

SOMMAIRE

Introduction: <i>Chopin à l'école de Cherubini</i>	IX
Trois fugues de Cherubini mises en partition de piano par Chopin	1
Fac-similé et transcription	
Annexe	29
Extraits du <i>Cours de Contrepoint</i> de Cherubini	

CONTENTS

Introduction: <i>Chopin at the "School of Cherubini"</i>	XXI
Three Fugues by Cherubini Newly Scored for Piano by Chopin	1
Facsimile and Transcription	
Appendix.	29
Excerpts from Cherubini's <i>Cours de Contrepoint</i>	

INTRODUCTION

*Chopin à l'école de Cherubini**

Commencements

« Je prends chez Elsner un cours de contrepoint strict, 6 heures par semaine¹ », relate à la rentrée d'automne 1826 l'adolescent Chopin qui s'inscrit à l'École supérieure de musique de Varsovie fraîchement créée. Si Wojciech Żywny (1756-1842) passe pour avoir transmis à son génial élève l'amour de J.-S. Bach et du *Clavier bien tempéré*, c'est assurément l'enseignement du compositeur, théoricien et pédagogue Józef Elsner (1769-1854) qui est responsable du métier de Fryderyk en matière d'écriture. Esprit éclairé, homme de l'*Aufklärung* ayant lu et médité Forkel aussi bien que Sulzer, Elsner intitule le cursus de trois ans (1826-1829) suivi par Chopin: *Cours de théorie musicale, de basse continue et de composition conçu sous l'angle grammatical, rhétorique et esthétique*². À la base de cet enseignement humaniste autant que technique, théorique et pratique, est le traité de J. Ph. Kirnberger,

* Un premier état de ce texte (extrait de la section centrale, p. XI-XVIII) a été publié sans fac-similé dans Irena Poniatowska (éd.), *Jan Ekier artysta stulecia – w darze Chopinowi* – [Jan Ekier artiste centenaire – un don à Chopin –] (Varsovie: NiFC, 2013), p. 142-160.

1. *Korespondencja Fryderyka Chopina* [KFC 2009], éd. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, tome I (Varsovie: WUW, 2009), p. 209 – lettre à Jan Białobłocki, 2 [octobre] 1826. La parution du t. II est annoncée pour la fin 2017.

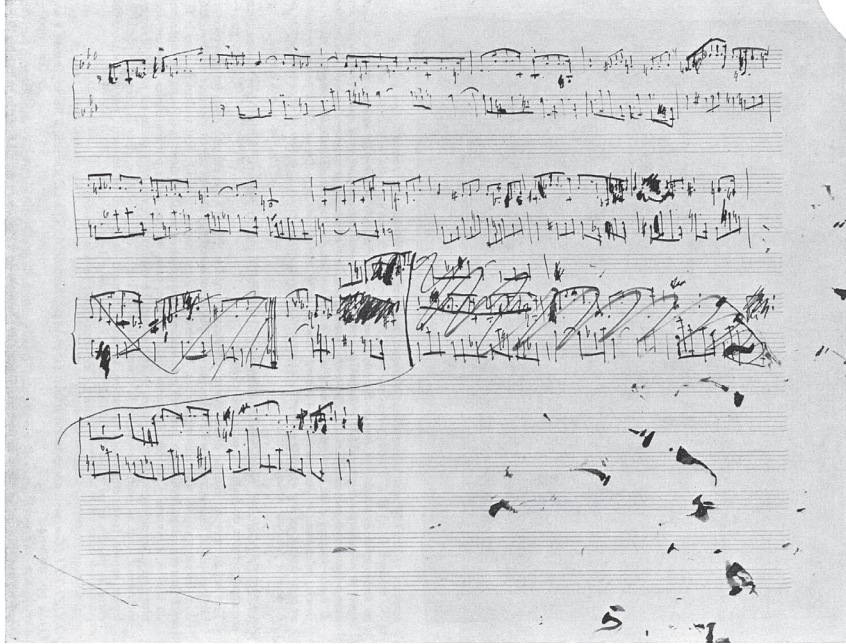
2. Jules Fontana confirme dans la préface de son édition des *Œuvres posthumes pour piano de Fréd. Chopin* (Paris: J. Meissonnier fils [1855]), p. I: « C'est sous ce savant compositeur que le jeune Chopin, déjà très remarquable comme pianiste, a fait un cours complet de contrepoint et de composition. Nous avons eu le précieux avantage d'y être son condisciple [...] ».

