	dynamique
T1/A	48,7907229	69,2416667
T1/B	53,4089708	65,05
T1/C	51,9145354	66,6583333
TRANSITION	46,6034	63,89375
T1/A'	46,5465375	74,35625
T1/B'	51,24015	66,3328125
Coda1	42,1246679	61,7464286
Coda2	38,8519333	62,2809524

Tableau 2-40 Tableau récapitulatif des moyennes de tempo et de dynamique pour chaque élément thématique pour le Nocturne op. 55 n°2 selon Rubinstein

Symboliquement, l'évolution des variables peut être représentée comme suit :

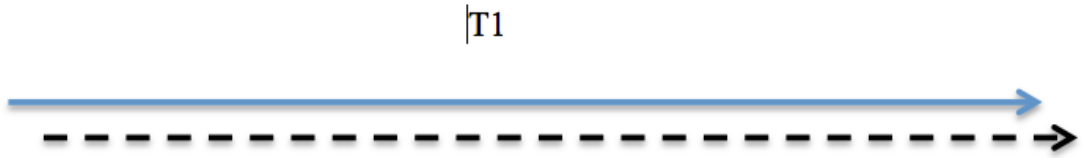


Figure 5–114 Évolution globale des variables de tempo et de dynamique pour le Nocturne op. 55 n°2 selon Rubinstein

En conclusion, la stratégie narrative unifiée, identifiée lors de notre analyse, est exprimée par l'interprète à travers des données de tempo et de dynamique très stables qui ne présentent aucune véritable rupture tout au long de l'œuvre.

Intéressons nous désormais à une stratégie narrative « simple », modèle que nous n'avons pas encore étudié par le biais de l'interprétation pianistique.

2.2.2. La *Mazurka* op. 63 n°3 : une stratégie narrative simple et une progression thymique dysphorique

La *Mazurka* op. 63 n°3 présente justement ce type de stratégie. Rappelons les différents topiques et leur catégorie thymique dans cette pièce :

Sections	**Thèmes**	**Topiques**	**Mesures**	**Catégorie thymique**
A	T1/a	Kujawiak (chant accompagné)	1-16	-
	T1/b		17-32	
B	T2	Mazurka (texture homophonique)	33-48	+
A'	T1/a	Kujawiak (chant accompagné)	49-64	-
	T1/a'	Kujawiak et style savant	65-76	

Tableau 5-41 Tableau récapitulatif des topiques et des états thymiques des topiques de la Mazurka op. 63 n°3

Les deux thèmes sont enchaînés selon une forme ABA' qui structure la pièce. Selon l'interprétation de Rubinstein[5], les variables de tempo et de dynamique présentent la progression suivante :

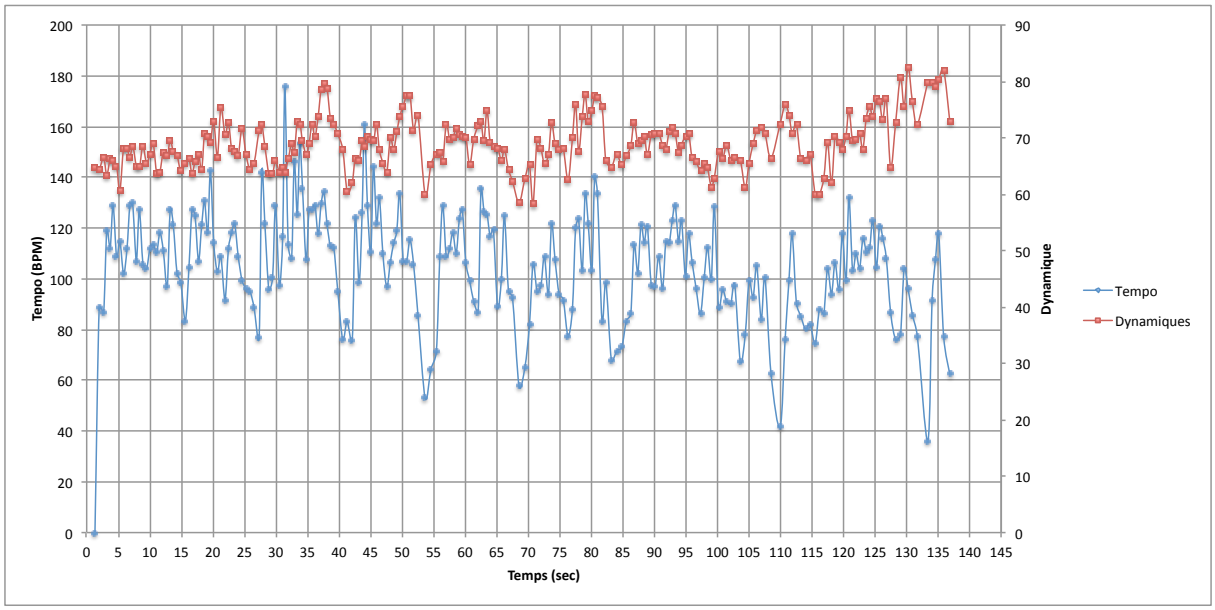


Figure 5–115 Évolution du tempo (en bleu) et des dynamiques (en rouge) en fonction du temps selon A. Rubinstein pour la Mazurka op. 63 n°3

À première vue, les variables musicales restent plutôt dans une même zone de valeurs tout au long de l'œuvre. Lorsqu'on ajoute les indications du matériel thématique et thymique, nous aboutissons à la figure suivante.

Pour cette stratégie narrative simple, les variables rendent moins compte de l'évolution du matériel thématique. Cela s'explique par une raison qui nous paraît essentielle : même s'il y a un contraste entre le thème de « kujawiak », en mode mineur sous forme de « chant accompagné », et le thème de « mazurka », en mode majeur selon une texture homophonique, les deux topiques font référence à des danses polonaises qui ont, déjà à l'origine, plusieurs points de similitude, étant issus de la même culture.

[5] Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=sQJS8OTwYKM.

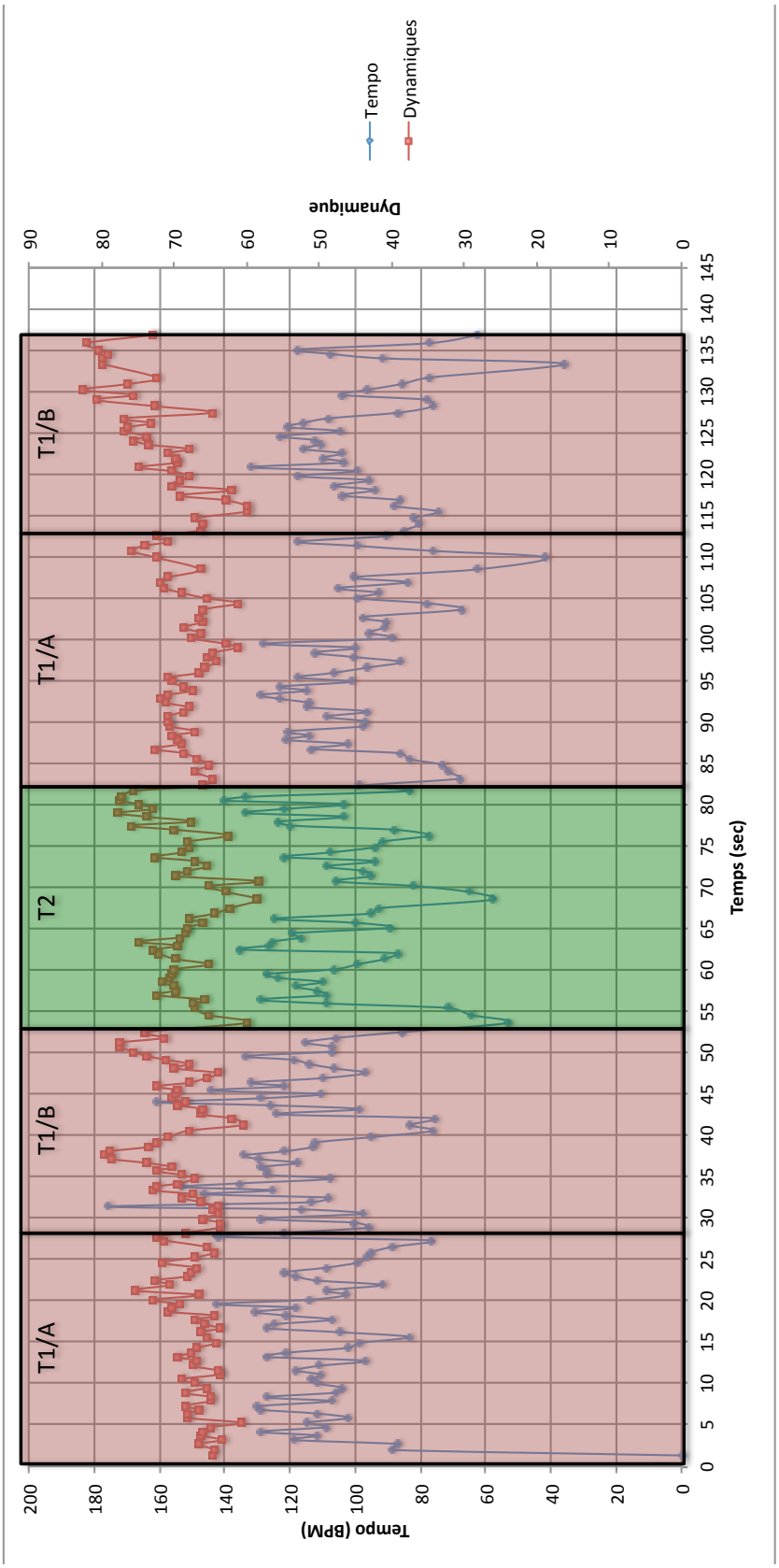


Figure 5–116 Évolution du tempo (en bleu), des dynamiques (en rouge) et du matériel thématique en fonction du temps selon A. Rubinstein pour la Mazurka op. 63 n°3

En effet, ce sont surtout les changements de texture et de mode qui créent le contraste, ce qui n'est pas sensible à travers les seules variables du tempo et des dynamiques, plutôt stables tout au long de la pièce, comme nous l'indique également le tableau suivant :

	Moyennes Tempo	Moyennes Dynamiques
T1/A	108,628257	67,23061224
T1/B	115,9979	69,49791667
T2/	104,768963	69,06666667
T1/A	97,845834	68,39574468
T1/A'	96,8230333	72,30555556

Tableau 5-42 Tableau récapitulatif des moyennes de tempo et de dynamique pour chaque élément thématique pour la Mazurka op. 63 n°3 selon Rubinstein

De manière globale, nous pouvons toutefois noter une phase ascendante pour les dynamiques et une phase plutôt descendante pour le tempo, même si, cette fois encore, les disparités restent peu marquées.

Cette dernière analyse de l'enregistrement nous permet donc de nous poser la question suivante : faut-il, pour certains cas ou même dans tous les cas de figure, utiliser d'autres données pour rendre compte de l'évolution du matériel thématique de l'œuvre ? La réponse est bien évidemment oui, mais cela demanderait un autre travail, qui pourra peut-être être poursuivi dans le futur, mais qui dépasse le cadre de cette thèse. En effet, une étude du timbre permettrait de différencier les deux topiques. Sans vouloir entrer dans les détails, c'est ce que nous pouvons apercevoir dans la figure qui suit, correspondant à une analyse spectrale et de la forme d'onde du son, issue du même fichier utilisé que dans *Sonic Vizualiser* à partir du logiciel *Acousmographe*.

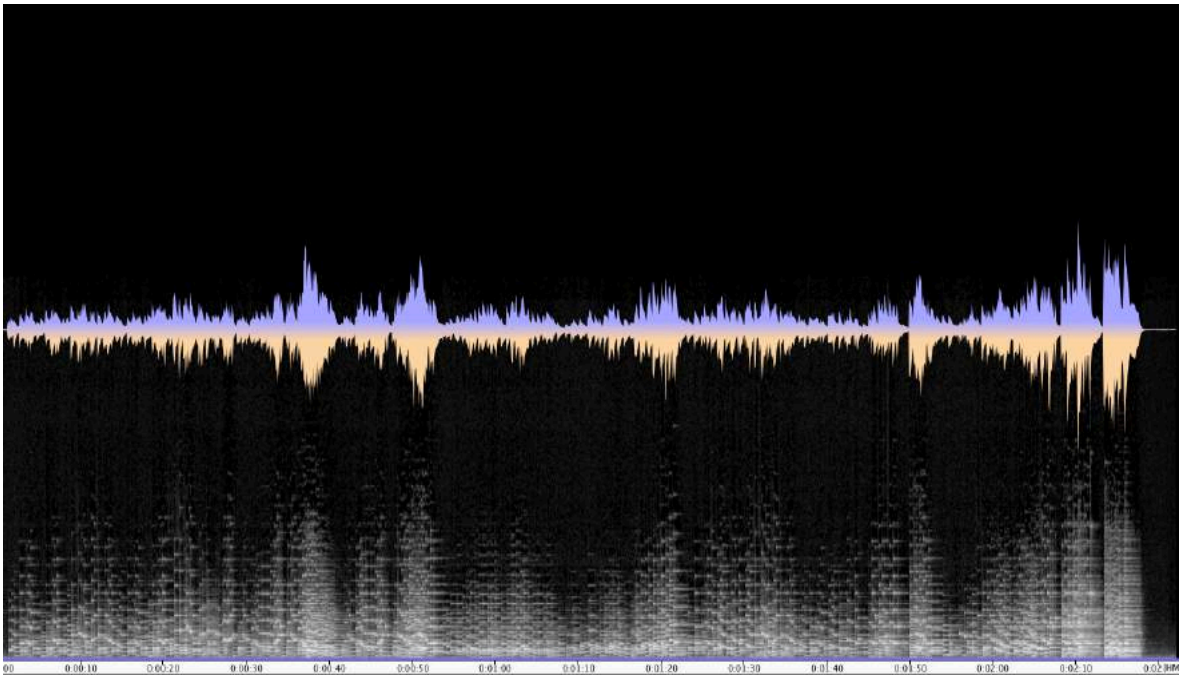


Figure 5–117 Évolution de la forme d'onde et analyse du spectre musical en fonction du temps par A. Rubinstein pour la Mazurka op. 63 n°3

À cette échelle, il est difficile de mettre en lumière l'évolution du spectre, mais lorsque nous indiquons également le matériel thématique, nous nous rendons compte que dans la partie centrale, les attaques sont beaucoup plus régulières, ce qui est logiquement lié à la texture homophonique du passage, et que celui-ci est également moins timbré, avec moins d'harmoniques : il y a donc bien une différenciation entre les deux topiques de la pièce, au niveau de l'interprétation.

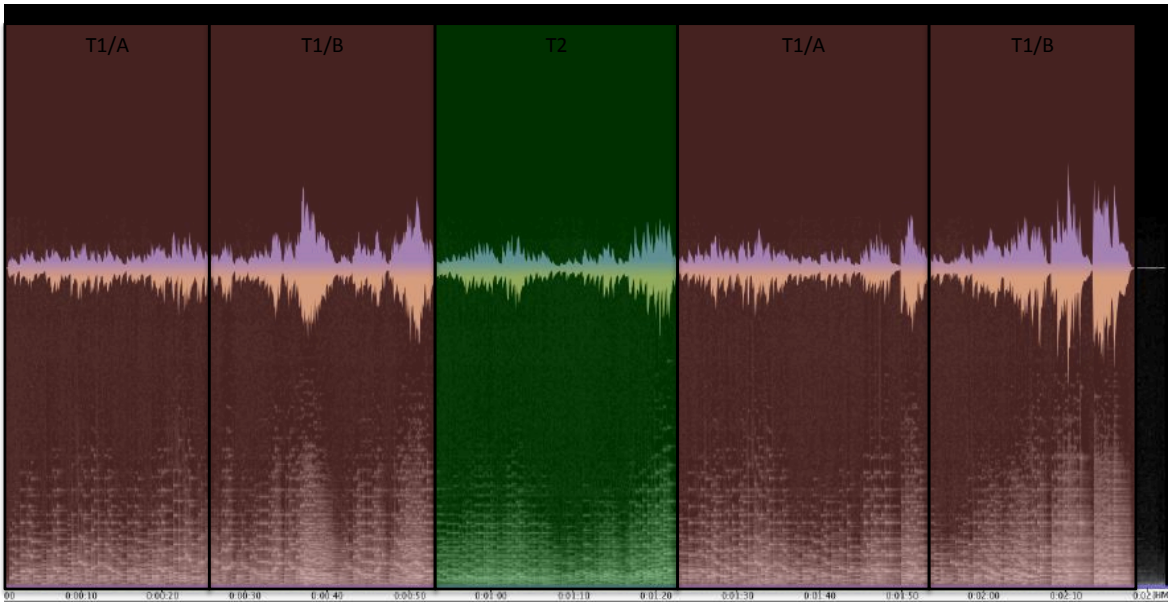


Figure 5–118 Évolution de la forme d'onde, analyse du spectre musical et matériel thématique en fonction du temps par A. Rubinstein pour la Mazurka op. 63 n°3

En zoomant sur le passage entre le thème de kujawiak et de mazurka homophonique, ce phénomène ressort peut-être davantage, avec ces attaques soudain beaucoup plus régulières.

