

TOWARZYSTWO IM. FRYDERYKA CHOPINA

SOCIÉTÉ FRÉDÉRIC CHOPIN

ANNALES
CHOPIN

2

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

ÉDITIONS POLONAISES DE MUSIQUE

LUDWIK BRONARSKI (Fribourg)

CHOPIN, CHERUBINI ET LE CONTREPOINT

Le style polyphonique considéré comme le plus impersonnel, le plus social, le plus «communautaire», peut parfois également devenir le moyen d'expression le plus subjectif, le plus intimement révélateur, voire même égocentrique. C'est là l'explication du fait que certains compositeurs, dont le mode d'expression le plus naturel et le plus spontané est l'homophonie, ont, à l'heure où leur vie intérieure s'intensifie ou sous l'effet d'une exaltation particulière des sentiments, recours à la polyphonie comme répondant alors le mieux à leur état d'âme.

C'est ainsi par exemple que Schubert, le grand Schubert, se met vers la fin de ses jours à étudier la fugue avec Sechter. Pour Beethoven, la fugue devient également de plus en plus, «en raison même de la croissante complexité de ses sentiments ou de ses idées, le moyen favori d'expression», un facteur important «des formes plus profondément intimes, plus subtiles, plus secrètement spirituelles de son art», comme le révèle le dernier style de son oeuvre¹.

Dans son ouvrage intitulé *Chopin's Musical Style*², M. G. Abraham reconnaît que l'élément contrapunctique donne aux oeuvres de Chopin, écrites après 1841, une force et un intérêt accrus au point que là-même où Chopin n'emploie pas les moyens purement polyphoniques, il trahit un penchant marqué pour le traitement «horizontal» des voix. M. Abraham établit un rapport entre cette tendance du compositeur et la pratique assidue du *Clavecin bien tempéré* de Bach ainsi que l'étude du *Cours de contrepoint* de Cherubini. Il considère même l'acquisition de l'ouvrage classique de Cherubini par Chopin comme le point de départ du «troisième style» de Chopin³ où son art est de plus en plus intérieur.

Notre intention est d'apporter ici quelques aperçus intéressants sur les études du contrepoint entreprises par Chopin à la suite de la lecture du traité de Cherubini.

Mme André-Le Mire de la Croix-en-Touraine (Indre-et-Loire) possède une très précieuse collection d'esquisses de Chopin qui ont trait à ses dernières oeuvres. Il y a là surtout des esquisses de la *Sonate pour piano et violoncelle* op. 65, dédiée à Franchomme, mais aussi quelques passages de la *Barcarolle* op. 60, de la *Polonaise-Fantaisie* op. 61, du *Nocturne* op. 62, N° 1 et de la dernière *Mazurka*⁴ publiée par Fontana comme op. 68, N° 4.

Parmi les autographes en question figurent quatre pages d'une fine écriture, très serrée mais très lisible, portant les numéros 155, 156, 157, 158 de la collection. Elles ont toutes douze portées musicales et leur format est de 28 cm 3/4 de longueur sur 22 cm de hauteur. En haut de la page 155, on lit, très effacée d'ailleurs, l'inscription suivante: 2 [?] *Sujets Cherubini*. La page 158 porte de même: 3 *Contre-sujets*.

À l'examen, le manuscrit se révèle être la copie de trois fugues (la dernière étant incomplète dans le manuscrit de Chopin), tirées du *Cours de contrepoint* de Cherubini. Ce n'est d'ailleurs pas une copie exacte, littérale, mais une réduction pour piano. Dans le traité de Cherubini, chaque partie est notée sur sa propre portée avec les clés d'*ut* pour les voix supérieures et la clé de *fa* pour la basse. Chopin, lui, réduit les voix sur les deux portées avec les clés de *sol* et de *fa*.

La page 155 et la première moitié de la 156^e contiennent la fugue qui, dans le traité, figure aux pages 142—149^s et porte le titre de *Fugue du ton à quatre parties, à un contre-sujet*. Cherubini la note dans la mesure $\frac{3}{2}$, mais *alla breve*. Chopin, lui, adopte le C, mais en diminuant de moitié la valeur des notes.

Les pages 156—157 sont une copie analogue de la *Fugue du ton à quatre parties et à deux contre-sujets* des pages 150—157 du traité de Cherubini, copie dans laquelle Chopin a laissé aux notes leur valeur originale.

La page 158 du manuscrit de Chopin contient une partie de la fugue de Cherubini intitulée *Fugue chromatique à quatre parties, à trois contre-sujets* (*Cours de contrepoint*, p. 158 et suiv.). La suite de la copie, visiblement, a été égarée.

Quand on songe au travail que ces copies minutieuses ont coûté à Chopin qui détestait «cette sale besogne du copiage» (*to paskudztwo przepiszywanie*, comme il l'avoue lui-même dans une lettre à Fontana), on se rend compte du sérieux apporté par lui dans l'étude du traité de Cherubini. S'il s'est imposé cette tâche ingrate, c'est évidemment qu'il savait qu'en recopiant fidèlement les diverses parties des fugues, il lui serait donné de mieux pénétrer le mécanisme de l'ouvrage et de suivre les fils de son fin tissu. D'autre part, l'arrangement de fugue en partition pour piano lui facilitait l'analyse détaillée des fugues et lui donnait une image plus claire de leur ensemble.

Les autographes de la collection de Mme André contiennent encore un autre témoignage du sérieux des études de Chopin en matière de contrepoint. C'est, à savoir, un canon en octave qui occupe les deux tiers d'une page du même papier à musique que celui des fugues et porte le N° 67.