Die Kunst des reinen Satzes (1776-1779)³. Or cet ouvrage d'un musicien actif à Lwów (actuellement Lviv en Ukraine) dans les années 1740-1750 devait marquer en profondeur Elsner lors de son propre séjour dans cette même ville à la fin du siècle. Voilà un lien supplémentaire, en direction de Chopin, avec un J.-S. Bach (dont Kirnberger fut l'élève à Leipzig) revisité au temps des Lumières. Notons d'emblée que *Die Kunst des reinen Satzes* fait précéder l'étude du contrepoint par celle de l'harmonie, celle-ci étant basée sur l'écriture note contre note – à quatre, cinq et six parties – avec pour *cantus firmus* la mélodie d'un seul et même choral luthérien⁴.

Fruit de l'enseignement d'Elsner en milieu de parcours, la Sonate op. 4 (1827-28) de Chopin est dédiée au professeur vénéré; elle sera publiée à titre posthume (Vienne, Haslinger, 1851). L'exposition de l'*Allegro maestoso* initial se signale par sa monochromie tonale (ut mineur) et son monothématisme autant que par le travail en imitation sur l'incipit de l'*Inventio 2* de J.-S. Bach, qui débouche d'emblée sur un chromatisme tristanesque: l'étudiant se trouve à la croisée des chemins!

3. Voir Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner* (Cracovie: PWM, 1957); Jim Samson, "Chopin's Musical Education", *Chopin Studies 6* (Varsovie: TiFC, 1999), p. 28-37; Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw* (New York: Oxford University Press, 2008), p. 115-133.

4. « *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* », soit la mélodie empruntée par Mozart via Kirnberger pour le *cantus firmus* chanté par les hommes en armes dans *Die Zauberflöte* (acte II, scène finale) sur les paroles « Der, welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden ».



F. Chopin, Canon à l'octave (KK 1241). Fac-similé et transcription (L. Bronarski).

Ludwik Bronarski qui a transcrit le fragment de canon KK 1241 l'a identifié avec raison comme un travail préparatoire pour le *finale* de la Sonate avec violoncelle op. 65²⁰. Quant à la fugue en la mineur KK 1242 (dont Franchomme, le premier, a mis en doute l'authenticité²¹), elle est considérée par Janusz Miketta comme une œuvre originale²² et a depuis été éditée comme telle par Bronarski²³ voilà soixante ans. Jan Ekier l'écarte de l'édition nationale polonaise, lui déniait sans argument le statut de composition à part entière²⁴. De fait, cette fugue est à considérer comme un exercice de plume vraisemblablement lié au travail dans Cherubini : c'est ce que donnent à penser, entre autres, ses indications didactiques : *t(h)eme, réponse, t(h)eme sous dominante*²⁵. Le sujet semble en revenir à Chopin : il n'est emprunté ni à Cherubini ni à Kastner et ne figure pas dans les [48] *Canons et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs* de Klengel – joués devant Chopin par l'auteur à Dresde²⁶ – non plus que dans le *Traité de haute composition musicale* ou les

20. Ludwik Bronarski, « Chopin, Cherubini et le contrepoint », *Annales Chopin 2* (Varsovie : TIFC/PWM, 1958), p. 238-242.

21. « La fugue est peu de chose, il [Franchomme] la croit une copie faite par sa main de Cherubini, cela n'a de valeur que comme autographe », relate Jane Stirling dans une lettre [mai 1850] à Ludwika Jędrzejewicz, la sœur aînée de Chopin (BnF, Mus., dossiers Ganche : Vma 4334 (7)).

22. « Fuga a-moll Fryderyka Chopina [La fugue en la mineur de F. C.] », in *Księga pamiątkowa ku czci Prof. Adolfa Chybińskiego w70-lecie urodzin [Mélanges offerts au Professeur Adolf Chybiński à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire]* (Cracovie : PWM, 1950), p. 242, 257.

23. Fryderyk Chopin, *Œuvres complètes* (éd. I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński), t. XVIII, *Morceaux divers*, « Fuga » (Cracovie-Varsovie : PWM-IFC, 1956), p. 60-62 et 73-74.

24. Fryderyk Chopin, *Supplément* (Varsovie : Fondation Edition Nationale-PWM, 2010), « Source Commentary (abridged) », p. 3.

25. Encore que le *Cours* de Cherubini use du terme « Sujet » (et non « Thème »)!

26. « Chez Pixis, Klengel exécuta de ses fugues pendant deux heures », *CFC*, tome I, p. 118 – lettre à sa famille (Dresde, 26 août 1829) = *KFC* 2009, tome I, p. 288. – « Il m'a joué ses fugues, dont on peut dire qu'elles forment une suite à celles de Bach; il y en a quarante-huit suivies d'autant de canons », *CFC*, tome I, p. 128 = *KFC* 2009, tome I, p. 303 – lettre à Tytus Woyciechowski (Varsovie, 12 septembre 1829). [Nos citations de la traduction française *CFC*

36 *Fugues* de Reicha, et pas davantage dans la production de Clementi que chez Czerny : *Étude de l'exécution des fugues* [...] op. 400.