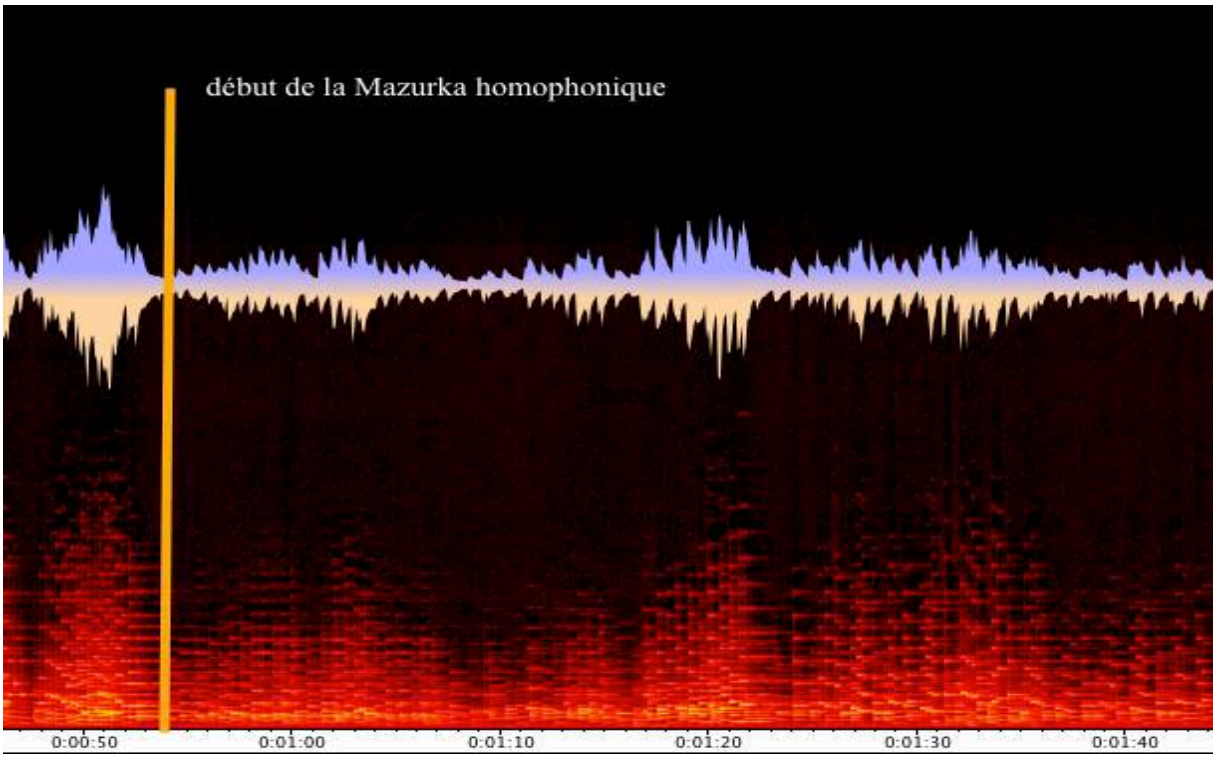


Figure 5–119 Zoom sur le passage entre le kujawiak et la mazurka dans l'analyse du spectre musical de la Mazurka op. 63 n°3

Nous espérons que ce deuxième chapitre a pu donner un aperçu de toutes les investigations possibles et qui restent à entreprendre pour étudier les stratégies narratives et le matériel thématique en lien avec l'interprétation, chantier qui nous paraît aussi passionnant que vaste et complexe.

Cette cinquième partie s'achève donc en laissant différents éléments en suspens, mais en ayant déjà apporté quelques réponses, révélant des liens marqués et notables entre les stratégies narratives et les données de tempo et dynamique. Certes, il ne s'agit pas de conclure qu'un tempo rapide induit forcément telle ou telle atmosphère thymique, mais de relever que les différents styles se démarquent les uns des autres au sein des courbes de tempo et de dynamiques, ce qui contribue à bâtir la stratégie narrative, par des changements de valeurs caractéristiques et liées aux styles utilisés pour construire le discours musical.

Conclusion

Au terme de ce long parcours à travers les œuvres des dix dernières années de la vie de Chopin, analysées en fonction du contexte biographique et par des méthodes empruntées à la sémiotique et à la narratologie, nous sommes en mesure d'affirmer qu'il existe un dernier style identifiable et significatif chez ce compositeur. Les cinq parties de notre thèse ont tenté de répondre de façon aussi complète que possible à la question posée au départ, à savoir si les dernières œuvres de ce compositeur présentent des caractéristiques particulières permettant de les distinguer stylistiquement au sein de l'ensemble de son corpus.

La première partie a investi les dernières années de la vie du compositeur d'un point de vue historique et biographique afin de contextualiser son évolution stylistique. Le sort de la Pologne sur la scène européenne a joué un rôle primordial, faisant de Chopin, dès 1830, un exilé. Cet exil a alimenté son génie musical tout au long de sa vie, y compris les dernières années. La période étudiée, de 1840 à 1849, est riche en évènements biographiques qui altèrent son quotidien et influent sur le contexte de ses compositions : la mort de son père le plonge dans la dépression car il a l'impression d'avoir été un fils absent ; sa maladie, de plus en plus éprouvante l'affaiblit considérablement ; sa rupture avec George Sand est brutale et le prive d'un cadre de vie qui avait été agréable entre Paris et Nohant, le laissant seul dans la capitale ; en tant que compositeur, il semble beaucoup plus incertain face à l'écriture de ses œuvres, et a besoin de beaucoup plus de temps pour mener à bien ses compositions.

La deuxième partie nous a permis de spécifier le cadre méthodologique et théorique de notre démarche, intégrant l'apport de la narratologie et de la sémiotique musicale à l'analyse classique. Nous avons tenté de démontrer la pertinence de ce double niveau analytique, utilisé dans notre propre travail d'analyse, qui prend en compte à la fois la partition, avec son langage technique, mais aussi les unités expressives, ou topiques, qui articulent le discours musical. Cette double approche nous a permis de mettre en évidence, dans la production des dernières années de Chopin, une unité stylistique que l'analyse classique seule n'aurait pas fait apparaître dans sa globalité.

Cette identification du dernier style fait l'objet des trois parties suivantes. Dans un premier temps, nous avons constitué un corpus d'œuvres destiné à permettre cette recherche, en nous référant à divers travaux de la musicologie récente (Kallberg, Tomaszewski, Rambeau, Zielinski, Zuckiewick, Piotrowska), qui se sont intéressés aux compositions des dernières années de Chopin, de façon plus ou moins ciblée. À travers cette investigation comparative, vingt-deux œuvres des années 1840 nous ont paru intéressantes à étudier. Tout en prenant en compte les travaux existants, nous avons procédé, pour chacune des pièces, à notre propre analyse, fondée comme nous l'avons dit, sur deux méthodes complémentaires : une analyse traditionnelle qui détecte les différents thèmes, les tonalités, les cadences, l'aspect formel global, etc., et une analyse narrative qui qualifie ces thèmes par le biais des styles et des genres expressifs, autrement dit les « topiques ». Ces analyses, exposées dans notre troisième partie, ont abouti à deux résultats importants, présentés dans notre quatrième partie.

Dans un premier temps, certains éléments récurrents ont permis de bâtir une définition du dernier style : celui-ci se caractérise par une écriture complexifiée au niveau harmonique (nombreuses modulations, parfois abruptes, nombreuses colorations de mêmes éléments thématiques entre mode majeur et mineur, singularités harmoniques comme l'utilisation originale des accords de sixte augmentée, etc.), une écriture beaucoup plus contrapuntique qu'auparavant (développement d'un discours musical polyphonique, écriture en imitation, utilisation de canons, style *antico*) et plus chromatique (dans un sens harmonique et non purement ornemental ou mélodique), une utilisation des genres en tant que thèmes dans des œuvres déjà stylisées (mazurka dans une valse, nocturne dans une polonaise, etc.), une présence de plusieurs passages imprégnés par l'esthétique de l'impressionnisme musical (notamment dans la *Berceuse* op. 57 ou le *Prélude* op. 45, etc.), des conclusions inattendues (thèmes secondaires, accords finaux *forte*, ou textures homophoniques inédites qui sont utilisées par le compositeur lors des dernières mesures), et une revalorisation de la forme (évolution de la forme tripartite, utilisations originales de formes « bar », évolution de la forme rondo, etc.). Dans une deuxième temps, ces analyses nous ont permis de lister les topiques utilisés par Chopin et de les classer en plusieurs catégories : les « styles expressifs », parmi lesquels celui du « chant accompagné » reste le plus utilisé dans l'ensemble du corpus, suivi de près par le « style savant », signe fort de l'évolution stylistique du compositeur ; les « genres expressifs », fortement liés à des répertoires lyriques (nocturne, barcarolle, berceuse), mais pas seulement (marche, divertimento, chaconne); et les « danses », majoritairement polonaises, qui représentent logiquement une part importante du discours musical de Chopin (mazurka, kujawiak, polonaise, oberek, etc.). Le tableau récapitulatif présenté dans ce chapitre a également permis de mettre en évidence l'utilisation des styles en fonction du temps, et pour chaque œuvre musicale. Ainsi, il montre que les styles « pastoral » et « militaire » sont caractéristiques du début de la période étudiée, et totalement absents du corpus après la *Ballade* op. 52, composée en 1843. Le style « héroïque », quant à lui, ne sera plus utilisé après 1846. Le style du *belcanto*, pourtant si cher au compositeur dans la période parisienne (années 1830), s'estompe, avec seulement quatre œuvres concernées entre 1843-44 puis 1845-46. Concernant les genres, les « nocturnes » sont très présents durant l'ensemble de la période étudiée, tandis que la « marche » se révèle beaucoup plus concentrée entre 1840 et 1845 (7 occurrences sur 8). L'apparition de genres comme le « divertimento », la « berceuse », la « barcarolle », la « tarentelle » ou encore la « chaconne » illustrent une créativité renouvelée ; et même si certains de ces genres ne sont utilisés que ponctuellement, leur présence manifeste l'ouverture du langage de Chopin dans ses dernières années.

Dans notre cinquième et dernière partie, l'étude de l'enchaînement des topiques au sein des œuvres nous a permis de compléter la caractérisation du dernier style de Chopin, en faisant apparaître la dimension narrative qui sous-tend chaque pièce. Nous avons pris en compte les deux dimensions du « récit » issues de la théorie narratologique : la dimension séquentielle ou syntagmatique, qui prend en compte l'évolution linéaire des topiques dans le temps, et la dimension paradigmatique ou logique, qui s'intéresse aux états de départ et d'arrivée, pour comprendre à la fois la stratégie narrative globale et la

progression thymique générale à l'intérieur de la pièce. À travers notre investigation, trois modèles narratifs ont pu être définis au sein de cette période :

- la stratégie narrative « complexe », caractérisée par de nombreux contrastes et moments de ruptures, dus aux multiples changements d'états thymiques sous forme d'oppositions binaires (il s'agit du modèle le plus important de notre corpus avec 15 œuvres concernées). Le matériel thématique est donc diversifié, aussi bien au niveau des topiques que de ses valeurs thymiques (dans la *Ballade* op. 52, enchaînement d'un style pastoral avec une valse mélancolique, un style improvisé, une texture homophonique, un style brillant, un style *agitato*, etc.).
- la stratégie narrative « unifiée », qui se définit par un matériel thématique sans contraste thymique, la composition restant dans son ensemble dans un même type d'atmosphère (10 œuvres concernées). Par exemple, l'*Impromptu* op. 36 enchaîne un thème pastoral avec une marche héroïque et un style brillant, topiques tous « euphoriques » et non dramatiques.
- la stratégie narrative « simple », qui correspond à une alternance, un aller-retour entre deux états thymiques. Dans ce cas, les thèmes sont intégrés à la forme tripartite de type ABA' (3 œuvres concernées). Dans le cas du *Nocturne* op. 62 n°2, le thème principal de « nocturne » lyrique est fortement contrasté par la partie centrale et son style *agitato.*

Concernant les progressions thymiques, nous avons distingué quatre modèles que l'on peut regrouper selon deux catégories : les progressions qui changent de signe, avec la progression « romantique » (dysphorie→euphorie) et la progression « dramatique » (euphorie→dysphorie) ; et celles qui maintiennent le même signe au début et à la fin de la pièce avec la progression « euphorique » (euphorie→euphorie) et la progression « dysphorique » (dysphorie→dysphorie).

Tous ces modèles sont utilisés dans notre corpus d'œuvres, avec plus ou moins d'occurrences, et des fréquences diverses au cours du temps. Par exemple, une seule progression dramatique (euphorie→dysphorie) apparaît dans l'ensemble du corpus (la *Ballade* op. 52). Cette pièce occupe donc une place spéciale, avec un climax dramatique très intense en conclusion après une introduction très calme et lyrique. *A contrario*, la *Fantaisie* op. 49 débute par une marche funèbre dysphorique qui instaure un climat sombre dès les premières mesures, résolue lors de la coda beaucoup plus lumineuse et lyrique (progression romantique, dysphorie→ euphorie).

Nous pouvons aussi remarquer que vers la fin de sa vie, Chopin privilégie les progressions qui maintiennent le même signe, avec une concentration importante des progressions dysphorique et euphorique entre 1846 et sa mort en 1849 (9 sur 11 œuvres concernées). Par ailleurs, les stratégies narratives « simples » sont concentrées entre 1846-1847 et concernent trois œuvres qui se suivent dans son catalogue. Au départ, les stratégies « complexes » sont logiquement présentes dans des œuvres de grande envergure, qui laissent plus de place à un matériel thématique important et varié, mais on les voit investir peu à peu des pièces plus courtes, à partir de 1844, avec les *Mazurkas* op. 56 n°3 puis op. 59.

Pour porter un regard aussi juste que possible sur la complexification des œuvres au cours de cette époque, nous avons tenté d'introduire la notion de « ratio de complexité », qui indique, par la division du nombre de mesures par le nombre de contrastes thymiques, une valeur symbolisant cette « complexité ». Plus elle est proche de 0, plus l'œuvre présente une concentration importante de ruptures entre ses différents éléments thématiques. À travers cette donnée, mais aussi celles du nombre de topiques et de la stratégie narrative mise en place, nous avons pu prouver que plus Chopin se rapproche de la fin de sa vie, plus les œuvres deviennent complexes, avec des topiques et des ruptures plus nombreux, des stratégies plus complexes, et par conséquent un ratio de complexité plus faible. Cependant, cette progression n'est pas linéaire, et différentes phases se dessinent à travers l'évolution des courbes de tendance dans notre graphique récapitulatif. Cinq phases ont pu être mises en évidence, alternant entre une « complexification » et une « simplification » du discours des œuvres musicales (1840-1841 : phase de complexification, 1842-1845 : phase de simplification, 1845-1846 : phase de complexification, 1846-1847 : phase de simplification, 1847-1849 : phase de complexification). Cette alternance permet d'expliquer la présence de quelques œuvres qui se démarquent par une simplicité déconcertante au sein de la progression globale tendant vers la complexification. C'est le cas de la *Valse* op. 64 n°2 ou du *Largo* de la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65, qui sont liées au style de la « nouvelle simplicité » relevé par Tomaszewski.

Enfin, dans l'ultime chapitre, nous avons réalisé quatre études de cas, destinées à comparer les données empiriques du tempo et des dynamiques mesurées dans le jeu d'un pianiste avec la dimension narrative et thymique de l'œuvre musicale analysée précédemment. Nous avons pu démontrer que les topiques et leur concaténation avaient des répercussions indéniables sur ces valeurs empiriques, recensées à travers un audio-descripteur. En effet, dans le cas de la *Ballade* op. 52 par exemple, la progression dramatique est clairement exprimée par l'interprète, à travers une progression ascendante du tempo et des dynamiques tout au long de la pièce, comme pour amener petit à petit le climax dramatique final. Dans la *Fantaisie* op. 49, les changements abrupts entre les différents topiques sont nettement visibles à travers les courbes de ces valeurs, légitimant leur identité. Les différents rôles attribués aux éléments thématiques (comme ceux du « style improvisé », présent dans deux cas amenant respectivement la dysphorie et l'euphorie), ressortent par une interprétation différente selon les cas. Le thème principal, dans un style *agitato*, est répété de manière à créer une progression dramatique, qui sera cette fois-ci résolue par la coda de la pièce. Tous ces comportements narratifs sont retrouvés dans l'étude des données empiriques. Le *Nocturne* op. 55 n°2 présente une stratégie narrative « unifiée » clairement discernable par une stabilisation importante des données, maintenue tout au long de l'œuvre. Cependant, le cas de la *Mazurka* op. 63 n°3, qui possède une stratégie narrative « simple », a démontré la nécessité d'approfondir ce type d'approche : pour compléter l'analyse et affiner les résultats, il faudrait y rajouter d'autres données comme celles que peut par exemple fournir un sonagramme. En effet, les deux topiques utilisés par Chopin sont des danses polonaises (mazurka et kujawiak), particulièrement proches (il s'agit d'une danse polonaise, à la mesure à 3 temps, avec des accents sur les temps faibles). Dans cette pièce elles se démarquent non pas par le tempo

et les dynamiques, mais par l'usage des tonalités (mineures pour l'une, majeures pour l'autre), et de la texture musicale (respectivement lyrique et homophonique, se différenciant par la régularité des attaques par exemple).

Ainsi, nous sommes convaincue que ce travail d'analyse effectué sur les enregistrements, en comparaison avec nos résultats analytiques, mérite d'être continué, développé et étendu, pour être appliqué à l'ensemble des œuvres de notre corpus. En effet, il serait intéressant d'étudier comment la dimension narrative et thymique d'une œuvre musicale se trouve exprimée par un interprète. Y a-t-il des comportements typés selon les écoles, ou selon certaines générations de pianistes ? Existe-t-il une corrélation régulière entre les topiques et les choix expressifs de l'interprète qui permettrait d'aboutir à une identité du topique intrinsèque à l'acte interprétatif ? Autrement dit, un topique pourrait-il devenir une unité interprétative à part entière reconnaissable en tant que telle à travers les données liées à son exécution : tempo, dynamique, timbre, attaques, et même par rapport au geste de l'interprète etc. ?

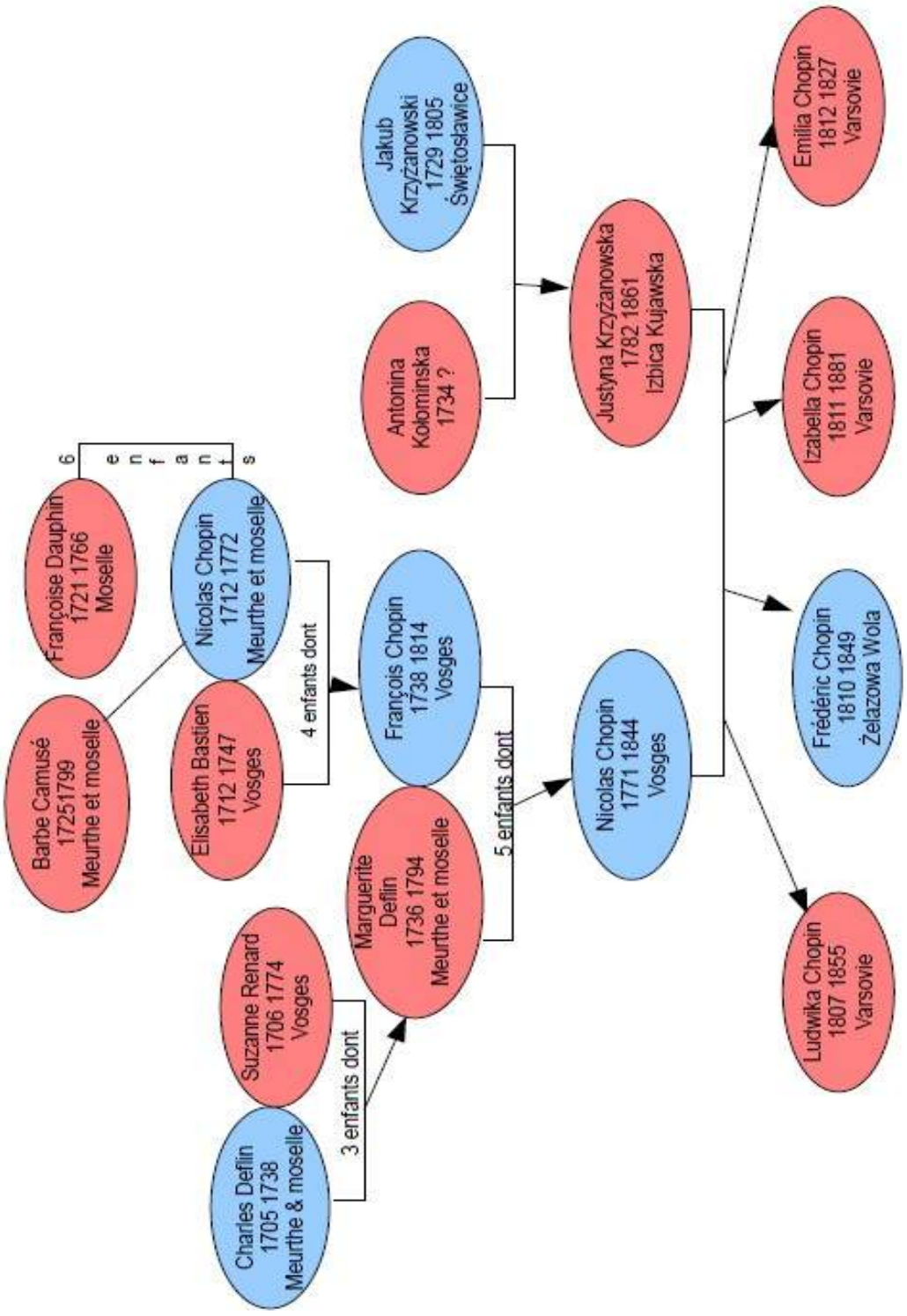
Notre travail s'achève donc sur la mise en lumière d'un « dernier style » de Chopin dont nous avons tenter d'établir l'existence et d'en identifier les caractéristiques à travers l'ensemble des parties de cette thèse. Il laisse également quelques questions intéressantes en suspens, particulièrement en lien avec l'étude de l'interprétation, qui mériteraient d'être abordées dans des travaux futurs.

