

J. S. BACH

# VINGT-QUATRE PRÉLUDES ET FUGUES

(Le Clavier bien tempéré, Livre I)

Annoté par Frédéric Chopin

Commentaire de Jean-Jacques Eigeldinger

*Publié avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication*

PARIS  
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE  
2010

# COMMENTAIRE

*Cela ne s'oublie jamais.<sup>1</sup>*

## Chopin et J. S. Bach

Chopin et le culte de Jean Sébastien Bach : beau et grand chapitre de l'histoire de la musique — qui attend encore d'être approfondi à la lumière de sources et de réflexions nouvelles<sup>2</sup>. À une époque décisive dans l'essor de la *Bachforschung*, quelle perception du Cantor le maître polonais a-t-il eu à travers les diverses phases de son existence ? Qu'a-t-il connu de cette production, et au gré de quelles circonstances<sup>3</sup> ? Quels textes musicaux

1. Chopin à propos du *Wohltemperiertes Klavier*. Souvenirs de Friederike Streicher reproduits in Friedrich Niecks, *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*, trad. W. Langhans (Leipzig : Leuckart, 1890, 2 vol.), t. II, p. 367.

2. Cf. Éléments de bibliographie, p. LXXI.

3. Lors de son séjour à Berlin en septembre 1828, Chopin entendit avec ravissement la *Cécilien-Ode* de Haendel à la Singakademie. Mais le jeune homme timide qui n'osa pas alors aborder Mendelssohn eut-il vent de la préparation de la *Matthäus-Passion* ? Cf. *Korespondencja Fryderyka Chopina [KFC]*, Bronislaw Edward Sydow (éd.) (Varsovie : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955, 2 vol.), I, p. 83 (20 septembre 1828). Dans les séances de quatuor de Baillot, qu'il fréquenta assidûment de 1832 à 1836, Chopin aura pu entendre à deux occasions (31 janvier et 7 février 1835) les Sonates pour violon et clavier BWV 1016 et 1014 de Bach, jouées par Baillot et Ferdinand Hiller : cf. Joël-Marie Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la restauration à 1870* (Paris : Aux Amateurs de livres, 1986), p. 259 et p. 325. Avec F. Hiller et Liszt, il avait joué dans la salle du Conservatoire (15 décembre 1833) un *Allegro* du Concerto en ré mineur BWV 1063 pour trois claviers. Dans une lettre à Józef Elsner, son ancien professeur de contrepoint, Chopin déplore certain statisme du répertoire de la Société des Concerts : « Quant au Conservatoire, il vit sur d'anciennes symphonies qu'il connaît par cœur, et c'est un bonheur pour le public s'il lui est donné d'entendre ici ou là un fragment de Haendel ou de Bach » (*KFC*, II, p. 9) (30 juillet 1840). Or Haendel y est joué bien davantage. Il est tout à fait exceptionnel de voir programmer, le 12 janvier 1840, les deux numéros suivants : « — 2. Air de la Passion [saint-Mathieu], oratorio de Bach, chanté par M. Alexis Dupond, avec accompagnement obligé de hautbois, exécuté par M. Vogt. — 3. Andante d'un concerto de violon de Bach, exécuté par M. Habeneck aîné », A. Elwart, *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire Impérial de Musique* (Paris, S. Castel, 1860), p. 195.

a-t-il pratiqués, quelles exécutions a-t-il entendues ? Quels ont pu être ses échanges avec des connaisseurs, tels Ferdinand Hiller (ou, moins proches, Mendelssohn, Moscheles, l'organiste virtuose Adolph Hesse), Pierre Baillot<sup>4</sup>, Charles-Valentin Alkan, voire Liszt, ou plus tard Thomas D. A. Tellefsen, élève norvégien issu d'une tradition remontant à J. S. Bach via Kirnberger ? Autant de questions, sans guère de réponses.