Trois fugues savantes de Cherubini

Venons-en aux trois fugues de Cherubini, restées jusqu'à présent inédites dans la transcription de Chopin. Quatre pages notées à l'encre remplissent entièrement le double feuillet du manuscrit, de mince papier jaune-blanc crème, sans filigrane, format oblong à l'italienne (220 x 285 mm) à douze portées; elles sont numérotées au crayon de 1 à 4, d'une main étrangère. La quatrième page de la copie se termine avec un guidon, absent à la fin des pages 1 et 2 où la musique se poursuit de l'autre côté; ce guidon signifie vraisemblablement que Chopin marque l'interruption de son travail de transcription – plutôt que la suite en aurait été égarée. Le type de papier réglé et les dimensions de ses systèmes permettent, selon la méthode de mensuration mise au point par Jeffrey Kallberg²⁷, d'en approcher la période d'utilisation par Chopin. La hauteur totale des portées (177 mm) et leur longueur (238 mm) se rapprochent au plus près de celles des manuscrits éditoriaux (*Stichvorlagen*) de l'*Impromptu* op. 51 (KK 725-726) et de la 4^e *Ballade* op. 52 (KK 734), comme de l'esquisse de la *Berceuse* op. 57 (KK 774)²⁸ – autrement dit de compositions achevées entre 1842 et 1844.

Niecks écrit très justement : « Ce manuscrit, que j'ai vu pour être la propriété de M. Franchomme, est d'un graphisme miraculeux : il surpasse en netteté et minutie tout ce que j'ai pu voir de l'écriture de Chopin, laquelle est

sont suivies ici de la référence à l'original en polonais *KFC* 2009]. Précisons que les *Canons et Fugues* de Klengel n'ont pas été publiés avant 1854 (Leipzig : Breitkopf & Härtel).

27. Jeffrey Kallberg, « O klasyfikacji rękopisów Chopina [De la classification des manuscrits de Chopin] », *Rocznik Chopinowski [Annales Chopin]* 17 (Varsovie : TIFC, 1987), p. 63-96; voir en particulier la table I, p. 94.

28. Je remercie Jeffrey Kallberg des précisions qui suivent (communication personnelle, 20 mars 2011).

The image displays three systems of musical notation for Chopin's Mazurka op. 50 No. 3. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole note chord (F major), followed by a series of eighth notes in the right hand and a corresponding bass line in the left hand. The second system shows a series of chords in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. The third system continues the melodic and harmonic development, ending with a final chord in the right hand.

La production si féconde de l'été-automne 1841 a été considérée comme le point de départ d'une troisième et dernière période dans la création de Chopin par Gerald Abraham, l'un des premiers à avoir souligné l'influence prépondérante de Bach revisité à travers Cherubini³⁸. Ces vues ont été approfondies et diversifiées, notamment par Jeffrey Kallberg avec le concept de « Last Style » (1842-47)³⁹ et par Mieczysław Tomaszewski au gré des deux dernières phases (7^e: 1841-1845; 8^e: 1846-1849) constitutives, selon lui, de

38. Gerald Abraham, *Chopin's Musical Style* (Londres: Oxford University Press, 1968, 5^e éd.), p. xii et 102.

39. Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries: Sex, History and Musical Genre* (Cambridge Mass. & Londres: Harvard University Press, 1996) chap. 4, p. 89-134.

la création de Chopin⁴⁰; elles ont également été glosées par Charles Rosen⁴¹. Certes, la 3^e *Ballade* n'a pas eu besoin de Cherubini pour donner essor à l'envol lyrique de ses quatre voix; à peine davantage la Mazurka op. 50 n° 3, avec au départ ses deux canons à l'octave dont la distribution évoque l'entrée du sujet et de sa réponse dans une fugue⁴². La souplesse de la pensée linéaire

40. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. The Man, his Work and its Resonance*, trad. anglaise John Comber (Varsovie: NIFC, 2015), p. 784-799.

41. Charles Rosen, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, trad. fr. Georges Bloch (Paris: Gallimard, 2002), chap. V: « Chopin, le contrepoint et les formes narratives », *passim*.