ANNEXES

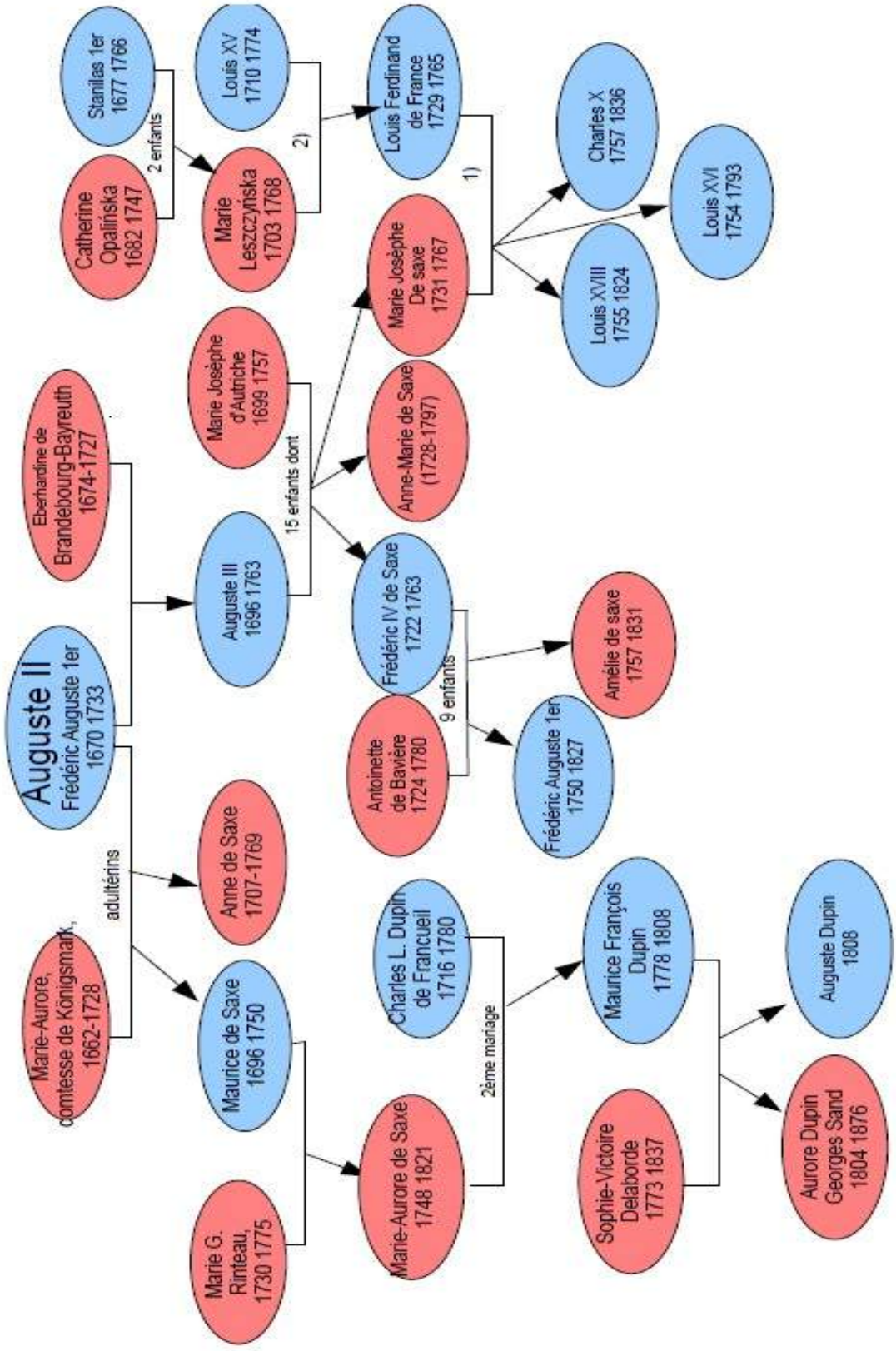
Liste des annexes

1. Arbre généalogique de Frédéric Chopin
2. Arbre généalogique de George Sand
3. Liste des concerts publics de Chopin avec leurs programmes
4. Tombe de Frédéric Chopin au cimetière du Père-Lachaise
5. Scène de combat de Dembowski

ANNEXE 1 - Arbre généalogique de Frédéric Chopin



ANNEXE 2 - Arbre généalogique de George Sand



ANNEXE 3 – Listes des concerts et programmes de Frédéric Chopin

1er août 1829
Vienne, Théâtre Impérial de la Porte de Carinthie

Ouverture du ballet *Les Créatures de Prométhée* de Beethoven
Variations sur un thème de Mozart « La ci darem la mano » de Chopin
Arias de Rossini et de Vaccai interprétés par Charlotte Weltheim
Fantaisie libre sur un thème de *La Dame Blanche* de Boieldieu par Chopin
Fantaisie sur l'air polonais Chmiel (*Le Houblon*) par Chopin

18 août 1829
Vienne, Théâtre Impérial de la Porte de Carinthie

Rondeau à la Krakowiak de Chopin
Ballet *Der Masken-Ball* de Gallenberg
Variations sur un thème de Mozart « La ci darem la mano » de Chopin
Ouverture de l'opéra *Der Berg-König* de Peter Lindpainter
Polonaise de Mayseder, interprétée par le violoniste Joseph Khayl

17 mars 1830
Varsovie, Théâtre National

Ouverture de l'opéra *Leszek Bialy* de Joseph Elsner
Allegro du *Concerto en fa mineur* de Chopin
Divertissement pour cor, composé et interprété par Karol Goemer
Adagio et Rondo du *Concerto en fa mineur* de Chopin
Ouveture de l'opéra *Cecylia Piaseczynska* de Karol Kurpinski
Variation de Paër La Biondina interprétée par Barbara Majerowa
Pot-pourri sur des thèmes polonais de Chopin

22 Mars 1830
Varsovie, Théâtre National

Symphonie de Jozef Nowakowski
Allegro du *Concerto en fa mineur* de Chopin
Variations de Charles Bériot, interprétée par le violoniste Bielawski
Adagio et Rondo du *Concerto en fa mineur* de Chopin
Rondeau à la Krakowiak de Chopin
Air d'*Elena et Malvina* de Carlo Evasio Soliva, interprété par Barbara Majerowa
Improvisation de Chopin sur « Swiat srogi » (« Monde cruel ») de Stefani et « W mieście dziwne obyczaje (« Il y a d'étranges coutumes dans la ville ») de Karol Kurpinski

11 Octobre 1830
Varsovie, Théâtre National

Symphonie de K. Goerner
Allegro du *Concerto en mi mineur* de Chopin
Aria avec chœur de Carlo Evaso Soliva, interprété par Anna Wolkow
Adagio et Rondo du *Concerto en mi mineur* de Chopin

Ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini
Aria de *La donna del lago* de Rossini, interprété par Konstancja Gladkowska
Grande Fantaisie sur des airs polonais de Chopin

11 Juin 1831
Vienne, Théâtre de la Porte de Carinthie

Ouverture d'*Euryanthe* de Weber
Allegro du *Concerto en mi mineur* de Chopin
Quatuor vocal interprété par MM. Staudigel, Emminger, Ruprecht et Tichatschet
Romance et Rondo du *Concerto en mi mineur* de Chopin

26 février 1832
Salons Pleyel, Paris

Quintette op. 29 de Beethoven interprété par Baillot, Vidal, Urhan, Tilmant et Norblin
Duo interprété par Mmes. Tomeoni et Isambert
Concerto pour piano en mi mineur op. 11 de Chopin
Air interprété par Mlle. Tomeoni
Grande Polonaise pour six pianos de Kalkbrenner, avec Kalkbrenner, Stamaty, Hiller, Osborne, Sowinski et Chopin
Air interprété par Mlle. Tomeoni
Solo de haut-bois par M. Brod
Grandes variations brillantes sur un thème de Mozart de Chopin

20 mai 1832
Société des Concerts du Conservatoire, Paris
Concert de bienfaisance, organisé par le prince de la Moskova
Chopin interprète l'allegro du *Concerto en mi mineur*

18 Mars 1833 (privé)

2 avril 1833
Théâtre des Italiens, Paris
Concert organisé par Berlioz au profit de Harriet Smithson
Chopin et Liszt interprètent la *Sonate en fa mineur* à quatre mains d'Onslow.

3 avril 1833
Salle du Vauxhall

Chopin joue avec Liszt et les frères Herz

25 Avril 1833
Salle Saint-Jan, Hôtel de Ville de Paris, dans le cadre des concerts mensuels de l'Athénée musicale

Deuxième et troisième mouvement du *Concerto en mi mineur* op. 11 de Chopin

15 décembre 1833
Salle du Conservatoire

Chopin joue avec Liszt et Hiller l'allegro du *Concerto en ré mineur* pour trois pianos de Jean-Sébastien Bach.

14 décembre 1834
Salle du Conservatoire

Concert Berlioz. Chopin joue le mouvement lent d'un de ses Concertos.

25 décembre 1834
Salons Pleyel

Concert organisé par François Stoepel, avec Chopin et Liszt (piano), Heinrich Ernst (violon) et Sabine Heinefetter (chant). Chopin et Liszt jouent la *Grande Sonate en Mi bémol majeur* de Moscheles et le *Grand Duo* de Liszt d'après une *Romance* de Mendelssohn.

22 février 1835
Salons Erard
Chopin joue avec Hiller le *Duo pour deux pianos* op. 135 de ce dernier.

15 mars 1835
Salons Pleyel
Concert auquel, outre Chopin, prêtent leur concours Hiller, Osborne, Stamaty, les frères Hertz, etc.

5 avril 1835
Théâtre des Italiens
Concert au profit des émigrés polonais (selon le site de la société Chopin à Paris) ou pour les orphelins polonais (selon la biographe Marie-Paule Rambeau), avec le concours de Liszt et d'autres artistes.

Ouverture d'*Obéron* de Weber
Duo de *Guillaume Tell* de Rossini, interprété par Adolphe Nourit et Mlle. Falcon
Lieder de Schubert chanté par Adolphe Nourrit
Concerto en mi mineur de Chopin
Duo pour deux pianos de Hiller avec Liszt
Solo de violon composé et interprété par M. Ersnt
Lieder de Schubert interprété par Adolphe Nourrit
Solo de flûte par M. Dorus
Ouverture de *Guillaume Tell*

26 avril 1835
Société des Concerts du Conservatoire
Concert au bénéfice de Habeneck

Symphonie n°6 « Pastorale » de Beethoven
Le roi des Aulnes de Schubert interprété par Adolphe Nourrit

Scherzo de la 9ème *Symphonie* de Beethoven
Grande Polonaise brillante précédée d'un *Andante spianato* op. 22
Scène de Beethoven *Ah Perfido* interprété par Mlle. Falcon
Finale de la 5ème *Symphonie* de Beethoven

7 février 1836 (privé)
Chez le pianiste Karl Schunke
Sonate à quatre mains de Moscheles

10 février 1836 (privé)
Chez les Czartoyski

21 Avril 1836 (privé)

3 Mai 1836 (privé)

30 mars 1837 (privé)
Chez la duchesse Belgiojoso

Six pianistes, Liszt, Chopin, Pixis, Thalberg, Czerny et Herz, improvisent sur la *Marche des Puritains* de Bellini : leurs variations seront publiées en 1839 sous le titre *Hexaméron*.

16 février 1838 (privé)
Tuileries, Paris

Concert devant la cour royale
Concerto en mi mineur de Chopin

3 mars 1838 (privé?)
Salle du Conservatoire

Chopin participe au concert de Charles-Valentin Alkan et joue avec lui, Zimmerman et Gutmann une transcription pour deux pianos à huit mains de l'*Allegretto* et du *Finale* de la 7ème *Symphonie* de Beethoven.

12 mars 1838
Grande Salle de l'Hôtel de ville, Rouen

Concert au bénéfice d'Antoine Orlowski (violoniste et chef d'orchestre). Chopin joue le *Concerto en mi mineur*.

24 avril 1839 (enterrement)
Église Notre-Dame-du-Mont, Marseille

Chopin tient l'orgue à la messe de requiem pour le ténor Adolphe Nourrit. À l'Élévation, il joue le lied de Schubert *Die Gestirne* (« L'Astre »), qui avait été un des plus grand succès du chanteur.

29 octobre 1839 (privé)
Saint-Cloud

Chopin et Moscheles se produisent devant la cour royale. Chopin interprète des *Études* et des *Nocturnes*, et tous deux à quatre mains exécutent la *Sonate en Mi bémol majeur* de Moscheles.

26 avril 1841
Salons Pleyel

Chopin joue la 2e *Ballade*, le 3e *Scherzo*, des *Préludes*, des *Études*, des *Mazurkas* et des *Nocturnes*. Il accompagne le violoniste Ernst et la cantatrice Laure Damoreau-Cinti.

Décembre 1841 (privé)

21 février 1842
Salons Pleyel

Chopin joue la 3e *Ballade*, l'*Impromptu en Fa dièse majeur*, le *Prélude en Ré bémol majeur*, l'*Andante spianato*, trois *Mazurkas*, quatre *Nocturnes* (dont ceux en Ré bémol majeur et en fa dièse mineur) et trois *Études* de l'op. 25 (n° 1, 2 et 12). Auguste Franchomme et Pauline Viardot participent au concert.

16 février 1848
Salons Pleyel

Avec le concours de Franchomme et d'Alard. Au programme : la *Sonate pour piano et violoncelle* (sans le 1er mouvement), la *Berceuse* et la *Barcarolle*, quelques *Études*, *Préludes*, *Mazurkas* et *Valses* ; et le *Trio en Sol majeur* de Mozart.

15 Mai 1848
Stafford House

Chopin interprète ses propres œuvres ainsi que les *Variations en Sol majeur K 501* de Mozart avec Julius Benedict.

23 Juin 1848
Concert chez Adélaïde Sartoris, 99 Eaton Place

Andante op. 22 précédé d'un Largo de Chopin
Air *Le pénitent* de Beethoven
Andante Sostenuto, 13e et 14e *Etudes* de Chopin
Mélodie *Reine des Nuits* de Alary
Nocturne, *Berceuse*, *Impromptu* de Chopin
Romance *Ange si pur* de *La favorite de Donizetti*
Mazurka, *Ballade*, *Valse* de Chopin

7 juillet 1848
Concert chez Lord Falmouth

Andante Sostenuto op. 22 et *Scherzo* op. 31
Mazurkas arrangées par Mme Viardot et chantées par Mme Viardot et Mlle de Mendi
Études n° 19-13-14 (op. 25 n° 1-2-7)
Air *Ich denke dein* de Beethoven par Mme Viardot
Nocturne et *Berceuse* de Chopin
Rondo *Non piu mesta* de *La Cenerentola* de Rossini par Mme Viardot
Préludes, Mazurkas, Valses de Chopin
Airs espagnols par Mme Viardot et Mlle de Mendi

28 Aout 1848
Manchester, salle du « Concert Hall »

Première partie
Ouverture du *Maître des Esprits* de Weber
Air de *Nabucco* de Verdi intitulé « Iot'amava », interprété par Mmes. Alboni et Corbari et par le ténor Salvi
Cavatine de la Cantatrice Villane de Pacini « Como provar » interprété par Mme Corbari
Romance Ciel pietoso de *Oberto* de Verdi, interprété par Salvi Andante
Scherzo de Chopin
Cavatine et Finale « Non piu mesta » de *Cendrillon* de Rossini par Mme. Alboni
Duo « Vieni Roma » de *Norma* de Bellini par Salvi et Mme. Corbari

Deuxième partie
Ouverture de *Prométhée* de Beethoven
Duo « La regatta Veneziano » de Rossini par Mmes. Alboni et Corbari
Romance « Una furtia lagrima » de *L'élixir d'amour* de Donizetti par Salvi et Alboni
Nocturne, *Etudes* et *Berceuse* de Chopin
Duo « Un soave non so che » de *Cendrillon* de Rossini par Salvi et Alboni
Aria « Oh dischiuso » de *Nino* de Verdi par Mme Corbari
Tyrolienne « In questo semplice » de *Belty* de Donizetti par Mme. Alboni
Trio « Cruda sorte » de *Ricciardo et Zorade* de Rossini par Salvi, Alboni et Corbari
Ouverture du *Barbier de Séville* de Rossini