Pour ce qui est de l'initiation à J. S. Bach dans les années varsoviennes, le rôle joué par les deux professeurs Wojciech Żywny et Józef Elsner n'est guère documenté — moins encore celui de l'organiste Václav V. Würfel. Car il faut attendre 1852 et la monographie de Liszt, pour lire que Fryderyk enfant fut « confié à un disciple passionné de Sébastien Bach, Ziwna [*sic*]<sup>5</sup> ». Constamment répercuté depuis lors, le renseignement remonte vraisemblablement à Chopin lui-même. C'est de manière indirecte que sa connaissance du *Wohltemperiertes Klavier* [*Le Clavier bien tempéré*] comme enfant et comme adolescent, est attestée par deux lettres de l'été 1829 relatant son enthousiasme pour les *Canons et fugues* d'August Klengel, un élève de Clementi, entendu à Prague : « Il m'a joué ses fugues (on peut dire qu'elles continuent celles de Bach ; il y en a 48 et autant de canons<sup>6</sup>. » En fait, le « document » le plus probant réside dans la citation de l'*Inventio 2* (BWV 773) comme incipit très symbolique du premier thème, omniprésent dans le mouvement initial de la *Sonate* op. 4 (publication posthume : 1851), offerte à Elsner en guise de travail de fin d'études.

4. G. Sand note dans ses *Lettres d'un voyageur* : « Baillot qui consent à laisser tout l'éclat de la popularité à Paganini, plutôt que d'ajouter, de son fait, un petit ornement d'invention nouvelle aux vieux thèmes sacrés de Sébastien Bach », in *Œuvres autobiographiques*, Georges Lubin (éd.), 2 vol. (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970-1971), t. II, p. 813 (lettre VI).

5. F. Liszt, *F. Chopin* (Paris : M. Escudier, 1852), p. 133.

6. *KFC*, I, p. 105 (12 septembre 1829).

# Appendix I

Two letters from E. Martin-Chazaren to Édouard Ganche

## Letter 1

Grenoble. Montée de Rabot  
14 / 1 / 27

Monsieur,

*It is with pleasure that I share with you the few recollections I have concerning the lessons my mother had with Chopin.*

*I am now very sorry not to have gathered more when it would have been easy. Fortunately, I have found one very precise indication in the memoirs left by my grandfather, Mr. Chazaren, who served as head of the Grenoble Post Office from 1839 until 1850—I am transcribing the relevant passages. I should first point out that my mother was already remarkably talented at age 14, even though she had only had mediocre provincial teachers.*

*“At that point, Liszt, the celebrated pianist, arrived in Grenoble to present himself at a concert—On the day of the concert the theater auditorium proved too small—That was 26 years ago today (it was in July 1844) and I can still hear that William Tell Overture (by Rossini), so felicitously transcribed, so brilliantly executed by that great artist. Liszt was staying at the Hôtel des trois dauphins. I wrote to him requesting an interview which was graciously granted—I explained the situation to Liszt. He listened to me with genuine interest—I will go to your house tomorrow, I will hear your daughter—The following day came; Liszt was prompt and Pauline, to my great joy, played with consummate bravura the various different pieces she was asked to play—I will return, said Liszt to us—without expressing any other judgment—He did return, but this time for an in-depth lesson with the young performer—I had an appointment with Liszt on the eve of his departure for Lyons—I am recording here in precise terms the substance of a conversation which resulted in a very expensive decision—As things stand, your daughter could become a good*

*piano teacher quite quickly—but a musical disposition such as hers deserves better.—Are you in a position to make a financial sacrifice?—My only income is my salary—and my family comprises 6 members... as for savings, alas! we have debts...—I am on my way back to Germany. I am not sure when I will be back in Paris. I like your family. I would happily have taken on the musical development of your Pauline... and of course, without letting any material considerations stand in the way—Chopin! the king of the playing of the soul,<sup>78</sup> my friend, the great pianist Chopin, lessons with him are what the young girl needs!—After being guided by Chopin, this musical talent, which cries out to be developed further, would gain so much in value! Go deeper into debt. You must. The money you will spend in that way will eventually yield a thousand per cent, I predict it. I acceded to Liszt’s enthusiastic entreat—I went deeper into debt. The result, in terms of progress, matched the prediction of the celebrated artist.”*