42. Thomas Bösch a montré la parenté du motif initial de cette Mazurka avec la réponse de la Fugue VIII du *Wohltemperiertes Klavier I*: « Chopin's Mazurka op. 50 Nr. 3 cis-Moll und einige bisher unbemerkt gebliebene Beziehungen zu J.S. Bachs Fuge dis-Moll BWV 853 », in

et son resserrement formel ne font désormais que s'accroître dans la rédaction de Chopin. Aussi efficace qu'éloignée d'un style néobaroque à la manière de Mendelssohn ou Schumann, voire de Liszt, son écriture recourt – souvent en des endroits stratégiques – à l'imitation et au canon, utilisés comme autant de raccourcis dans la mise en perspective sonore. On le sait, ces procédés contrapuntiques sont fréquents dans les derniers cahiers de Mazurkas (op. 50 n° 3, 56 n° 2 et 3, 59 n° 3, 63 n° 3) tout comme dans la 4^e *Ballade* op. 52, la Sonate op. 58 (*Allegro maestoso*), la *Polonaise-Fantaisie* op. 61 et le *Nocturne* op. 62 n° 2⁴³. Ils culminent splendidement à travers l'ultime Sonate avec violoncelle op. 65, en particulier dans le contrepoint renversable du *Largo*⁴⁴ – sublime *preghiera* – et dans le rondo final dont le thème principal énonce le total chromatique.

En ma fin est mon commencement

Une page célèbre du *Journal* de Delacroix relate, en date du 7 avril 1849, l'un des derniers entretiens avec Chopin :

[...] Je lui demandais ce qui établissait la logique en musique. Il m'a fait sentir ce que c'est qu'harmonie et contrepoint; comme quoi la fugue est comme la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est connaître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique. J'ai pensé combien j'aurais été heureux de m'instruire en tout cela qui désole les musiciens vulgaires. Ce sentiment m'a donné une idée du plaisir que les savants dignes de l'être trouvent dans la science. C'est que la vraie science n'est pas ce que l'on entend ord[inairement]t par ce

mot, c'est-à-dire une partie de la connaissance différente de l'art. Non; la science envisagée ainsi, démontrée par un homme comme Chopin, est l'art lui-même, et par contre l'art n'est plus alors ce que le croit le vulgaire, c'est-à-dire une sorte d'inspiration qui vient de je ne sais où, qui marche au hasard, et ne présente que l'extérieur pittoresque des choses. C'est la raison elle-même ornée par le génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois supérieures. Ceci me ramène à la différence de Mozart et de Beethoven. Là, m'a-t-il dit, où ce dernier est obscur ou paraît manquer d'unité, ce n'est pas une prétendue originalité un peu sauvage, dont on lui fait honneur, qui est en cause: c'est qu'il tourne le dos à des principes éternels. Mozart jamais. Chacune des parties a sa marche qui, tout en s'accordant avec les autres, forme un chant et se suit parfaitement. C'est là le contrepoint, *punto contrapunto*. Il m'a dit que l'on avait l'habitude d'apprendre les accords avant le contrepoint, c'est-à-dire la succession des notes qui mène aux accords [...]⁴⁵.

Les « tête-à-tête à perte de vue⁴⁶ » de Delacroix et Chopin avec leurs échanges d'ordre esthétique et technique trouvent un émouvant point d'orgue dans ces réponses du musicien au questionnement du peintre – si prégnant à travers son *Journal*⁴⁷. Qu'est-ce qui, à travers la répétition d'un motif, établit en musique l'unité profonde de l'œuvre? Quelle logique préside au mode de développement thématique et comment ne pas tomber dans une « unité factice » par l'application pédantesque de formules d'école? Autant que la fugue, cette problématique implique assurément les formes-sonates et rondos hérités du classicisme viennois.

Tel est le contexte dans lequel Chopin, au terme de son expérience, se voit amené à exposer des principes d'écriture qui l'ont guidé tout au long de sa trajectoire depuis le temps de l'enseignement d'Elsner, revisité dès le

Thomas Ertelt (éd.), *Werk und Geschichte. Musikalische Analyse und historischer Entwurf. Rudolf Stephan zum 75. Geburtstag* (Mayence: Schott, 2005), p. 229-242.

43. Le premier autographe éditorial, destiné à Brandus et Cie, du *Nocturne* op. 62 n° 2 comporte des biffures, mesure 40 *sq*, sous lesquelles on discerne le début d'un jeu en imitation auquel Chopin a renoncé. Fac-similé dans Bożena Schmid-Adamczyk, *op. cit.*, p. 113-116.

44. Voir W. Dean Sutcliffe, « Chopin's Counterpoint: The Largo from the Cello Sonata, Opus 65 », *The Musical Quarterly* 83/1 (1999), p. 114-133.

45. Eugène Delacroix, *Journal*, éd. Michèle Hannoosh, 2 vol. (Paris: José Corti, 2009), tome I, p. 438-439 – 7 avril 1849.

46. Voir Jean-Jacques Eigeldinger, « "J'ai des tête-à-tête à perte de vue avec Chopin" (Delacroix, Nohant, été 1842) », in *Points de vue. Pour Philippe Junod*, éd. Danielle Chaperon & Philippe Kaenel (Paris: L'Harmattan, 2003), p. 297-312.

47. Voir en particulier *Journal*, *op. cit.*, tome I, p.743-746 – 26 mars 1853.