27 Septembre 1848
Glasgow, Merchant's Hall

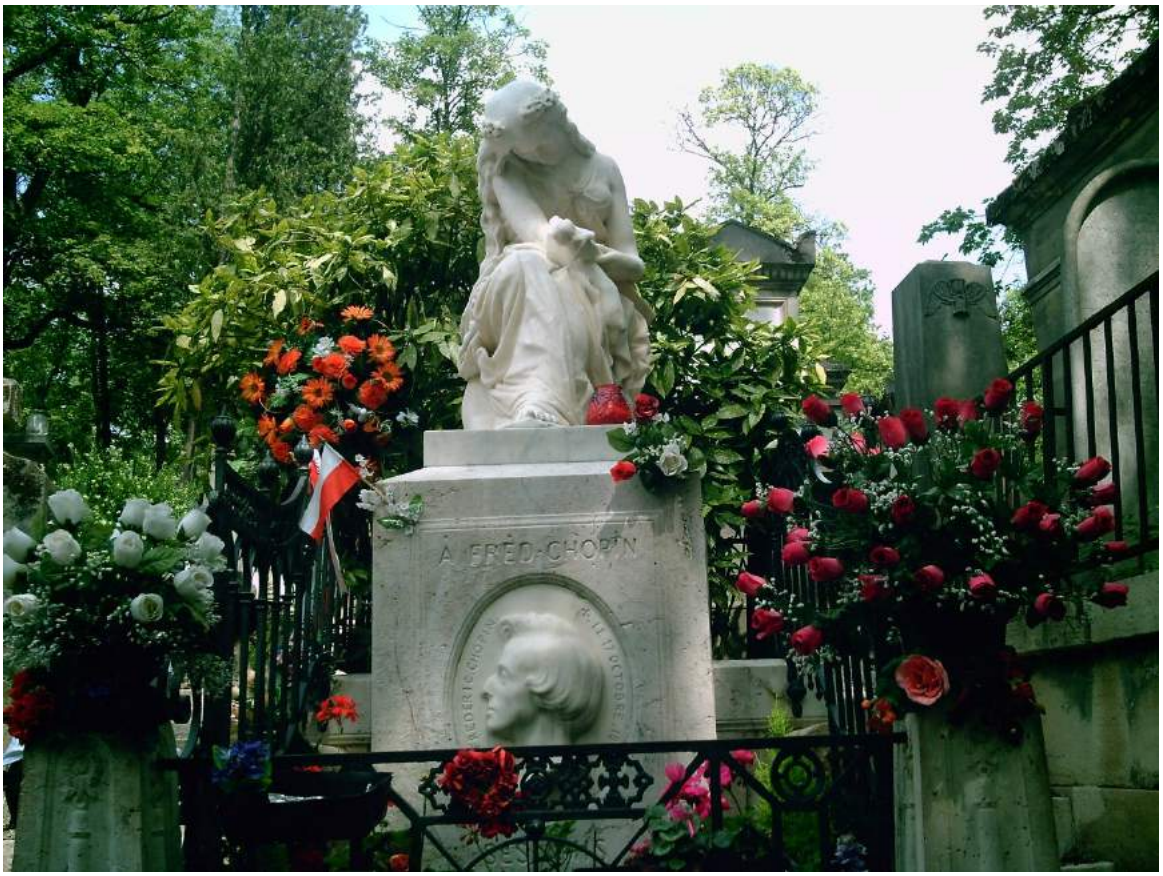
Andante op. 22 et *Impromptu* op. 36
Romance « Le Camelia » de Guglielmo par Mme. Adelasio
Études op. 25
« Le lac » de Niedermeyer par Mme. Aelasio
Nocturnes op. 27 et 55, et la *Berceuse* op. 57
Barcarolle « La Notte e bella » de Guglielmo par Mme Adelasio
Préludes, *Ballade* op. 38, *Mazurkas* op. 7, *Valses* op. 64

4 Octobre 1848
Edimbourg, Hopetoun Rooms

Andante op. 22 et *Impromptu* op. 36
Études n°1-2-7 op. 25
Nocturnes op. 9 n°2 et op. 55 n°1, et *Berceuse* op. 57
Grande valse brillante op. 18
Andante précédé d'un Largo
Préludes, *Ballade* op. 38, *Mazurkas* op. 7 n°5, *Valses* op. 64

16 Novembre 1848
Londres, Guidhall, bal de charité pour les émigrés polonais

ANNEXE 4 – La tombe de Frédéric Chopin au Cimetière du Père-Lachaise



Tombe de Frédéric Chopin. Auguste Clésinger, 1850

Euterpe, muse de la Musique, pour Frédéric Chopin, Cimetière du Père-Lachaise

ANNEXE 5 – Représentation de la mort du révolutionnaire Edward Dembowski

Mort du révolutionnaire polonais Edward Dembowski en 1846, par J.B. Dziekonski , dessin du XIX^{e} siècle

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ABRAHAM, George, *Chopin's Musical Style,* Éditions Oxford University Press, Oxford, 1939

ABROMONT, Claude, et Eugène de Montalembert, *Guide des formes de la musique occidentale*, Éditions Fayard, Paris, 2010

AGAWU, Kofi, *Playing with sounds, A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Éditions Princeton University Press, Princeton, 1991

_____ *Music as discourse : Semiotic Adventures in Romantic Music*, Éditions Oxford University Press, New York, 2009

ALLANBROOK, Wye Jamison, *Rhytmic Gesture in Mozart :* Le nozze di Figaro *and* Don Govianni*,* Éditions University of Chicago Press, Chicago, 1983

ASAFIEV, Boris, *Die musikalishe Form als Prozess*, Éditions Verlag Neue Musik, Berlin, 1976.

BARONI, Raphaël, *La tension narrative, suspense, curiosité et surprise*, Éditions du Seuil, Paris, 2007

BARONI, Raphael et Françoise Revaz (dir.), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Éditions Ohio State University Press, Columbus, 2015

BENT, Ian, *L'analyse musicale, Histoire et méthodes*, Éditions Main d'œuvre, Paris, 1998

BERRY, Wallace, *Musical Form and Musical Performance*, Éditions Yale University Press, New Haven, 1989

BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Éditions Nathan HER, Paris, 2000

BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1973

BIDOU, Henri, *Chopin*, Éditions Felix Alcan, Paris, 1925

BRONARSKI, Ludowik, *Harmonika Chopina*, Éditions Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej [Société d'édition de la musique polonaise], Varsovie, 1935

BRONISLAS, Édouard Sydow, *Correspondance de Frédéric Chopin, la Gloire 1840-1849*, Éditions Richard Masse, Paris, 1981

CHERBULIEZ, Antoine-E, *Fryderyk Chopin. Leben und Werk*, Éditions Rüschlikon, Zürich, 1948

CHOMINSKI, Józef Michał. *Preludia Chopina. [Chopin's Preludes]*, Éditions Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Éditions Musique Polonaise], Cracovie, 1950

CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano,* sous la direction de Jean-Jacques Eigeldinger, Éditions Flammarion, Paris, 1993

CONE, Edward T., *Musical Form and Musical Performance*, Éditions Norton, New York, 1968

COOK, Nicholas, *A guide of musical analysis*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 1994

CORTOT, Alfred, *Chopin*, *Pièces diverses, 2ème série*, Éditions Salabert, Paris, 1947

COURTÉS, Joseph, *La sémiotique du langage*, Éditions Armand Colin, Paris, 2007

_____ *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Éditions Hachette, Paris, 1991

DAVIS, Andrew, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*, Éditions Indian University Press, Bloomington, 2010

ECO, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 1979

EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, Éditions Fayard, Paris, 2006

_____ *L'univers musical de Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 2000

EINSTEIN, Alfred, *Music in the Romantic* Period, Éditions W.W. Norton and co., New York, 1947

FAUTRIER, Pascale, *Frédéric Chopin*, Éditions Gallimard, Paris, 2010

FREYTAG, Gustav, *Der Tehcnik des Dramas,* Hirzel, 1872

GANCHE, Edouard, *Voyages avec Frédéric Chopin*, Éditions Mercure de France, Paris, 1934

GENETTE, Gérard, « Discours du Récit », *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972

GRABOCZ, Márta, *Musique, narrativité, signification,* Éditions L'Harmattan, Paris, 2009

_____ *Sens et signification musicale*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2007

_____ *Morphologie des oeuvres pour piano de Franz Liszt*, Éditions Kimé, Paris,1996

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Éditions PUF, Paris, 1986

GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Éditions Hachette, Paris, 1979

HAMILTON, Kenneth *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Éditions Oxford University Press, New York, 2008

HATTEN, Robert, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, an Interpretation,* Éditions Indiana University Press, Bloomington, 1994

_____ *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2004

HELIE, Jérôme, *Petit Atlas historique des Temps modernes*, Éditions Armand Colin, Paris, 2000

HERBERT, Louis, (dir.) et François Rioux (coll.), *Le plaisir des sens, Euphorie et Dysphorie des signes*, Éditions Presses de l'Université de Laval, Québec, 2007

HERMAN, David, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Éditions Ohio State University Press, Columbus, 1999

HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Éditions de Minuit, Paris, 1971

JACHIMECKI, Zdzisław, *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*, [Fryderyk Chopin. An Outline of his Life and Music], Éditions Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Éditions Musique Polonaise], Cracovie, 1957

_____ *Frédéric Chopin et son œuvre*, Éditions Libraire Delagrave, Paris, 1930

JACOKBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963

JIRANEK, Jaroslav, *Asafievova teorie intonace: Jeif geneze a vyznam*. [Asafiev's Intonation Theory: Its orgins and Significance], Éditions Academia, Prague, 1967

_____ *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*, Éditions Verlag Neue Musik, Berlin, 1985, chapitre V, p. 79-98

KALLBERG, Jeffrey, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*, Éditions Harvard University Press, Cambridge, 1998

KARBUSICKY, Vladimir, *Gundriss der musikalischen Semanik*, Éditions Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstad, 1986

KREMLEV, Jurij A, *Frederik Szopen. Oczerki żizni i tworczestwa*, [Frederick Chopin. Outline of Life and Works], Leningrad, 1949

LEICHTENTRITT, Hugo, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke,* Éditions M. Hesse, Berlin, 1921-1922

MARTY, Jean-Pierre, *La méthode de piano de Chopin, Essai pédagogique*, Éditions Singulières, Sète, 2007

MIRKA, Danuta (dir), *The Oxford Handbook of topic theory*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 2014

MOLINO, Jean et Raphaël Lafhail Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Éditions Aces Sud, Montréal, 2003

MONELLE, Raymond, *The musical topic: hunt, military, and pastoral*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2006

NATTIEZ, Jean-Jacques, *La musique, les images et les sons*, Éditions Fides, Anjou, 2010

NIECKS, Frederick *Frederick Chopin as a Man and Musician*, Éditions 2Bde., London, 2011

OTT, Auguste, *Manuel d'histoire universelle : Histoire ancienne*, Éditions Béthune et Plon, Paris, 1840

PAINTER, Karen et Thomas Crow (dir.), *Late Thoughts, Reflections onartists and composers at work*, Éditions Getty Publications, Los Angeles, 2006

PEMON, Gérard, *Dictionnaire de la musique,* Éditions Jean Paul Gisserot, Paris, 2007

PIERCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe,* Éditions du Seuil, Paris, 1978 (traduction des textes anglais publiés entre 1885 et 1914)

PISTONE, Danièle, *L'interprétation de Chopin en France*, Musique – Musicologie, Éditions Champion, Paris, 1990

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Éditions du Seuil, Paris, 1970

RAMBEAU, Marie Paule, *Chopin : l'enchanteur autoritaire*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2005

RATNER, Leonard, *Classic Music*, Éditions Schirmer, New York, 1980

REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Éditions De Boeck - Duculot, Louvain-la-neuve, 2009

RINK, John, *Musical Performance, A Guide to Understanding,* Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2002

_____ *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 1995

RINK John et Jim Samson, *Chopin Studies,* Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 1988

_____ *Chopin Studies volume 2*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 1994, 253 pages.

RINALDI, Robin, *European dance: Ireland, Poland, & Spain*, Éditions Chelsea House Publications, Londres, 2004,

RONDEAUX, Catherine, *Aux sources du merveilleux, Une exploration de l'univers des contes,* Éditions Presse de l'Université de Québec, Québec, 2011

ROSEN, Charles, *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Éditions Gallimard, Paris, 2002

_____ *Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, Éditions Gallimard, Paris, 1978

ROSTAND, Claude, *Petit guide de l'auditeur de musique. Les chefs d'œuvres du piano,* Éditions Plon, Paris, 1950

SAMSON, Jim, *Chopin*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 1992

_____ *The Music of Chopin,* Éditions Oxford University Press, Oxford, 1985

SAND, George, *Impressions et souvenirs*, Éditions Michel Lévy Frères, Paris, 1873

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot, Paris, 1972

SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français,* Éditions PUF, Paris, 1994

STOIANOVA, Ivanka, *Manuel d'analyse musicale, Variations, Sonate, formes cycliques*, Éditions Minerve, Paris, 2000

_____ *Manuel d'analyse musicale, les formes classiques simples et complexes*, Éditions Minerve, Paris, 1996

STRAUS, Joseph N., *Stravinsky's Late Music*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2001

TARASTI, Eero, *La musique et les signes, Précis de sémiotique musicale,* Éditions L'Harmattan, Paris, 2006

_____ *Sémiotique musicale,* Presses universitaires de Limoges, Limoges, 1996

_____ *Mythe et musique. Wagner, Sibelius, Stravinsky*, trad. D. Pousset, Paris, Michel de Maule, 2003

TOMASZEWSKI, Mieczyslaw, *Chopin und seine Zeit*, Éditions Laaber-Verlag, Laaber, 1999

_____ *Chopin. The Man, his Work and its Resonance*, Éditions Institut Frédéric Chopin, Varsovie, 2015

TUNBRIDGE, Laura, *Schumann's late style*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 2007

VON LENZ, Wilhelm, *Les Grands virtuoses du piano*, Éditions Flammarion, Paris, 1995

WAEBER, Jacqueline, *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006

WALLIS, Mieczysław *Późna twórczość wielkich artystów* [Late creative output of great artists], Éditions CIP, Varsovie, 1975

WHEELDON, Marianne, *Debussy's late style*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 2009

WOJCIK-KEUPRULIAN, Bronislawa, *Melodyka Chopina*, Éditions KS Jakubowski, Lviv, 1930

ZIELINSKI, Tadeusz, *Frédéric Chopin*, Éditions Fayard, Paris, 1995

Articles, conférences, revues

ADORNO, Theodor W., « Spätstil Beethoven's », *Der Auftakt*, Vol. 17, No. 5-6, 1937, p. 65-67

ALMEN, Byron « Narrative Archetypes : A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis », *Journal of Music Theory,* Vol. 47, No. 1, Printemps 2003, p. 1-39

CARAPEZZA, Paolo Emilio, « Chopin's Nocturne op. 32 n°1 – The source of Mahler's Sixth Symphony », *Chopin Studies,* Vol. 5, 1995, p. 126-144

CAPLIN, William E., « On the relation of musical topoi to formal function », *Eighteenth Century Music*, 2005, vol. 2, No. 1, p. 113-124

COOK, Nicholas, « Performance analysis and Chopin's mazurkas », in *Musicae Scientiae* n° 11/2, 2007, p. 183-207

CORNILS, Anja et Wilhelm Schernus, « Le rapport entre théorie du roman, théorie narrative et narratologie », in John Pier (dir.) *La théorie du récit, l'apport de la recherche allemande,* Éditions Presses Universitaires de Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007

DENEKEN, Michel (dir.), *Œuvre ultime*, *Journées de l'action culturelle*, Éditions de l'Université Marc Bloch, Strasbourg, 2005

DONIN, Nicolas, « Problèmes d'analyse de l'interprétation. Un essai de comparaison assistée par ordinateur d'enregistrements du premier prélude du Clavier bien tempéré », Musurgia, XII/4, 2006, p. 19-43

DRABKIN, William, « Chopin, Schenker, and Musical Form », *Ostinata Rigore : Frédéric Chopin*, Éditions Jean Michel Place, Paris, No. 15, 2000, p. 173- 186

EIGELDINGER, Jean-Jacques, « Chopin and 'La Note Bleue': An Interpretation of the Prelude Op. 45 » *Music & Letters*, Vol. 78, No. 2, Éditions Oxford University Press, 1997, p. 233-253

FLUDERNIK, Monica, « Narratology in Context », *Poetics Today*, No. 14, 1993, p. 729-761

GRABOCZ, Marta, « Méthodes d'analyse concernant la forme sonate », in *Méthodes nouvelles, Musique nouvelles, Musicologie et création*, Éditions Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. 109-135

_____ « Formes récurrentes de la narrativité », in Xavier Hascher et Costin Miereanu (dir.), *Les universaux en musique, Actes du 4ème congrès international sur la signification musicale,* Éditions de la Sorbonne, 1994

_____ « La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », in Márta Grabócz (dir.), *Sens et signification musicale*, Éditions Hermann, Paris, 2007, p. 231-252

GOLDBERG, Halina, « "Remembering that tale of grief" : The Prophetic Voice in Chopin's Music », in Haline Goldberg, (dir.), *The Age of Chopin : Interdisciplinary Inquiries,* Éditions Indinana University Press, Bloomington and Indiapolis, 2004, p. 54-94

JACHIMECKI, Zdzisław « Chopin, Fryderyk Franciszek », in *Polish Biographical Dictionary,* Vol. III, Éditions Tadeusz Manteuffel Historical Institut, Cracovie, 1937

KLEIN, Michael, « La Ballade n°4 de Chopin du point de vue du récit musical », à paraître dans Marta Grabocz (dir.), *Musique et narrativité,* Éditions l'Harmattan, Paris, s.d.

KRAMER, Lawrence « Rogue pitches, the cult of the dandy and Chopin's later style », in Magdalena Chylińska, John Comber, Artur Szklener (dir.), *Chopin's musical worlds: 1840s*, Éditions Institut National Frédéric Chopin, Varsovie, 2007, p. 293-314.