78. The phrase, borrowed by Liszt in 1845, was a widespread *topos* in the Parisian world. Balzac used it in a famous passage from *Ursule Mirouët* (a novel written in June-July 1841 and published in 1842): “That fine genius is less musician than a soul which makes itself felt, and communicates itself through all species of music, even simple chords.” (Honoré de Balzac, *Ursula*, trans. Katharine Prescott Wormeley, cited from [www.gutenberg.org/etexte/1223](http://www.gutenberg.org/etexte/1223); see J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, 363). Here Balzac echoes the words of the Marquis de Custine, writing to Chopin on the day after his concert at Pleyel’s (26 April 1841): “Indeed it is not the piano you play, you play from your soul” (see Eigeldinger, *Chopin*, 364). Custine coined this phrase. An admirer and pupil of Chopin, the young Countess Elizavieta Sheremetev repeats it in her private diary: “Friday 30/11 [November 1841]. At 4 p.m. Chopin arrived, gave his lesson, and then played his nocturnes and mazourques. One could have fallen on one’s knees: he played from the soul! — the way he gives the piano a soul is unheard of; we were deeply impressed.” (Moscow, Russian State Artistic and Literary Archives). Music critics had a role in disseminating different variants of this *topos*, for example when Maurice Bourges reviewed Chopin’s second concert, on the rue Rochecouart (21 February 1842): “[...] The seductive pianist who can make his fingers speak a prestigious language and pours his entire, burning soul into this truly complete execution” (“Soirée musicale de M. Chopin,” *Revue et Gazette musicale de Paris*, 27 February 1842, 82). It recurs more or less in Berlioz’s superb obituary, when he evokes Chopin at the piano: “In such ardent and melancholic reveries he loved to give voice to his soul” (“Mort de Chopin,” *Journal des Débats*, 27 October 1849). Phrases such as “poet of the piano,” “a soul manifesting itself at the piano,” or “an angel playing the piano,” are other variations on a theme common in Paris at the time: in other words, it was not an invention of Liszt.

czerwonym ołówkiem ponad mocnymi częściami taktów 77–80 w *Preludium* nr 3 (partia lewej ręki). Podobnie oznaczone są dwie dominantowe nuty pedałowe w drugiej części tegoż *Preludium* (t. 63, 67, 71 i 87–89); są one dodatkowo wzmocnione słowem *sol* dopisanym pod linią basu, po którym następuje przeciągnięta przez pięć taktów (t. 97–101) falista linia oraz poprawka ósemek na ćwierćnuty (t. 99 i 101), z których druga przesunięta jest na wysokość pierwszej (zob. poniżej przykład muzyczny II, 1a+b). Nie ma natomiast jasności, co oznacza asterysk w *Preludium* nr 4, zapisany w partii prawej ręki u szczytu arpeggio na czwartej części t. 3 (w tym miejscu Chopin nie przepisał akcentu podanego przez Czernego). Kreska zapisana ołówkiem w *Fudze* nr 6 (t. 7, trzecia część taktu) może oznaczać zakończenie trylu w lewej ręce jednocześnie z ostatnią szesnastką w ręce prawej.

Choć sprawa dotyczy aspektu ściśle tekstowego, warto zauważyć, że Chopin nie przedłuża w *Preludium* nr 21 dźwięku *b* w partii lewej ręki ponad ostatni takt, jak to się dzieje w wersji Simrocka (powielonej następnie w edycjach Janet & Cotelle oraz M. Schlesinger) – Czerny dubluje natomiast to *b* w dolnej oktawie.

## „Analityczne” oznaczenie wejść głosów w fugach

Wiemy, iż Chopin miał w zwyczaju w czasie lekcji zwracać uwagę uczniów na strukturę studiowanych utworów, ukazując ich „szkielet”, wedle wyrażenia jednej z uczennic<sup>63</sup>. Nie zachowała się na ten temat żadna pisemna wypowiedź samego Chopina. Lecz partytura Pauline Chazaren rzuca nowe światło na tę kwestię poprzez nieznaną do tej pory zapis Chopina w jedenastu utworach, sygnalizujący wejście poszczególnych głosów. Autorstwo tych rękopiśmiennych znaków nie budzi wątpliwości: we wszystkich fugach zapisane są identyczną kreską i tym samym ołówkiem, których użyto do zapisu pozostałych adnotacji. Interesujące nas tu znaki pojawiają się w *Preludium* nr 7 (o charakterze ricercaru i podwójnej fugi)<sup>64</sup> oraz *Fugach* nr

63. *Chopin w oczach swoich uczniów, op. cit.*, s. 87.