Tandis que l'étude de la fugue a pour résultat chez Chopin la composition de la *Fugue en la mineur* qu'il avait mise au point⁵, le canon en question n'est resté qu'à l'état de fragment et, selon toute probabilité, n'a été ni repris ni achevé.

Parmi les oeuvres du grand compositeur parues après l'étude faite par lui du traité de Cherubini, on ne trouve pas de passages fugués. Par contre, le canon y figure plus d'une fois. Citons entre autres comme exemples: le canon du début de la *Mazurka* op. 50 N° 3, ceux de la fin de la *Mazurka* op. 63 N° 3, et de la

réprise du thème principal dans la *Ballade op. 52*, mesures 135 et suivantes, enfin celui du *Finale* de la *Sonate op. 65* dont nous aurons l'occasion de reparler. Le *Canon* de la collection André comprend 15 mesures que voici :



N. B. Le manuscrit est assez difficile à déchiffrer surtout à partir de la mesure 11 où les nombreuses ratures commencent. Quant aux notes, elles se laissent établir avec certitude, grâce à la répétition exacte de la mélodie d'une voix à l'autre. Beaucoup d'accidents manquent cependant. Dans notre texte, nous les avons ajoutés entre parenthèses. Si la plupart ne sont point douteux, quelques-uns toutefois sont conjecturaux. Les trois bémols des mesures 10 et 11 que nous avons placés au-dessus de la portée figurent dans le manuscrit devant les

si correspondants. Ils auraient dû être remplacés par des bécarres après les changements visibles dans le texte à ces endroits raturés. Notons encore qu'au lieu du demi-soupir pointé au début des mesures 1 et 2, le manuscrit a un quart de soupir.

Les mesures 12, 13 et 14 présentaient d'abord deux versions différentes que Chopin supprima l'une après l'autre. Cela prouve qu'il a eu bien du mal à établir la version définitive. Le brusque arrêt de l'ouvrage semble également prouver que Chopin céda au découragement ou tout au moins cessa de s'y intéresser.

Son labeur toutefois ne fut pas complètement inutile. Il servit en effet à la composition du *Finale* de la *Sonate op. 65*. Il suffit de comparer le thème de ce dernier avec le début du *Canon* pour s'en convaincre. Qui plus est : aux mesures 73 et suivantes, la partie du violoncelle et celle du piano répètent le thème en canon par deux fois, avec renversement des deux voix. Voici les mesures 79—81 du *Finale* transposées du sol mineur, tonalité de la *Sonate*, en fa mineur, tonalité du *Canon* :



Ce fragment du *Finale* comparé avec le début du *Canon* accuse la presque identité des deux textes.

On pourrait encore se demander si le *Finale* n'est pas antérieur au *Canon*, lequel aurait ainsi utilisé le thème du *Finale*. La chose est très peu probable. Chopin en effet aurait plutôt conservé tel quel le thème du *Finale*, sans en modifier le motif premier. Selon toute vraisemblance, il aurait également gardé dans le canon la tonalité de sol mineur, tandis que — pour utiliser le thème en fa mineur du canon dans le *Finale* — sa transposition en sol mineur, tonalité fondamentale de la *Sonate*, était de rigueur.

Dans sa lettre à Elsner, en date du 14 décembre 1831, Chopin met fort irrévérencieusement Cherubini parmi les «poupées desséchées». Il ajoute immédiatement, il est vrai, qu'il est digne de respect et que ses oeuvres nous apprennent bien des choses. Chopin a su, lui, profiter du *Cours de contrepoint*.

Les documents dont nous disposons permettent, on le voit, d'affirmer que Chopin, en prenant en mains le traité en question, a vraiment cherché à approfondir ses connaissances et sa dextérité en contrepoint. Ses études ont été non seulement sérieuses, mais encore fructueuses: ses dernières oeuvres en font foi.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

¹ Cf. *La vie de Beethoven* par Edouard Herriot. Paris 1929, p. 307.

² Londres 1946, 3^e édition, p. 102—103.

³ Ouvrage cité, p. XII.

⁴ Cf. *La dernière Mazurka de Chopin* par L. Bronarski «Revue Musicale Suisse» 1^{er} octobre 1955, p. 380—387. Je prie Madame Edouard André-Le Mire de vouloir bien agréer ici à nouveau mes remerciements les plus sincères pour l'amabilité avec laquelle elle a mis à ma disposition les photographies des autographes de sa précieuse collection.

⁵ Cf. l'exemplaire de l'ouvrage qui se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève, cote AD 118 et intitulé: *Cours de Contrepoint et de Fugue par L. Cherubini, Membre de l'Institut de France, Directeur du Conservatoire de Musique, Officier de la Légion d'honneur etc. Paris, chez Maurice Schlesinger, rue Richelieu 97, Leipsick, chez Kistner. Sans date, grand in-quarto, 204 pages.*

⁶ Elle a été éditée en 1898 par Nathalie Janotha, chez Breitkopf & Härtel à Leipzig. J. Miketta l'a analysée d'après l'autographe, dans l'ouvrage collectif intitulé *Księga Pamiątkowa ku czci Prof. Adolfa Chybińskiego* (Livre commémoratif en l'honneur du Prof. Adolf Chybiński), Kraków 1950, p. 242—257.

⁷ *Suszone pupki* lit-on dans le texte original. Le mot polonais *pupki* signifie «poupées» et «larves d'insectes». Ce dernier sens est peut-être préférable ici, vu le qualificatif de «desséchées».