LARIVAILLE, Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, No. 19, 1974, p. 368-388

MANFRED, Jahn, « Narratologie : Methoden und Modellen in Erzähltheorie », *Litteraturwissenshaftliche Theorien, Modelle und Methoden*, Éditions EWVT, Trier, 1995, p. 29-50

NARMOUR, Eugene, « On the relationship of analytical theory of performance and interpretation », *Explorations in Music, the Arts, and Ideas,* Éditions Pendragon, Stuyvesant, 1988

NEWCOMB, Anthony, « The Polonaise-Fantasy and issues of musical narrative », in John Rink and Jim Samson (dir.), *Chopin Studies v.2*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 1994,

NÜNNING, Ansgar, « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développement récents : propositions pour de futurs usages du terme », in John Pier (dir.), *Narratologies contemporaines : approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit,* Éditions des archives contemporaines, Paris, 2010, p. 15-44

RATNER, Léonard, « Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas », in *Early Music*, Vol. 19, No. 4, p. 615-619

RICOEUR, Paul, « Pour une théorie du discours narratif », in Dorian Tiffeneau (dir.), *La narrativité*, Éditions du CNRS, Paris, 1980

RINK, John, « Chopin's Improvisatory Music : Style, Structure, Aesthetic », *Ostinato Rigore : Frédéric Chopin*, Éditions Jean Michel Place, Paris, No. 15, 2000, p. 7-17

_____ « Chopin and Performance Studies », *Chopin and his Work in the Context of Culture*, Éditions Polska Akademia Chopinowska, Cracovie, 2003, Vol. 2, p. 11-26

_____ « The Barcarolle: *Auskomponierung* und Apotheosis », in Jim Samson (dir.), *Chopin Studies*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 195-219

RINK, John, Neta Spiro et Nicolas Gold « The Form of Performance: Analyzing Pattern Distribution in Select Recordings of Chopin's Mazurka Op. 24 No. 2 », *Musicae Scientiae,* Vol. 14, No. 2, 2010, p. 23-55

_____ « Plus ça change : Analyzing Performances of Chopin's Mazurka Op. 24 No. 2 », in *Proceedings of 10th International Conference on Music Perception and Cognition*, ICMPC10, 2008, p. 418-427

_____ « In Search of Motive: Identification of Repeated Patterns in Performance and their Structural Context », in *Proceedings of the Inaugural International Conference on Music Communication Science* (ICoMCS), Éditions ARC Research Network in Human Communication Science, Sydney, 2007, p. 152-154

_____ « Performance Motives: Analysis and Comparison of Performance Timing Repetitions using Pattern Matching and Formal Concept Analysis », in *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007,* Éditions European Association of Conservatoires, Ultrecht, 2007, p. 175-180

ROTHSTEIN, William, « Circular motion in Chopin's late B-major Nocturne (op. 62 n°1) », in David Gagné et L. Poundie Burstein (dir.), *Structure and Meaning in Tonal Music : Festchrift in Honor of Carl Schachter*, Pendragon Press, New York, 2006

_____ « Phrase, Rhythm in Chopin's Nocturnes and Mazurkas » in Jim Samson (dir.), *Chopin studies*, Éditions Cambridge University Press, Cambridge 1988

SCHMALFELDT, Janet, « One of the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5 », in *Journal of Music Theory,* No. 29, 1985

_____ « Chopin's dialogue: The Cello Sonate op. 65 », in *Chopin's Musical Worlds: The 1840's*, Éditions Institut National Frédéric Chopin, Varsovie, 2008, p. 265-292.

STEFANOVIC, Ana, « Once more on musical topics and style analysis. A critical examination of Agawu's analysis of the introduction to Beethoven's Pathetic Sonata », *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Vol. 7, No.3, 2010, p. 311-325

STRAUS, Joseph N., « Disability and "Late Style" in Music », *The Journal of Musicology*, Vol. 25, No. 1, 2008, p. 3-45

SUTCLIFFE, W. Dean « Chopin's Counterpoint: The Largo from the Cello Sonata, Opus 65 », in *Musical Quarterly*, Vol. 83, No. 1, 1999, p. 114-133

TARASTI, Eero, « La musique comme art narratif », in Márta Grabócz, *Sens et signification en musique*, Éditions l'Harmattan, Paris, 2007

TOMASZEWSKI, Mieczyslaw « Uwagi o ewolucji stylu Chopina » [Notes sur l'évolution du style de Chopin], in Elżbieta Dziebowska (dir), *Studia musicologica, aesthetica, theoretica, historica* [Études musicologiques, esthétiques, théoriques et historiques], Éditions Polish Music Publishing House, Cracovie, 1979

_____ « Fryderyk Franciszek Chopin », in Elżbieta Dziebowska (dir.), *Encyklopedia Muzyczna* [Encyclopédie de la musique], Éditions Polish Music Publishing House, Vol. 2, Cracovie, 1985

_____ « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », in Jacqueline Waeber *La note bleue, Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2006, p. 73-88

_____ « Late Chopin. Last Chopin », in *Chopin's musical worlds. The 1840'*, Éditions Institut National Frédéric Chopin, Varsovie, 2008

UJFALUSSY, Jozsef, « Intonation Charakterbildung und Typenstaltung in Mozarts Werken », in *Studia Musicologica Academicae Scientiarim Hungaricaei,* tome I, fascicule 1-2, p. 94-135, 1961

Thèses

DHUVABHARK, Janida *A study of Chopin's piano sonata No. 3 in B minor, Op. 58, with suggestions for performance*, Thèse de Doctorat, The Ohio State University, 1992

DAVISON, Mary Joy, *A comprehensive analysis of Frederic Chopin's Berceuse, op. 57, including a critical study of the original sketch*, Thèse de doctorat, Université du Texas, Austin, 1977

MITCHELL, Jonathan, *Dialogues, dysfunctional transitions, and embodied plot schemas:(re) considering form in chopin's sonatas and ballades*, Thèse de doctorat, Louisiana State University, 2012.

YIP, Sheung Yung Joyce, *Tonal and Formal Aspects of Selected Mazurkas of Chopin: A Schenkerian View*, Thèse de doctorat, Université du Michigan, 2010

ZUKIEWICZ, Adam, *Chopin's Third Piano Sonata, Op. 58: Late Style, Formal Ambiguity, and Performance Considerations*, Thèse de Doctorat, Université de Toronto, 2012

Articles en lignes, sites web

BARONI, Raphaël et Alessandro Leiduan**,** « La narratologie à l'épreuve du panfictionnalisme », *Modèles linguistiques*, No. 65, 2012, en ligne, consulté le 3 janvier 2015, http://ml.revues.org/244

CAVAZZA, Marc, «Narratologie et Sémantique : pour une refondation interprétative», [En ligne], Vol. 15, No. 2, 2010, en ligne, consulté le 4 septembre 2016, http://www.revue-texto.net/index.php?id=2569

GOLAB, Maciej, « Stylistic change in Chopin's music », *Frédéric Chopin.pl*, en ligne, consulté le 28 août 2015, http://www.chopin.pl/ewolucja_stylu.en.html

GRABOCZ, Márta, « Métamorphoses de l'intrigue musicale (XIX^e^-XX^e^ siècles) », *Cahiers de Narratologie* Vol. 21, 2011, en ligne, consulté le 4 mars 2015, http://narratologie.revues.org/6503

HELMAN, Zofia, « Norms and individuation in Chopin's Sonatas », *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, été 2000, en ligne, consulté le 21 août 2014, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/helman.html

HERBERT, Louis, « Le programme narratif », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski Québec, 2006, en ligne, consulté le 1 décembre 2010, www.signosemio.com/greimas/carresemiotique.asp

_____ « L'analyse thymique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006, en ligne, consulté le 29 août 2014 http://www.signosemio.com/greimas/analyse-thymique.asp

_____ « Le schéma narratif canonique », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006, en ligne, consulté le 29 août 2014, http://www.signosemio.com/greimas/schema-narratif-canonique.asp

_____ « Dictionnaire de sémiotique générale », version 12.5, dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), juin 2014, en ligne, consulté le 15 septembre 2014, http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf

KALLBERG, Jeffrey (2010), Introduction du CD « Late Masterpieces », Stephen Hough *(piano) »,* Hyperion*, Britain's brightest record label,* en ligne, consulté le 19 octobre 2010, www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67764

KOPP, David « On Performing Chopin's Barcarolle », Boston University School of Music, en ligne, consulté le 9 décembre 2013, http://people.bu.edu/dako/BUHF/Kopp%20BUHF%20Chopin%20talk%20and%20examples.pdf

NATTIEZ**,** Jean-Jacques, « La Narrativisation de la musique », *Cahiers de Narratologie*, Vol. 2011, en ligne, consulté le 30 avril 2015, http://narratologie.revues.org/6467

PIOTROWSKA, Maria « "Late Chopin" Remarks on the late works », *Polish Music Journal*, Vol. 3, No. 1, été 2000, en ligne, consulté le 23 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/3.1.00/piotrowska.html

PRINCE, Gerald, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica, Lettres et sciences humaines*, en ligne, consulté le 25 septembre 2014, http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html

THIRIET, Damien, « La république des Deux-Nations : grandeur (1569-1696) et décadence (1696-1795) ? », *Histoire et mémoire en Pologne,* en ligne, consulté le 4 septembre 2015, http://www.normalesup.org/~dthiriet/Histoire/histoire5.html

TILMOUTH, Michael « Interlude », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Éditions Oxford University Press, en ligne, consulté le 22 aout 2015,

http://www.oxfordmusiconline.com.scd-rproxy.ustrasbg.fr/subscriber/article/grove/music/13828

TOMASZEWSKI, Mieczyslaw « Chopin's path to plenitude. The turning points and metamorphoses of the thirties: 1829–1840 », 2006, en ligne, consulté le 23 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/=files/doc/269/tomaszewski_2006_en.pdf

_____ « Impromptu op. 36 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 9 février 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/impromptu/id/93

_____ « Polonaise op. 44 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 14 juin 2015. http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/44/id/107

_____ « Prélude op. 45 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 27 janvier 2014, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/108

_____ « Fantaisie op. 49 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 30 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/21

_____ « Ballade op. 52 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 28 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/52/id/115

_____ « Polonaise op. 53 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur le site *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 10 février 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/53/id/116

_____ « Nocturnes op. 55 n°2 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 10 février 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/55/id/247

_____ « Mazurka op. 56 n°1 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 mai 2014, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/56/id/248

_____ « Mazurka op. 56 n°3 », [Cykl audycji "Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie"], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 5 mai 2014, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/56/id/250

_____ « Berceuse op. 57 », », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 3 février 2014, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/121

_____ « Sonate op. 58 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/122.

_____ « Mazurka op. 59 °1 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 8 octobre 2014, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/59/id/251

_____ « Mazurka op. 59 n°3 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 8 octobre 2014, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/59/id/253

_____ « Barcarolle op. 60 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 10 décembre 2013, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/128

_____ « Polonaise Fantaisie op. 61 », », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 24 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/op._61/id/129

_____ « Nocturne op. 62 n°1 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 3 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/62/id/254

_____ « Nocturne op. 62 n°2 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 4 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/62/id/255

_____ « Mazurka op. 63 n°3 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 24 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/63/id/258

_____ « Valse op. 64 n°2 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 2 mai 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/64/id/260

_____ « Valse op. 64 n°3 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 30 avril 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/64/id/261

_____ « Sonate op. 65 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 20 juin 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/65/id/133

_____ « Mazurka op. 68 n°4 », [Cykl audycji « Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie »], Polish Radio, program II, disponible sur *The Fryderyc Chopin Institute*, en ligne, consulté le 26 mars 2015, http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/name/68/id/139

TROCHIMCZYK, Maja, « Oberek », *Polish Dances*, site de l'Université de Californie, en ligne, consulté le 30 mars 2015. http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/oberek.html#music

_____ « Mazur (Mazurka) », *Polish Dances*, site de l'université de Californie, en ligne, consulté le 30 mars 2015, http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/mazur.html

_____ « Kujawiak », *Polish Dances*, site de l'université de Californie, consulté le 15 juin 2014, http://www.usc.edu/dept/polish_music/dance/kujawiak.html

« The Mazurka Project », *Center for the history and analysis of recorded music*, en ligne, consulté le 5 juin 2011, http://www.mazurka.org.uk

Site de l'équipe de recherche « Analyse des pratiques musicales » de l'IRCAM, en ligne, consulté le 19 juin 2011 http://www.ircam.fr/apm.html

Site du centre de recherche *Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP), en ligne, consulté le 19 juin 2011, http://www.cmpcp.ac.uk/

Site du *Fryderyk Chopin Institute*, consulté le 06 novembre 2013 http://en.chopin.nifc.pl/institute/

LISTES DES FIGURES ET DES TABLEAUX

Liste des figures

Première partie

Figure 1-1 Évolution du nombre de compositions de Chopin dans le temps 32
Figure 1-2 Évolution du nombre de concerts publics de Chopin dans le temps 33
Figure 1-3 Évolution du nombre de concerts publics et des principaux concerts privés de Chopin dans le temps 34
Figure 1-4 Évolution du nombre de compositions et de concerts publics de Chopin dans le temps 34
Figure 1-5 Périodes et évolution du nombre de compositions et de concerts publics en fonction du temps 35
Figure 1-6 Carte de la République des deux nations vers 1600 47
Figure 1-7 Carte de la République des Deux-Nations après le premier partage de 1772 51
Figure 1-8 Carte de la Pologne après le deuxième partage de 1793 52
Figure 1-9 Carte de la Pologne après les trois partages de 1772, 1792 et 1795 53
Figure 1-10 Carte du Duché de Varsovie de 1807 à 1809 (à gauche) et de 1809 à 1813 (à droite) 54

Deuxième partie

Figure 2-1 Modèle actanciel d'A.J. Greimas 65
Figure 2-2 Schéma selon F. de Saussure de l'entité signifié-signifiant 72
Figure 2-3 Modèle sémiotique de la signification affective et topicale de Danuta Mirka 77
Figure 2-4 Liste des topiques de Kofi Agawu (1991, p. 30) 79
Figure 2-5 Liste des topiques selon Ratner, Agawu et Monelle, classification selon Caplin 80
Figure 2-6 Analyse schenkérienne de la Polonaise Fantaisie op. 61 selon Nicholas Cook 85
Figure 2-7 Thème acteur de la polonaise, Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 23-26 88
Figure 2-8 Début du dixième PN, Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 242-245 88
Figure 2-9 Sonate « Pathétique » op. 13 de Beethoven, mesures 1-10 90
Figure 2-10 Diagramme retraçant l'analyse du mouvement lent de la Sonate op. 106 de Beethoven 92
Figure 2-11 Champ d'opposition expressif défini en tant que matrice d'oppositions structurelle pour le style classique (Hatten, 1994, p. 76) 93
Figure 2-12 Carré sémiotique vierge, par Louis Hébert 94
Figure 2-13 Carré sémiotique autour de l'opposition Bonté/Méchanceté 94
Figure 2-14 Carré sémiotique, schéma global de l'articulation des topiques de l'Andante de la symphonie K. 504 selon Márta Grabócz 95
Figure 2-15 Andante de la Symphonie K. 504 de Mozart, mesures 1-7 96

Troisième partie

Figure 3–1 Fin du Nocturne op. 32 n°1 en Si majeur 145
Figure 3–2 Rythmes caractéristiques du genre de la polonaise 148
Figure 3–3 Litwinka czyli hymn Legionów Litewskich, mesures 15-21 179
Figure 3–4 Fantaisie op. 49, mesures 21-22 179
Figure 3–5 Ballade op 52, deuxième thème principal (T2), en Si bémol majeur,

mesures 82-86 187
Figure 3–6 Ballade op. 52, deuxième thème principal, première variation, en Ré bémol majeur, mesures 169-171 187
Figure 3–7 Ballade op. 52, deuxième thème principal deuxième variation, en Fa majeur, mesures 203-210 187
Figure 3–8 Comparaison des dessins mélodiques de T2 dans la Ballade op. 52 188

Quatrième partie

Figure 4–1 Enchaînement des tonalités dans le Prélude op. 45 en do# mineur 226
Figure 4–2 Sonate op. 58, premier mouvement Allegro, mesures 1-21 228
Figure 4–3 Evolution du nombre de tonalités dans les œuvres du dernier style de Chopin 229
Figure 4–4 Evolution du ratio mesures/tonalités dans les œuvres du dernier style 229
Figure 4–5 Ratios mesures/tonalités dans le corpus des dernières œuvres classées de manière croissante 230
Figure 4–7 Fantaisie op. 49, mesures 42-53 231
Figure 4–8 Thème principal de la Mazurka op .59 n°1, mesures 1-12 232
Figure 4–9 Premier thème principal de la Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 24-35 232
Figure 4–10 Thème principal de la Polonaise op. 53, mesures 17-24 233
Figure 4–11 Thème principal de la Valse op. 64 n°3, mesures 1-12 233
Figure 4–12 Thème de la partie centrale de la Valse op. 64 n°3, mesures 73-91 234
Figure 4–13 Thème principal du largo de la Sonate pour violoncelle et piano, mesures 1-6 234
Figure 4–14 Thème central de la Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-21 235
Figure 4–15 Impromptu op. 36, mesures 34-43 235
Figure 4–16 Fantaisie op. 49, mesures 155-158 236
Figure 4–17 Fantaisie op. 49, mesures 182-200 236
Figure 4–18 Ballade op. 52, mesures 119-121 236
Figure 4–19 Polonaise op. 53, mesures 48-51 237
Figure 4–20 Polonaise op. 53, mesures 78-84 237
Figure 4–21 Polonaise op. 53, mesures 113-115 237
Figure 4–22 Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-7 238
Figure 4–23 Mazurka op. 56 n°3, mesures 48-63 238
Figure 4–24 Mazurka op. 56 n°3, mesures 64-70 238
Figure 4–25 Sonate op. 58, deuxième mouvement, mesures 58-69 239
Figure 4–26 Polonaise Fantaisie, Introduction, mesures 1-11 239
Figure 4–27 Impromptu op. 36, mesures 56-60
Figure 4–28 Polonaise op. 44, « Militaire (roulements de tambour) », mesures 85-92 240
Figure 4–29a Polonaise op. 44, mesures 85-86 241
Figure 4–29b Polonaise op. 44 mesures 89-90 241
Figure 4–30 Mazurka op. 56 n°3, mesures 173-193 242
Figure 4–31 Largo de la Sonate en si mineur op. 58, mesures 85-89 242
Figure 4–32 Largo de la Sonate op. 58 en si mineur, mesures 90-96 243
Figure 4–33 Accord de Tristan et sa résolution, Richard Wagner, Tristan et Isolde, mesures 1-3 243
Figure 4–34 Mazurka op. 68 n°4, mesures 10-17 244
Figure 4–35 Mazurka op. 68 n°4, mesures 32-40 245
Figure 4–36 Impromptu op. 36, mesures 56-63 246