64. W *Preludium* nr 7 laski nut poprawione granatowym atramentem (t. 11–17, 20–21, 29–30) nie tyle podkreślają nieokreślony charakter gatunkowy utworu, co uściślają prowadzenie głosów.

8, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23 i 24. Są to zaś w całym zeszycie kompozycje najbardziej zawile z punktu widzenia kontrapunktu: pojawiają się w nich tematy w raku, inwersji i augmentacji, tematy chromatyczne, fugi pięciogłosowe lub z dwoma kontratematami, wejścia tematów w stretcie lub wszelkiego rodzaju kanonach, podwójne kontrapunkty itd. W *Fudze* nr 4, której faktura jest znacznie przejrzystsza, Chopin ogranicza się do przepisania od t. 25 akcentów Czernego, które pomagają w rozpoznaniu wejść głosów; sam zaś sygnalizuje wejście drugiego tematu za pomocą łuku rozpiętego ponad górnym głosem (t. 35–37). To samo czyni w *Preludium* nr 7 w t. 25–26 i n. Można wyobrazić sobie mistrza kreślącego wszystkie te znaki w trakcie wykonania lub komentowanej lektury partytury – a nie przy stole – w celu ukierunkowania pracy swego ucznia. Sześć znaków zanotowanych przez Chopina – i z pewnością przez niego wymyślonych – to:

– krzyżyk ☒ określający wejście tematu lub odpowiedzi<sup>65</sup> (*Fugi* nr 8, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24);

– koniec ekspozycji tematu lub odpowiedzi sygnalizowany krzyżykiem otoczonym rombem ◈ (*Fuga* nr 8), częściej zaś kwadratem ◻ (*Fugi* nr 12, 19 i 20), a także krzyżykiem w kwadracie ◻ (*Fuga* nr 20); te różne znaki mają to samo znaczenie i bywają użyte nawet w tym samym utworze (*Fuga* nr 20);

– inwersja tematu sygnalizowana jest znakiem ⊕ (*Fugi* nr 8 i 20);

– augmentacja tematu oznaczona jest znakiem ⊞ (*Fuga* nr 8).

Jak widzimy, nie chodzi tu o muzyczne „analizy” w ścisłym sensie tego słowa: wymienione symbole pojawiają się jako wskazówki ułatwiające pragmatyczne rozpoznanie wejść tematów i odpowiedzi – Chopin nie oznacza zresztą pojawienia się wszystkich tematów. Wybiera tu zatem podejście praktyczne, uzależnione od okoliczności, a nie systematyczne. Daje się to zauważyć także dzięki zmianie znaku końca tematu lub odpowiedzi w przebiegu zeszytu, każącym przypuszczać, że praca ucznia przebiegała w kilku fazach. Nie wiemy jednak, jak to wskazywałem powyżej, czy praca ta przebiegała zgodnie z kolejnością preludium i fug w *Das wohltemperirte Clavier*.

65. Współczesna terminologia jest zbieżna z użytą przez Cherubiniego w jego pracy *Cours de contrepoint et de fugue* (wyd. II, Paryż: Heugel & C<sup>ie</sup> b.d.), napisanej na użytek Konserwatorium Paryskiego. Chopin zamówił egzemplarz tej pracy do Nohant w lecie 1841 r.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 5/4 time signature. The music consists of several measures with complex rhythmic patterns and slurs.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with similar notation and a key signature of two flats. It includes various note values and rests.

Handwritten musical notation for the third system, showing more intricate rhythmic figures and some blue ink corrections or markings on the manuscript.

Handwritten musical notation for the fourth system, concluding the page with dense musical notation and a key signature of two flats.

*Vuça*

25