Figure 4–37 Nocturne op. 55 n°2, mesures 55-58 246
Figure 4–38 Ballade op. 52, mesures 193-195 246
Figure 4–39 Mazurka op. 56 n°1, mesures 38-51 247
Figure 4–40 Mazurka op. 68 n°4, mesures 37-40 247
Figure 4–41 Sonate op. 58, Premier mouvement Allegro, mesures 15-18 248
Figure 4–42 Nocturne op. 62 n°1, mesures 52-55 248
Figure 4–43 Nocturne op. 62 n°2, mesures 57-60 249
Figure 4–44 Barcarolle op. 60, mesures 108-110 249
Figure 4–45 Impromptu op. 36, mesures 56-60 250
Figure 4–46 Polonaise op. 44, mesures 9-12 251
Figure 4–47 Polonaise op. 44, mesures 16-18 251
Figure 4–48 Ballade op. 52, mesures 7-11 251
Figure 4–49 Ballade op. 52, mesures 56-62 252
Figure 4–50 Ballade op. 52, mesures 125-127 252
Figure 4–51 Ballade op. 52, mesures 48-55 252
Figure 4–52 Nocturne op. 55 n°2, mesure 1-6 253
Figure 4–53 Nocturne op.55 n°2, mesures 31-33 253
Figure 4–54 Nocturne op. 55 n°2, mesures 34-36 253
Figure 4–55 Nocturne op. 55 n°2, mesures 48-50 254
Figure 4–56 Nocturne op. 62 n°1, mesures 1-9 254
Figure 4–57 Nocturne op. 62 n°2, mesures 40-43 255
Figure 4–58 Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-15 255
Figure 4–59 Mazurka op. 56 n°3, mesures 1-15 256
Figure 4–60 Mazurka op. 56 n°3, mesures 181-188 256
Figure 4–61 Mazurka op. 56 n°3, mesures 205-212 257
Figure 4–62 Mazurka op. 59 n°1, mesures 44-50 257
Figure 4–63 Mazurka op. 59 n°1, mesures 57-72 257
Figure 4–64 Mazurka op. 59 n°3, mesures 93-102 258
Figure 4–65 Mazurka op. 59 n°3, mesures 115-134 258
Figure 4–66 Mazurka op. 63 n°3, mesures 63-76 259
Figure 4–67 Mazurka op. 68 n°4, mesures 32-40 259
Figure 4–68 Scherzo de la Sonate op. 58, mesures 58-94 260
Figure 4–69 Allegro de la Sonate op. 65, mesures 21-31 261
Figure 4–70 Allegro de la Sonate op. 65, mesures 69-73 261
Figure 4–71 Scherzo de la Sonate op. 65, mesures 231-237 261
Figure 4–72 Finale de la Sonate op. 65, mesures 68-76 262
Figure 4–73 Largo de la Sonate op. 65, mesures 1-9 263
Figure 4–74 Largo de la Sonate op. 65, mesures 10-16 263
Figure 4–75 Impromptu op. 36, mesures 73-75 264
Figure 4–76 Nocturne op. 55 n°2, mesure1-3 265
Figure 4–77 Polonaise op. 44, mesures 127-134 265
Figure 4–78 Polonaise-Fantaisie op. 61, mesures 113-122 266
Figure 4–79 Valse op. 64 n°3, mesures 73-79 267
Figure 4–80 Fantaisie op. 49, mesures 1-8 267
Figure 4–81 Fantaisie op. 49, mesures 129-133 267
Figure 4–82 Ballade op. 52, mesures 7-16 268
Figure 4–83 Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-17 268
Figure 4–84 Ballade op. 52, mesures 149-155 269
Figure 4–85 Premier mouvement Allegro de la Sonate op. 58, mesures 41-50 269
Figure 4–86 Largo de la Sonate op. 58, mesures 6-13 270

Figure 4–87 Barcarolle op. 60, mesures 77-80 270
Figure 4–88 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 149-166 271
Figure 4–89 Scherzo de la Sonate op. 65, mesures 153-165 271
Figure 4–90 Mazurka op. 56 n°1, mesures 24-31 272
Figure 4–91 Mazurka op. 59 n°1, mesures 1-6 273
Figure 4–92 Mazurka op. 59 n°3, mesures 1-7 273
Figure 4–93 Finale de la Sonate op. 65, mesures 56-63 274
Figure 4–94 Prélude op. 45, mesures 6-14 276
Figure 4–95 Polonaise Fantaisie, mesures 1-5 276
Figure 4–96 Largo (3ème mouvement) de la Sonate en si mineur op. 58, mesures 29-38 277
Figure 4–97 Berceuse op. 57, mesures 26-27 278
Figure 4–98 Berceuse op. 57, mesures 32-33 278
Figure 4–99 Barcarolle op. 60, mesures 77-83 278
Figure 4–100 Nocturne op. 62 n°1, mesures 58-67 279
Figure 4–101 Nocturne op. 62 n°1, mesures 81-89 280
Figure 4–102 Fantaisie op. 49, mesures 42-53, première variante du « style improvisé » 281
Figure 4–103 Fantaisie op. 49, mesures 184-200, deuxième variante du "style improvisé" 282
Figure 4–104 Fantaisie op. 49, mesures 322-332, clôture de la pièce 283
Figure 4–105 Impromptu op. 36, mesures 97-100 283
Figure 4–106 Impromptu op. 36, mesures 99-109 284
Figure 4–107 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 281-288 284
Figure 4–108 Polonaise op. 44, mesures 322-326 285
Figure 4–109 Barcarolle op. 60, mesures 115-116 285
Figure 4–110 Fantaisie op. 49, mesures 328-332 285
Figure 4–111 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 198-202 285
Figure 4–112 Nocturne op. 55 n°2, mesures 59-67 286
Figure 4–113 Nocturne op. 62 n°1, mesures 87-94 286
Figure 4–114 Nocturne op. 62 n°2, mesures 78-81 287
Figure 4–115 Mazurka op. 59 n°3, mesures 145-154 287
Figure 4–116 Barcarolle op. 60, mesures 113-116 288
Figure 4–117 Polonaise op. 44, mesures 208-214 288
Figure 4–118 Prélude op. 45, mesures 1-5 289
Figure 4–119 Prélude op. 45, mesures 78-82 289
Figure 4–120 Prélude op. 45, mesures 61-72 290
Figure 4–121 Fantaisie op. 49, mesures 93-109 291
Figure 4–122 Ballade op. 52, mesures 66-71 291
Figure 4–123 Ballade op. 52, mesures 149-155 292
Figure 4–124 Ballade op. 52, mesures 214-224 293
Figure 4–125 Polonaise op. 53, mesures 127-133 293
Figure 4–126 Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-6 294
Figure 4–127 Mazurka op. 56 n°1, mesures 114-121 294
Figure 4–128 Mazurka op. 59 n°1, mesures 13-18 294
Figure 4–129 Mazurka op. 59 n°1, mesures 43-48 294
Figure 4–130 Mazurka op. 59 n°1, mesures 59-68 295
Figure 4–131 Mazurka op. 59 n°3, mesures 21-36 295
Figure 4–132 Mazurka op. 59 n°3, mesures 65-69 295
Figure 4–133 Berceuse op. 57, mesures 25-26 296

Figure 4–134 Berceuse op. 57, mesures 31-32 296
Figure 4–135 Berceuse op. 57, mesures 41-42 296
Figure 4–136 Sonate op. 58, premier mouvement Allegro, mesures 11-18 297
Figure 4–137 Sonate op. 58, premier mouvement Allegro, mesures 22-27 297
Figure 4–138 Sonate op. 58, premier mouvement Allegro, mesures 112-114 297
Figure 4–139 Sonate op. 58, quatrième mouvement Finale, mesures 1-9 298
Figure 4–140 Sonate op. 58, quatrième mouvement Finale, mesures 22-27 298
Figure 4–141 Sonate op. 58, quatrième mouvement Finale, mesures 44-54 298
Figure 4–142 Sonate op. 58, quatrième mouvement Finale, mesures 73-80 299
Figure 4–143 Sonate op. 58, quatrième mouvement Finale, mesures 93-95 299
Figure 4–144 Sonate pour violoncelle et piano op. 65, quatrième mouvement Finale, mesures 1-4 299
Figure 4–145 Valse op. 64 n°2, mesures 1-14 300
Figure 4–146 Valse op. 64 n°3, mesures 1-7 300
Figure 4–147 Mazurka op. 68 n°4, mesures 1-4 300
Figure 4–148 Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-17 301
Figure 4–149 Mazurka op. 68 n°4, mesures 32-36 301
Figure 4–150 Polonaise op. 44, mesures 19-31, enchainement "normal" de T1/A et T1/B (double-barre) 303
Figure 4–151 Polonaise op. 44, mesures 74-84, enchainement de T1/A avec le motif « militaire » 304
Figure 4–152 Polonaise op. 44, mesures 101-110, intégration de T1/B après le motif « militaire » 304
Figure 4–153 Polonaise op. 53, mesures 81-89, début de la marche militaire 305
Figure 4–154 Polonaise op. 53, mesures 167-181 306
Figure 4–155 Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-6, thème de mazurka 307
Figure 4–156 Mazurka op. 56 n°1, mesures 24-31, thème d'oberek 307
Figure 4–157 Mazurka op. 56 n°1, mesures 146-158 307
Figure 4–158 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 10-15, première occurrence du refrain 308
Figure 4–159 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 100-104, deuxième occurrence du refrain 308
Figure 4–160 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 205-213, dernière occurrence du refrain 308
Figure 4–161 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 183-191, développement de T2/A 309
Figure 4–162 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 192-200, développement de T2/B (mes.195) 309
Figure 4–163 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, conclusion, mesures 271-286 310
Figure 4–164 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, conclusion, mesures 188-199 311
Figure 4–165 Sonate op. 58, premier mouvement Allegro, mesures 145-151 312
Figure 4–166 Sonate pour violoncelle et piano op. 65, premier mouvement Allegro, mesures 175-187 312
Figure 4–167 Impromptu op. 36, mesures 1-38, première partie de la pièce 314
Figure 4–168 Polonaise op. 44, mesures 127-134, début de A 314
Figure 4–169 Polonaise op. 44, mesures 143-158, début de A' (mesure 147) 315
Figure 4–170 Polonaise op. 44, mesures 167-174, début de B (mesure 169) 315
Figure 4–171 Polonaise op. 44, mesures 243-249, début de C (mesures 246) 315

Figure 4–172 Barcarolle op. 60, mesures 39-41, début de A (mesure 39) 316
Figure 4–173 Barcarolle op. 60, mesures 42-44, début de A' (mesure 44) 316
Figure 4–174 Barcarolle op. 60, mesures 48-50, partie B 316
Figure 4–175 Barcarolle op. 60, mesures 60-65, début de C (mesure 62) 316
Figure 4–176 Sonate en Fa majeur K. 332 de Mozart, mesures 1-9 321
Figure 4–177 Polonaise op. 53 en La bémol majeur, mesures 131-137 323
Figure 4–178 Premier mouvement de la Sonate op. 58 en si mineur, mesures 56-59 323
Figure 4–179 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 76-79 323
Figure 4–180 Premier mouvement de la Sonate op. 58 en si mineur, mesures 22-27 324
Figure 4–181 Nocturne op. 62 n°1, troisième élément thématique du thème principal, mesures 20-25 324
Figure 4–182 Nocturne op. 62 n°1, thème de la section centrale, mesures 35-41 325
Figure 4–183 Nocturne op. 62 n°2, deuxième thème principal, mesures 33-36 325
Figure 4–184 Valse op. 64 n°2, mesures 65-70 325
Figure 4–185 Premier mouvement de la Sonate op. 65 mesures 9-15 326
Figure 4–186 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 21-31 326
Figure 4–187 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 40-47 327
Figure 4–188 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 74-77 327
Figure 4–189 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 21-23 328
Figure 4–190 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 43-47 328
Figure 4–191 Impromptu op. 36 en Fa dièse majeur, mesures 1-16 329
Figure 4–192 Polonaise op. 44 en fa dièse mineur, mesures 27-30 329
Figure 4–193 Polonaise op. 53, mesures 57-60 330
Figure 4–194 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 25-30 330
Figure 4–195 Valse op. 64 n°2, mesures 33-37 331
Figure 4–196 Valse op. 64 n°3, mesures 1-6 331
Figure 4–197 Ballade op. 52, mesures 7-16 331
Figure 4–198 Mazurka op. 56 n°3, mesures 189-204 332
Figure 4–199 Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-17 332
Figure 4–200 Mazurka op. 68 n°4, mesures 1-4 332
Figure 4–201 Mazurka op. 59 n°1, mesures 1-14 333
Figure 4–202 Mazurka op. 63 n°3, mesures 1-5 333
Figure 4–203 Mazurka op. 56 n°3, mesures 57-64 333
Figure 4–204 Mazurka op. 56 n°3, mesures 89-104 333
Figure 4–205 Mazurka op. 59 n°3, mesures 47-51 334
Figure 4–206 Mazurka op. 56 n°1, mesures 24-31 334
Figure 4–207 Mazurka op. 59 n°3, mesures 1-5 334
Figure 4–208 Barcarolle op. 60, mesures 6-7 334
Figure 4–209 Barcarolle op. 60, mesures 40-41 335
Figure 4–210 Berceuse op. 57, mesures 1-7, thème principal 335
Figure 4–211 Ballade op. 52, mesures 134-139 337
Figure 4–212 Nocturne op. 55 n°2, mesures 31-33 337
Figure 4–213 Mazurka op. 59 n°3, mesures 115-134 338
Figure 4–214 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 90-101 339
Figure 4–215 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 134-147 340
Figure 4–216 Deuxième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 58-81 341
Figure 4–217 Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-7 341
Figure 4–218 Mazurka op. 56 n°3, mesures 1-7 341

Figure 4–219 Mazurka op. 56 n°3, mesures 73-80 342
Figure 4–220 Mazurka op. 59 n°1, mesures 44-50 342
Figure 4–221 Mazurka op. 59 n°1, mesures 57-67 342
Figure 4–222 Valse op. 64 n°3, mesures 84-92 343
Figure 4–223 Mazurka op. 59 n°3, mesures 96-101 343
Figure 4–224 Mazurka op. 63 n°3, mesures 63-75 343
Figure 4–225 Ballade op. 52, mesures 56-62 344
Figure 4–226 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 104-106 342
Figure 4–227 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 12-23 345
Figure 4–228 Nocturne op. 55 n°2, mesures 1-9 345
Figure 4–229 Nocturne op. 62 n°1, mesures 1-9 346
Figure 4–230 Troisième mouvement de la Sonate op. 65, disposition du matériel thématique 347
Figure 4–231 Ballade op. 52, mesures 119-124 348
Figure 4–232 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 94-101 348
Figure 4–233 Nocturne op. 62 n°2, mesures 40-43 349
Figure 4–234 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 72-80 349
Figure 4–235 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 148-155 350
Figure 4–236 Barcarolle op. 60, mesures 40-43 350
Figure 4–237 Mazurka op. 68 n°4, mesures 32-40 351
Figure 4–238 Berceuse op. 57, mesures 12-14 351
Figure 4–239 Fantaisie op. 49, mesures 195-211 353
Figure 4–240 Ballade op. 52, mesures 78-86 353
Figure 4–241 Ballade op. 52, mesures 203-211 354
Figure 4–242 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 145-152 354
Figure 4–243 Premier mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 60-68 354
Figure 4–244 Nocturne op. 55 n°2, mesures 59-67 355
Figure 4–245 Nocturne op. 62 n°1, mesures 90-94 355
Figure 4–246 Nocturne op. 62 n°2, mesures 78-81 355
Figure 4–247 Mazurka op. 59 n°3, mesures 141-154 356
Figure 4–248 Mazurka op. 56 n°3, mesures 16-23 356
Figure 4–249 Mazurka op .56 n°3, mesures 16-24 356
Figure 4–250 Mazurka op. 59 n°1, mesures 37-42 357
Figure 4–251 Mazurka op. 63 n°3, mesures 31-36 357
Figure 4–252 Impromptu op. 36, mesures 29-33 357
Figure 4–253 Polonaises op. 53, mesures 120-126 358
Figure 4–254 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-5 358
Figure 4–255 Premier mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 1-4 358
Figure 4–256 Barcarolle op. 60, mesures 74-76 359
Figure 4–257 Ballade op. 52, mesures 39-43 359
Figure 4–258 Ballade op. 52 mesures 169-171 359
Figure 4–259 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 60-63 360
Figure 4–260 Barcarolle op. 60, mesures 62-64 360
Figure 4–261 Barcarolle op. 60, mesure 113 360
Figure 4–262 Polonaise op. 44, mesures 1-8 362
Figure 4–263 Polonaise op. 53, mesures 1-8 362
Figure 4–264 Fantaisie op. 49, mesures 68-70 363
Figure 4–265 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 108-112 363

Figure 4–266 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 223-231 363
Figure 4–267 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-15 364
Figure 4–268 Nocturne op. 62 n°2, mesures 40-41 364
Figure 4–269 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 102-105 365
Figure 4–270 Finale de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65 365
Figure 4–271 Ballade op. 52, mesures 190-195 365
Figure 4–272 Ballade op. 52, mesures 214-217 366
Figure 4–273 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 94-101 364
Figure 4–274 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 32-35 367
Figure 4–275 Prélude op. 45, mesures 80-84 369
Figure 4–276 Nocturne op. 62 n°1, mesures 75-80 369
Figure 4–277 Ballade op. 52, mesures 134-135 370
Figure 4–278 Barcarolle op. 60, mesure 110 370
Figure 4–279 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 200-205 370
Figure 4–280 Ballade op. 52, mesures 203-215 371
Figure 4–281 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 266-273 371
Figure 4–282 Finale de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 188-194 372
Figure 4–283 Fantaisie op. 49, mesures 110-113 373
Figure 4–284 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-10 373
Figure 4–285 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-9 373
Figure 4–286 Polonaise op. 44, mesures 36-39 374
Figure 4–287 Polonaise op. 53, mesures 17-20 374
Figure 4–288 Impromptu op. 36, mesures 39-43 375
Figure 4–289 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 242-245 375
Figure 4–290 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 255-257 375
Figure 4–291 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 265-268 376
Figure 4–292 Barcarolle op .60, mesures 84-85 376
Figure 4–293 Barcarolle op. 60, mesures 92-95 376
Figure 4–294 Impromptu op. 36, mesures 82-83 378
Figure 4–295 Barcarolle op. 60, mesures 113-114 378
Figure 4–296 Ballade op. 52, mesures 112-114 378
Figure 4–297 Deuxième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-7 379
Figure 4–298 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 197-202 379
Figure 4–299 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 77-80 379
Figure 4–300 Valse op. 64 n°3, mesures 146-155 380
Figure 4–301 Prélude op. 45, mesures 6-9 380
Figure 4–302 Nocturne op. 55 n°2, mesures 1-3 381
Figure 4–303 Fantaisie op. 49, mesures 42-48 381
Figure 4–304 Ballade op. 52, mesures 72-74 382
Figure 4–305 Ballade op. 52, mesures 102-104 382
Figure 4–306 Ballade op. 52, mesures 190-195 382
Figure 4–307 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 19-21 383
Figure 4–308 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 28-31 383
Figure 4–309 Nocturne op. 62 n°2, mesures 38-39 383
Figure 4–310 Polonaise Fantaisie op. 61, mesure 1 383
Figure 4–311 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 127-136 384
Figure 4–312 Premier mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 5-8 384

Figure 4–313 Quatrième mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 28-36 385
Figure 4–314 Nocturne op. 62 n°1, mesures 68-72 386
Figure 4–315 Nocturne op. 55 n°2, mesures 4-9 387
Figure 4–316 Nocturne op. 55 n°2, mesures 34-36 387
Figure 4–317 Ballade op. 52, mesures 149-155 388
Figure 4–318 Barcarolle op. 60, mesures 77-80 388
Figure 4–319 Prélude op. 45 mesures 59-62 389
Figure 4–320 Mazurka op. 56 n°1 mesures 114-121 389
Figure 4–321 Mazurka op. 56 n°3, mesures 114-121 389
Figure 4–322 Barcarolle op. 60, mesures 34-37 390
Figure 4–323 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 137-147 390
Figure 4–324 Premier mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 125-129 391
Figure 4–325 Deuxième mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65, mesures 209-216 391
Figure 4–326 Fantaisie op. 49, mesures 123-133 392
Figure 4–327 Polonaise op. 53, mesures 81-89 392
Figure 4–328 Polonaise op. 44 mesures 85-92 393
Figure 4–329 Polonaise op. 53, mesures 1-8 393
Figure 4–330 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 1-2 394
Figure 4–331 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 12-17 394
Figure 4–332 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-5 394
Figure 4–333 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-4 395
Figure 4–334 Impromptu op. 36, topique du pastoral, mesures 1-16 397
Figure 4–335 Ballade op. 52, topique du pastoral, mesures 1-6 397
Figure 4–336 Prélude op. 45, mesures 1-6 399
Figure 4–337 Barcarolle op. 60, mesures 1-3 399
Figure 4–338 Prélude op. 45, mesures 7-11 401
Figure 4–339 Largo de la Sonate op. 58, mesures 6-9 401
Figure 4–340 Nocturne op. 62 n°1, mesures 6-9 402
Figure 4–341 Nocturne op. 62 n°2, mesures 1-5 402
Figure 4–342 Ballade op. 52, mesures 149-155 403
Figure 4–343 Barcarolle op. 60, mesures 77-80 403
Figure 4–344 Nocturne op. 55 n°2, mesures 4-9 404
Figure 4–345 Nocturne op. 55 n°2, mesures 34-36 404
Figure 4–346 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 41-45 404
Figure 4–347 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 97-107 405
Figure 4–348 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 153-159 406
Figure 4–349 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 133-138 406
Figure 4–350 Troisième mouvement de la Sonate op. 65, mesure 1-3 406
Figure 4–351 Barcarolle op. 60, mesures 62-64 407
Figure 4–352 Polonaise op. 53, mesures 81-84 408
Figure 4–353 Polonaise op. 44 mesures 85-88 408
Figure 4–354 Fantaisie op. 49, mesures 129-133 408
Figure 4–355 Impromptu op. 36, mesures 48-51 408
Figure 4–356 Fantaisie op. 49, mesures 1-4 409
Figure 4–357 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-5 409
Figure 4–358 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 64-67 409
Figure 4–359 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 10-14 410

Figure 4–360 Quatrième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 37-42 410
Figure 4–361 Barcarolle op. 60, mesures 74-76 410
Figure 4–362 Polonaise op 53, mesures 48-51 410
Figure 4–363 Impromptu op. 36, mesures 76-78 411
Figure 4–364 Nocturne op. 55 n°2, mesures 1-3 411
Figure 4–365 Barcarolle op. 60, mesures 4-6 412
Figure 4–366 Berceuse op. 57, mesures 1-3 412
Figure 4–367 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 29-33 413
Figure 4–368 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-6 413
Figure 4–369 Mazurka op. 68 n°4, mesures 1-9 414
Figure 4–370 Mazurka op. 56 n°1, mesures 1-7 416
Figure 4–371 Mazurka op. 56 n°3, mesures 1-7 416
Figure 4–372 Mazurka op. 59 n°1, mesures 43-48 416
Figure 4–373 Mazurka op. 59 n°3, mesures 47-51 416
Figure 4–374 Mazurka op. 63 n°3, mesures 37-42 417
Figure 4–375 Polonaise op. 44, mesures 127-134 417
Figure 4–376 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 118-122 417
Figure 4–377 Valse op. 64 n°3, mesures 75-83 418
Figure 4–378 Mazurka op. 59 n°1, mesures 1-6 419
Figure 4–379 Mazurka op. 63 n°3, mesures 1-5 419
Figure 4–380 Mazurka op. 68 n°4, mesures 1-4 419
Figure 4–381 Mazurka op. 56 n°1, mesures 24-31 420
Figure 4–382 Mazurka op 59 n°3, mesures 1-5 421
Figure 4–383 Polonaise op. 44, mesures 19-22 421
Figure 4–384 Polonaise op. 44, mesures 27-31 422
Figure 4–385 Polonaise op. 53, mesures 17-20 422
Figure 4–386 Polonaise op. 53, mesures 59-62 422
Figure 4–387 Polonaise op. 53, mesures 120-123 423
Figure 4–388 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 24-29 423
Figure 4–389 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 108-112 423
Figure 4–390 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 242-245 423
Figure 4–391 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 65-69 424
Figure 4–392 Valse op. 64 n°2, mesures 1-5 424
Figure 4–393, Valse op. 64 n°2, mesures 33-37 425
Figure 4–394 Valse op. 64 n°3, mesures 1-6 425
Figure 4–395 Valse op. 64 n°3, mesures 49-54 425
Figure 4–396 Valse op. 64 n°3, mesures 141-145 425
Figure 4–397 Ballade op. 52, mesures 7-11 424
Figure 4–398 Mazurka op. 56 n°3, mesures 189-196 426
Figure 4–399 Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-17 426
Figure 4–400 Finale de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65,6 mesures 56-59 427

Cinquième partie

Figure 5–1 Deuxième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-7 444
Figure 5–2 Deuxième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 58-69 444
Figure 5–3 Troisième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-3 445
Figure 5–4 Nocturne op. 55 n°2, coda, mesures 62-67 446
Figure 5–5 Nocturne op. 62 n°1, mesures 90-94 447
Figure 5–6 Coda de l'Impromptu op. 36 en Fa dièse majeur de Chopin 449

Figure 5–7 Dernières mesures de la Barcarolle op. 60 de Chopin en Fa dièse majeur 451
Figure 5–8 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-6 453
Figure 5–9 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 29-33 454
Figure 5–10 Troisième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 114-119 454
Figure 5–11 Nocturne op. 62 n°2, mesures 78-81 458
Figure 5–12 Valse op. 64 n°2, mesures 1-7, premier thème 458
Figure 5–13 Valse op. 64 n°2, mesures 31-38, deuxième thème 459
Figure 5–14 Valse op. 64 n°2, mesures 69-78, troisième thème 459
Figure 5–15 Polonaise op. 44, mesures 1-12, introduction et thème de « polonaise » 460
Figure 5–16 Polonaise op. 44, mesures 85-88, style de « marche militaire » 461
Figure 5–17 Polonaise op. 44, mesures 127-132, thème de « mazurka » 461
Figure 5–18 Polonaise op. 44, mesures 315-326, coda de la pièce 462
Figure 5–19 Polonaise op. 53, mesures 1-4, introduction agitato 463
Figure 5–20 Polonaise op. 53, mesures 49-51, style de « marche » 463
Figure 5–21 Polonaise op. 53, mesures 57-60, deuxième thème de « polonaise » 463
Figure 5–22 Polonaise op. 53, mesures 86-89, thème de la « marche militaire » 464
Figure 5–23 Polonaise op. 53, mesures 170-181, coda de la pièce 464
Figure 5–24 Polonaise Fantaisie op. 61, début de l'introduction, motifs anabase/catabase 466
Figure 5–25 Polonaise Fantaisie op. 61, deuxième partie de l'introduction (extrait), mesures 14-18 466
Figure 5–26 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 25-30, extrait du thème principal 466
Figure 5–27 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 55-58, extrait de la transition entre les deux expositions du thème principal 467
Figure 5–28 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 106-109, fin de la transition et début du thème principal dans un style agitato 467
Figure 5–29 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 144-159, fin de la transition, texture homophonique (choral) et début du thème du nocturne 467
Figure 5–30 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 199-202, début du style de Cadenza 468
Figure 5–31 Polonaise Fantaisie op. 61, mesures 235-241, extrait du style agitato qui amène le retour triomphant du thème principal 468
Figure 5–32 Fantaisie op. 49, mesures 62-67, fin de la section au « style improvisé A » 472
Figure 5–33 Fantaisie op. 49, mesures 68-71, début du style agitato 472
Figure 5–34 Fantaisie op. 49, mesures 86-89, motif en arpèges du style agitato 472
Figure 5–35 Fantaisie op. 49, mesures 96-101, motif chromatique et tierces parallèles du style agitato 473
Figure 5–36 Fantaisie op. 49, mesures 192-200, fin du style improvisé B, et début du choral central 474
Figure 5–37 Fantaisie op. 49, mesures 68-70, première apparition du style agitato 474
Figure 5–38 Fantaisie op. 49, mesures 155-158, deuxième apparition du style agitato 475
Figure 5–39 Fantaisie op. 49, mesures 232-236, troisième et dernière apparition du style agitato 475
Figure 5–40 Fantaisie op. 49, mesures 319-321, retour de l’hymne 475

Figure 5–41 Ballade op. 52, mesures 7-11, thème de la valse 478
Figure 5–42 Ballade op. 52, mesures 60-62, thème de la valse avec voix d'alto 478
Figure 5–43 Ballade op. 52, mesures 82-86, thème du choral 479
Figure 5–44 Ballade op. 52, mesures 112-114, thème dans le style « brillant » 479
Figure 5–45 Ballade op. 52, mesures 153-155, thème du nocturne 480
Figure 5–46 Ballade op. 52, mesures 169-171, thème de la texture homophonique accompagnée 480
Figure 5–47 Ballade op. 52, mesures 193-211, première et deuxième sous-parties de la coda 481
Figure 5–48 Mazurka op. 56 n°3, mesures 1-7, première sous-partie du thème principal 484
Figure 5–49 Mazurka op. 56 n°3, mesures 16-24, deuxième sous-partie du thème principal 485
Figure 5–50 Mazurka op. 56 n°3, mesures 49-56, première partie de la transition 485
Figure 5–51 Mazurka op. 58 n°3, mesures 73-80, thème central de mazurka B 485
Figure 5–52 Mazurka op; 56 n°3, mesures 89-96, thème central de mazurka C 486
Figure 5–53, Mazurka op. 56 n°3, mesures 181-188, utilisation de T1/A de manière complexifiée 486
Figure 5–54 Mazurka op. 56 n°3, mesures 189-196, variation de T1 sous forme de valse 486
Figure 5–55 Mazurka op. 56 n°3, mesures 213-220, fin de la pièce, retour vers do majeur 487
Figure 5–56 Mazurka op. 59 n°1, mesures 1-6, début du thème principal de kujawiak 488
Figure 5–57 Mazurka op. 59 n°1, mesures 19-24, thème de mazurka de la partie principale 489
Figure 5–58 Mazurka op. 59 n°1, mesures 37-42, thème de transition sous forme de mazurka homophonique 489
Figure 5–59 Mazurka op. 59 n°1, mesures 59-63, deuxième section de la partie centrale 489
Figure 5–60 Mazurka op. 59 n°1, mesures 114-130, coda de la pièce 490
Figure 5–61 Mazurka op. 59 n°3, mesures 1-5, début du thème principal d'oberek 491
Figure 5–62 Mazurka op. 59 n°1, mesures 18-23, T1/B, version maggiore 491
Figure 5–63 Mazurka op. 59 n°3, mesures 47-51, thème central de « mazurka » 492
Figure 5–64 Mazurka op. 59 n°3, mesures 72-76, thème de l'oberek (T3) et section chromatique issue du thème principal (T1/C) 492
Figure 5–65 Mazurka op. 59 n°3, mesures 99-102, thème principal sous forme de canon 492
Figure 5–66 Mazurka op. 59 n°3, mesures 127-131, passage dans le « style savant » 492
Figure 5–67 Mazurka op. 59 n°3, mesures 150-154, texture homophonique finale 493
Figure 5–68 Mazurka op. 68 n°4, mesures 1-4, début du thème de la kujawiak 494
Figure 5–69 Mazurka op. 68 n°4, mesures 14-17, début du thème de la valse 494
Figure 5–70 Mazurka op. 68 n°4, mesures 18-21, thème de la valse, passage vers le mode mineur (après la barre) 494

Figure 5–71 Mazurka op. 68 n°4, mesures 32-40, transition vers le retour du thème principal, style polyphonique et basse de chaconne, mélodie du thème de la valse 495
Figure 5–72 Valse op. 64 n°3, mesures 1-5, début du thème principal de valse 496
Figure 5–73 Valse op. 64 n°3, mesures 67-72, fin de la transition vers la partie centrale 497
Figure 5–74 Valse op. 64 n°3, mesures 73-79, thème de mazurka de la partie centrale 497
Figure 5–75 Valse op. 64 n°3, mesures 98-103, deuxième section du thème de mazurka de la partie centrale 497
Figure 5–76 Valse op. 64 n°3, mesures 146-150, section de la coda 498
Figure 5–77 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-5, début du premier thème 498
Figure 5–78 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 41-45, début du deuxième thème 499
Figure 5–79 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 112-114, section du développement de T1 499
Figure 5–80 Premier mouvement de la Sonate op. 58, mesures 197-202, style brillant de la coda 499
Figure 5–81 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 1-15, introduction et début du thème principal 501
Figure 5–82 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 55-59, section de T2/A 502
Figure 5–83 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 77-80, section de T2/B 502
Figure 5–84 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 93-104, fin de la transition et retour du refrain 502
Figure 5–85 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 205-208, fin de la transition et début du troisième retour du refrain 503
Figure 5–86 Quatrième mouvement de la Sonate op. 58, mesures 271-286, fin de la coda 503
Figure 5–87 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-4, début du premier thème principal 505
Figure 5–88 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 40-43, fin du premier thème et début du pont modulant (mesure 42) 505
Figure 5–89 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 60-73, début de la première partie du deuxième thème principal (T2/A) 506
Figure 5–90 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 94-97, section de T2/B (style savant) 506
Figure 5–91 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 106-108, section de T2/B (style agitato) 506
Figure 5–92 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 134-138, variation de T1/A dans un style savant imitatif 507
Figure 5–93 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 167-174, section du développement, début de T1/A', stretto et style improvisé 507
Figure 5–94 Premier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 225-237, fin du deuxième thème et coda finale 508
Figure 5–95 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-6, début du thème principal, divertimento 510
Figure 5–96 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 36-42, T1/B,

divertimento caractérisé par une instabilité tonale très forte 510
Figure 5–97 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 133-138, début du deuxième thème principal, style du nocturne 511
Figure 5–98 Deuxième mouvement de la Sonate op. 65, mesures 246-259, fin de la coda (variation de T1) 511
Figure 5–99 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 1-4, début du refrain (première section), style agitato 512
Figure 5–100 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 10-14, section du refrain dans un style de marche 512
Figure 5–101 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 20-23, section du refrain dans un style de chant accompagné 513
Figure 5–102 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 37-47, première section de la strophe, style de marche puis de chant accompagné 513
Figure 5–103 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 60-63, deuxième section de la strophe, style de "tarentelle" 514
Figure 5–104 Dernier mouvement de la Sonate op. 65, mesures 192-199, fin de la coda, style de Cadenza 515
Figure 5–105 Graphique représentant l'évolution du nombre de topiques, de contrastes thymiques et du ratio de complexité pour les œuvres du dernier style en fonction du temps 527
Figure 5–106 Évolution des valeurs de tempo (en bleu) et de dynamique (en rouge) en fonction du temps (secondes) selon K. Zimerman pour la Ballade op .52 530
Figure 5–107 Évolution des valeurs de tempo (bleu) et dynamique (rouge) en fonction du temps et du matériel thématique (topiques et thymie) pour la Ballade op. 52 531
Figure 5–108 Évolution globale des variables de tempo et de dynamique pour la Ballade op. 52 selon Zimerman 533
Figure 5–109 Évolution du tempo (en bleu) et des dynamiques (en rouge) en fonction du temps (secondes) selon K. Zimerman pour la Fantaisie op. 49 535
Figure 5–110 Évolution des valeurs de tempo (en bleu) et de dynamique (en rouge) en fonction du temps (secondes) et du matériel thématique (topiques et thymie) selon K. Zimerman pour la Fantaisie op. 49 536
Figure 5–111 Évolution globale des variables de tempo et de dynamique pour la Fantaisie op. 49 selon Zimerman 539
Figure 5–112 Évolution du tempo (en bleu) et des dynamiques (en rouge) en fonction du temps selon Rubinstein pour le Nocturne op. 55 n°2 541
Figure 5–113 Évolution du tempo (en bleu) et des dynamiques (rouge) en fonction du temps et du matériel thématique (fonctions thymiques) selon Rubinstein pour le Nocturne op. 55 n°2 542
Figure 5–114 Évolution globale des variables de tempo et de dynamique pour le Nocturne op. 55 n°2 selon Rubinstein 543
Figure 5–115 Évolution du tempo (en bleu) et des dynamiques (en rouge) en fonction du temps selon A. Rubinstein pour la Mazurka op. 63 n°3 544
Figure 5–116 Évolution du tempo (en bleu), des dynamiques (en rouge) et du matériel thématique en fonction du temps selon A. Rubinstein pour la Mazurka op. 63 n°3 545
Figure 5–117 Évolution de la forme d'onde et analyse du spectre musical en

fonction du temps par A. Rubinstein pour la Mazurka op. 63 n°3 546
Figure 5–118 Évolution de la forme d'onde, analyse du spectre musical et matériel thématique en fonction du temps par A. Rubinstein pour la Mazurka op. 63 n°3 547
Figure 5–119 Zoom sur le passage entre le kujawiak et la mazurka dans l'analyse du spectre musical de la Mazurka op. 63 n°3 548

Liste des tableaux

Deuxième partie

Tableau 2-1 Tableau récapitulatif des programmes narratifs de la *Polonaise Fantaisie* op. 61 selon l'analyse d'Eero Tarasti par Márta Grabócz 87

Troisième partie

Tableau 3-1 Tableau synthétique des œuvres appartenant au dernier style selon les auteurs 124
Tableau 3-2 Tableau synthétique des deux catégories des œuvres du dernier style selon les auteurs 125
Tableau 3-3 Exemple, analyse de l'Impromptu op. 36 en Fa dièse majeur 127
Tableau 3-4 Analyse de l'Impromptu op. 36 en Fa dièse majeur 128
Tableau 3-5 Analyse du Prélude op. 45 en do dièse mineur 132
Tableau 3-6 Analyse du Nocturne op. 55 n°2 en Mi bémol majeur 136
Tableau 3-7 Analyse du Nocturne op. 62 n°1 en Si majeur 138
Tableau 3-8 Analyse du Nocturne op. 62 n°2 en Mi majeur 141
Tableau 3-9 Tableau synthétique de l'évolution du répertoire des Nocturnes de Chopin 147
Tableau 3-10 Analyse de la Polonaise op. 44 en fa dièse mineur 150
Tableau 3-11 Analyse de la Polonaise op. 53 en La bémol majeur 153
Tableau 3-12 Analyse de la Polonaise Fantaisie op. 61 en La bémol majeur 155
Tableau 3-13 Analyse de la Mazurka op. 56 n°1 en Si majeur 161
Tableau 3-14 Analyse de la Mazurka op. 56 n°3 en do mineur 163
Tableau 3-15 Analyse de la Mazurka op. 59 n°1 en la mineur 165
Tableau 3-16 Analyse de la Mazurka op. 59 n°3 en fa dièse mineur 168
Tableau 3-17 Analyse de la Mazurka op. 63 n°3 en do dièse mineur 169
Tableau 3-18 Analyse de la Mazurka op. 68 n°4 en fa mineur 172
Tableau 3-19 Analyse de la Valse op. 64 n°2 en do dièse mineur 173
Tableau 3-20 Analyse de la Valse op. 64 n°3 en La bémol majeur 174
Tableau 3-21 Analyse da la Fantaisie op. 49 en fa mineur 181
Tableau 3-22 Analyse de la Ballade op. 52 en fa mineur 185
Tableau 3-23 Analyse de la Berceuse op. 57 en Ré bémol majeur 191
Tableau 3-24 Analyse de la Barcarolle op. 60 en Fa dièse majeur 193
Tableau 3-25 Analyse du premier mouvement de la Sonate op. 58 en si mineur 198
Tableau 3-26 Tableau comparatif de la forme sonate entre l'op. 58 et la forme classique 201
Tableau 3-27 Analyse du deuxième mouvement Scherzo de la Sonate op. 58 en si mineur 201
Tableau 3-28 Analyse du troisième mouvement largo de la Sonate op. 58 en si mineur 203
Tableau 3-29 Analyse du quatrième mouvement Finale de la Sonate op. 58 en si mineur 206
Tableau 3-30 Analyse du premier mouvement Allegro de la Sonate op. 65 en sol mineur 210
Tableau 3-31 Tableau comparatif de la forme sonate entre l'op. 58 et la forme classique 214
Tableau 3-32 Analyse du deuxième mouvement Scherzo de la Sonate op. 65 en sol mineur 215

Tableau 3-33 Analyse du troisième mouvement largo de la Sonate op. 65 en sol mineur 216
Tableau 3-34 Analyse du quatrième mouvement Finale de la Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur op. 65 218

Quatrième partie

Tableau 4-1 Répertoire des Polonaises, Valses et Mazurkas et leurs tonalités 227
Tableau 4-2 Tableau de l'analyse de la Polonaise Fantaisie op. 61 selon Eero Tarasti 266
Tableau 4-3 Récapitulatif des topiques utilisés par Chopin dans notre corpus d'étude 320
Tableau 4-4 Éléments du style pastoral dans l'op. 36 et l'op. 52 397
Tableau 4-5 Utilisation des topiques (styles) dans le dernier style de Chopin 428
Tableau 4-6 Utilisation des topiques (genres) dans le dernier style de Chopin 429
Tableau 4-7 Utilisation des topiques (danses) dans le dernier style de Chopin 429

Cinquième partie

Tableau 5-1 Exemples de corrélations tensives, Louis Hébert "Le schéma tensif" 440
Tableau 5-2 États thymiques du deuxième mouvement de la Sonate op. 58 444
Tableau 5-3 États thymiques du mouvement lent de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65 445
Tableau 5-4 États thymiques de la Berceuse op. 57 446
Tableau 5-5 États thymiques du Nocturne op. 55 n°2 447
Tableau 5-6 États thymiques du Nocturne op. 62 n°1 448
Tableau 5-7 États thymiques dans l'Impromptu op. 36 449
Tableau 5-8 États thymiques de la Barcarolle op. 60 452
Tableau 5-9 États thymiques de la Mazurka op. 56 n°1 453
Tableau 5-10 États thymiques du troisième mouvement de la Sonate op. 58 454
Tableau 5-11 États thymiques dans le Prélude op. 45 455
Tableau 5-12 Tableau récapitulatif des stratégies narratives "unifiées" 456
Tableau 5-13 États thymiques du Nocturne op. 62 n°2 457
Tableau 5-14 États thymiques de la Mazurka op. 63 n°3 458
Tableau 5-15 États thymiques de la Valse op. 64 n°2 459
Tableau 5-16 Tableau récapitulatif des stratégies narratives "simples" 459
Tableau 5-17 États thymiques de la Polonaise op. 44 462
Tableau 5-18 États thymiques de la Polonaise op. 53 465
Tableau 5-19 États thymiques de la Polonaise Fantaisie op. 61 470
Tableau 5-20 États thymiques de la Fantaisie op. 49 478
Tableau 5-21 États thymiques de la Ballade op. 52 482
Tableau 5-22 États thymiques de la Mazurka op. 56 n°3 488
Tableau 5-23 États thymiques de la Mazurka op. 59 n°1 491
Tableau 5-24 États thymiques de la Mazurka op. 59 n°3 493
Tableau 5-25 États thymiques de la Mazurka op. 68 n°4 495
Tableau 5-26 États thymiques de la Valse op. 64 n°3 498
Tableau 5-27 États thymiques du premier mouvement de la Sonate op. 58 500
Tableau 5-28 États thymiques du quatrième mouvement de la Sonate op. 58 504
Tableau 5-29 États thymiques du premier mouvement de la Sonate pour

violoncelle et piano op. 65 509
Tableau 5-30 États thymiques du deuxième mouvement de la Sonate pour violoncelle et piano op. 65 512
Tableau 5-31 États thymiques du quatrième mouvement de la Sonate pour violoncelle et-piano op. 65 516
Tableau 5-32 Tableau récapitulatif des stratégies narratives complexes dans le dernier style de Chopin 517
Tableau 5-33, Tableau récapitulatif du degré de complexification de la stratégie narrative "complexe" 518
Tableau 5-34 Tableau récapitulatif des progressions thymiques des œuvres du dernier style 520
Tableau 5-35 Tableau récapitulatif des stratégies narratives et progressions thymiques des œuvres du dernier style 521
Tableau 5-36 Tableau récapitulatif des topiques et des états thymiques de la Ballade op. 52 en fa mineur 529
Tableau 5-37 Tableau récapitulatif des topiques et des états thymiques de la Fantaisie op. 49 534
Tableau 5-38 Moyennes de tempo et de dynamique en fonction des topiques selon Zimerman dans la Fantaisie op. 49 535
Tableau 5-39 Tableau récapitulatif des topiques et des états thymiques des topiques du Nocturne op. 55 n°2 540
Tableau 2-40 Tableau récapitulatif des moyennes de tempo et de dynamique pour chaque élément thématique pour le Nocturne op. 55 n°2 selon Rubinstein 543
Tableau 5-41 Tableau récapitulatif des topiques et des états thymiques des topiques de la Mazurka op. 63 n°3 543
Tableau 5-42 Tableau récapitulatif des moyennes de tempo et de dynamique pour chaque élément thématique pour la Mazurka op. 63 n°3 selon Rubinstein 546

TABLE DES MATIERES

Avant-Propos 9
Introduction 13

PREMIERE PARTIE – CONTEXTES BIOGRAPHIQUE ET HISTORIQUE 23
1. Les dernières années : contexte biographique du dernier style 25
1.1. La mort de Nicolas Chopin 25
1.2. L'entourage polonais 27
1.3. Le compositeur et l'interprète : désarroi et incertitude 29
1.4. Une maladie éprouvante 36
1.5. Une relation de couple sur le déclin 36
1.6. Les deux dernières années 42
2. Brève histoire de la Pologne : une nation déchirée 47
2.1. De la « République des Deux-Nations » aux « trois partages » 47
2.2. La Pologne au XIXe siècle 53

DEUXIEME PARTIE – METHODOLOGIE : APPROCHES ANALYTIQUES DANS LE CADRE DE LA NARRATOLOGIE ET DE LA SIGNIFICATION MUSICALES 59
1. Aspects théoriques de la narratologie 61
1.1. La narratologie, science du récit : naissance et évolution 61
1.2. Le rôle du structuralisme russe et de ses successeurs 63
2. Vers la narratologie musicale 67
2.1. Le débat sur la musique comme art narratif 67
2.2. Une double approche analytique 72
2.3. Les signifiés en musique : aperçu historique et évolution 73
2.4. La notion de topique 75
3. Exemples d'analyses narratives pour les œuvres musicales 83
3.1. Eero Tarasti et la *Polonaise Fantaisie* de Chopin (analyse de 1984) 83
3.2. Kofi Agawu et l'introduction de la *Sonate* « pathétique » op. 13 de Beethoven (analyse de 1991) 89
3.3. Robert Hatten et le mouvement lent de la *Sonate* « Hammerklavier » op. 106 de Beethoven (analyse de 1994) 90
3.4. Márta Grabócz et le deuxième mouvement de la *Symphonie* K. 504 de Mozart (analyse de 1997) 93

TROISIEME PARTIE – CORPUS ET ANALYSE DES ŒUVRES DU DERNIER STYLE 97
1. Constitution d'un corpus d'étude 99
1.1. La notion de « dernier style » dans la littérature 99
1.1.1. Réflexions préliminaires sur les concepts de « style tardif » et de « dernier style » 99
1.1.2. Description du concept du « dernier style » chez Chopin dans la musicologie actuelle 102
1.2. Œuvres concernées par le dernier style 111
2. Résultats analytiques des œuvres du dernier style 127
2.1. Courtes pièces de genres : *Impromptu* op. 36, *Prélude* op. 45, *Nocturnes* op. 55 n°2, op. 62 n°1 et n°2 128
2.1.1. *Impromptu* op. 36 en *fa* dièse majeur 128
2.1.2. *Prélude en do dièse mineur* op. 45 130

2.1.3. *Nocturnes* 135
2.1.3.1. *Nocturne* op. 55 n°2 en *Mi* bémol majeur 135
2.1.3.2. *Nocturnes op. 62* 137
2.1.3.3. Évolution générale du genre du nocturne chez Chopin 142
2.2. Les danses 148
2.2.1. *Les Polonaises* op. 44, op. 53 et op. 61 148
2.2.1.1. *Polonaise* op. 44 149
2.2.1.2. *Polonaise* op. 53 152
2.2.1.3. *Polonaise Fantaisie* op. 61 154
2.2.1.4. Évolution générale du genre de la polonaise 158
2.2.2. Les Mazurkas 160
2.2.2.1. *Mazurkas* op. 56 160
2.2.2.2. Mazurkas op. 59 164
2.2.2.3. *Mazurka* op. 63 n°3 169
2.2.2.4. *Mazurka* op. 68 n°4 170
2.2.3. *Les Valses* op. 64 173
2.2.3.1. *Valse* op. 64 n°2 173
2.2.3.2. *Valse* op. 64 n°3 174
2.2.3.3. Evolution du genre de la valse 175
2.3. Grandes formes 176
2.3.1. *Fantaisie* op. 49 176
2.3.2. *Ballade* op. 52 en *fa* mineur 183
2.4. Les genres « nouveaux » 189
2.4.1. *Berceuse* op. 57 189
2.4.2. *Barcarolle* op. 60 192
2.5. Sonates 196
2.5.1. *Sonate* en si mineur op. 58 197
2.5.1.1. *Allegro* 197
2.5.1.2. *Scherzo* 201
2.5.1.3. *Largo* 203
2.5.1.4. *Finale* 205
2.5.2. *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65 208
2.5.2.1. *Allegro* 210
2.5.2.2. *Scherzo* 214
2.5.2.3. *Largo* 216
2.5.2.4. *Finale* 217

QUATRIEME PARTIE – CARACTERISTIQUES ET TOPIQUES DU DERNIER STYLE DE CHOPIN 223
1. Eléments du style de la dernière période 225
1.1. Une complexification harmonique 225
1.1.1. Des modulations fréquentes 225
1.1.2. Colorations entre mode majeur et mineur 230
1.1.3. Modulations brutales et/ou dans des tonalités éloignées 235
1.1.4. Quelques singularités harmoniques 239
1.1.4.1. Enchaînements complexes et originaux 239
1.1.4.2. Sixtes augmentées 245
1.2. Une écriture plus contrapuntique 249
1.3. Utilisation des genres en tant que thèmes 264
1.4. Vers la musique impressionniste ? 275

1.5. Conclusions d'œuvres particulières 281
1.6. Un chromatisme plus présent 288
1.7. Aspects formels 301
1.8. Conclusion 316
2. L'usage des topiques dans le dernier style de Chopin : définition et classification 319
2.1. Les « styles expressifs » 320
2.1.1. Chant accompagné 320
2.1.1.1. Les chants accompagnés 322
2.1.1.2. Les chants accompagnés liés à des genres externes 329
2.1.2. Le style « savant » 335
2.1.3. Les textures homophoniques 352
2.1.3.1. Les « chorals » et les « hymnes » 352
2.1.3.2. Les textures homophoniques liées à des topiques 356
2.1.3.3. Les textures homophoniques accompagnées 359
2.1.4. Le style *agitato* 361
2.1.5. Le style de *Cadenza* 367
2.1.6. Le style héroïque 372
2.1.6.1. Styles héroïques 372
2.1.6.2. Styles héroïques liés à des genres 374
2.1.7. Le style brillant 377
2.1.8. Le style improvisé 380
2.1.9. Le style du *bel canto* 385
2.1.10. Le style de « mélodie soliste » 388
2.1.11. Le style « miliaire » 391
2.1.12. Le style *maestoso* 393
2.1.13. Le style pastoral 395
2.1.14. Le style de faux-bourdon 398
2.2. Les « genres expressifs » 400
2.2.1. Genres 400
2.2.1.1. Nocturnes 400
2.2.1.1.1. Nocturnes « élégiaques » 401
2.2.1.1.2. Nocturnes oniriques 402
2.2.1.1.3. Nocturnes contemplatifs 404
2.2.1.1.4. Nocturnes liés à la romance vocale 405
2.2.1.2. Marches 407
2.2.1.3. Barcarolle 411
2.2.1.4. Berceuse 412
2.2.1.5. Divertimento 413
2.2.1.6. Chaconne 413
2.2.2. Danses 415
2.2.2.1. Mazurka 415
2.2.2.2. Kujawiak 418
2.2.2.3. Oberek 420
2.2.2.4. Polonaise 421
2.2.2.5. Valse 424
2.2.2.6. Tarentelle 426
2.3. Tableau récapitulatif 427
2.4. Conclusion 430

CINQUIEME PARTIE – STRATEGIES NARRATIVES ET EVOLUTION THYMIQUE DES ŒUVRES TARDIVES 433
1. Etudes des stratégies narratives du dernier style 437
1.1. Considérations théoriques 437
1.1.1. Le topique : une unité expressive 437
1.1.2. Thymie et tension 438
1.1.3. Vers l'étude des stratégies narratives 440
1.2. Les différentes types de concaténation des topiques : quelles stratégies narratives pour les œuvres du dernier style chez Chopin ? 443
1.2.1. Les trois modèles de Chopin dans son dernier style 443
1.2.1.1. Stratégie narrative « unifiée » 443
1.2.1.2. Stratégie narrative « simple » 457
1.2.1.3. Stratégie narrative « complexe » 460
1.2.2. Les progressions thymiques (euphorie vers dysphorie ; dysphorie vers euphorie, etc.) : dimension logique ou paradigmatique 519
1.2.3. Interprétation des résultats 520
1.2.3.1. Les stratégies narratives 522
1.2.3.1.1. Usage des différents types de stratégies narratives (dimension séquentielle) dans le temps 522
1.2.3.1.2. Confrontation entre les stratégies narratives et les genres : quelle stratégie narrative pour quel répertoire ? 522
1.2.3.2. Les progressions thymiques 523
1.2.3.2.1. Les progressions thymiques dans le temps 523
1.2.3.2.2. Confrontation entre les progressions thymiques et les genres : quelle progression thymique pour quel répertoire ? 524
1.2.3.3. Liens entre progressions thymiques et stratégies narratives 524
1.2.3.4. Caractéristiques globales des stratégies narratives et des progressions thymiques 525
1.2.3.5. Graphique récapitulatif 526
2. Etude de l'enregistrement pour l'analyse de l'interprétation en lien avec les résultats analytiques de la narratologie : études de cas 529
2.1. Kristian Zimerman : deux stratégies narratives complexes à progression thymique inverse 529
2.1.1. La *Ballade* op. 52 en *fa* mineur : une stratégie narrative complexe et une progression thymique dramatique 529
2.1.2. La *Fantaisie* op. 49 en *fa* mineur : une stratégie narrative complexe et une progression thymique romantique 533
2.2. Arthur Rubinstein 540
2.2.1. Le *Nocturne* op. 55 n°2 : une stratégie narrative non contrastée et une progression thymique euphorique 540
2.2.2. La *Mazurka* op. 63 n°3 : une stratégie narrative simple et une progression thymique dysphorique 543

Conclusion 549
ANNEXES **555**
Liste des annexes 557
ANNEXE 1 - Arbre généalogique de Frédéric Chopin 559
ANNEXE 2 - Arbre généalogique de George Sand 561
ANNEXE 3 – Listes des concerts et programmes de Frédéric Chopin 563
ANNEXE 4 – La tombe de Frédéric Chopin au Cimetière du Père-Lachaise 571
ANNEXE 5 – Représentation de la mort du révolutionnaire Edward Dembowski 573
BIBLIOGRAPHIE **575**
LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX **587**
TABLE DES MATIERES **611**

Julie WALKER

Le dernier style de Chopin

Contexte, analyse et stratégies narratives des œuvres tardives

Résumé

Cette thèse s'intéresse à une période stylistique particulière du compositeur Frédéric Chopin. Les années 1840 manifestent une évolution importante dans son langage musical et correspondent à un tournant esthétique marqué par un contexte historique et biographique difficile. Tout au long de ce travail, nous allons tenter d'ériger une définition transversale du « dernier style » de Chopin, en recherchant les éléments caractéristiques récurrents de cette période. Dans ce but, un corpus de vingt-deux œuvres musicales sera analysé selon plusieurs niveaux (traditionnel et formel, sémiotique, narratif et thymique) afin de saisir tous les enjeux de la dernière période du compositeur polonais.

Mots clés : Frédéric Chopin, Dernier style, Analyse musicale, Narratologie musicale, Signification musicale, Romantisme.

Résumé en anglais

This thesis focuses on a particular stylistic period of Frederic Chopin. The 1840s show an important evolution of Chopin's musical language and correspond to an aesthetic turning point, characterized by a difficult historical and biographical context. All along our research, we will try to build a transversal definition of Chopin's last style by highlighting the recurrent characteristics of this period. In this purpose, a corpus of twenty-two works will be analyzed through several levels (traditional and formal, semiotic, narrative and thymic), to grasp all the issues of the last period of the polish composer.

Keywords: Frederic Chopin, Last style, Music Analysis, Musical narratology, Musical signification, Romanticism.