

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 45 (2006)

Artikel: Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin

Autor: Tomaszewski, Mieczyslaw

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858780>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin

Pour Chopin – comme pour la plupart des romantiques – la musique est un langage. Par le moyen spécifique de sons organisés entre eux, elle a pour but d'exprimer un monde de pensées, de sentiments, de sensations.

J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*

1. Le Nocturne ou l'ambiguïté d'un genre

Si le nocturne est chez Chopin « une musique de nuit », de quelle nuit s'agit-il ? Nuit remplie du chant du rossignol, nuit qui nous effraye par le grondement d'un hibou ou d'un chat huant ? Nuit d'amour ou nuit vécue dans une solitude douloureuse ? Nuit marquée par une aura de ballade, de fable, ou par la vérité de la vie et de l'histoire ?

Il n'est sans doute pas de genre plus romantique par excellence que le nocturne musical ; et celui-ci a charrié depuis son point de perfection chopénien un discours lourdement connoté par la « poétique » que ce genre est censé charrier. Et à dire vrai, depuis les débuts de l'histoire de la réception des nocturnes de Chopin, soit il y déjà plus de cent cinquante ans, non seulement sommes-nous à leur écoute attentive en tant que purs objets musicaux, mais aussi en tant qu'objets poétiques favorisant d'innombrables tentatives d'interprétation, qui ont essayé de décrypter ce qu'ils ont à nous *dire*, à nous *transmettre*, par leurs sons et leurs formes. Comme si l'écoute de chacun de ces nocturnes semblait inévitablement nous *signifier* quelque chose, bien au-delà des mots, et qui va bien au-delà de leur beauté du son *pour soi*. Certes, un Stravinsky aurait violemment rejeté une idée aussi puérile. Il y a pourtant tout un univers extramusical qui s'est développé dans le sillage de la réception chopénienne, révélateur d'un irrépressible besoin d'aller au-delà de leur simple enveloppe sonore : chose pour le moins paradoxale lorsqu'on tient compte de la personnalité de Chopin et de ses conceptions musicales, mais phénomène historique-

ment inévitable, et qui aujourd'hui régit beaucoup de nos opinions et idées (plus ou moins reçues) sur ces « musiques de nuit ».

Bien que publiés à des moments les plus divers de sa carrière, sous forme isolée ou en recueil, les dix-huit nocturnes publiés du vivant de Chopin restent malgré tout d'une cohérence exceptionnelle, ne serait-ce que par le fait que ce corpus est l'expression d'un genre que Chopin n'a certes pas inventé, mais pour le moins magnifié de telle manière qu'il en est devenu une sorte de mètre-étalon du piano romantique. 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. C'est d'ailleurs dans ce sens que va le magnifique commentaire de Jean-Jacques Eigeldinger dans son essai sur « la note bleue »¹. Il en ressort que l'univers chopénien 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.

La richesse générique propre aux nocturnes de Chopin a notamment attiré l'attention de Lew Mazel, qui a énuméré les genres « hôtes » de manière détaillée : du récitatif au choral, de la romance à la marche et à la danse². Vladimir Jankélévitch, dans son célèbre essai sur les nocturnes de Chopin et d'autres compositeurs, a vu parmi ceux-ci « les genres interchangeables de la musique du soir »³ : berceuse, barcarolle, marche funèbre et nocturne. Déjà Hugo Leichtentritt, dans l'analyse d'un des nocturnes (op. 48 n° 2 en fa dièse min.) avait aperçu des éléments provenant de la romance, de la ballade et de la rhapsodie⁴. Dans sa recherche sur les aspects de la métrique des nocturnes Yuriy Kholopov n'a pu que conclure à la « grande diversité des plans et des formes »⁵. Cette diversification des formes est bien entendu la caractéristique essentielle des nocturnes de Chopin (et cela même si par exemple la forme ternaire prédomine). En des termes poétiques, Michael Stegemann a décrit cette diversité formelle, comme « la mise côte à côte du plaisir et de la douleur,

1 Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et la note bleue », *L'Univers musical de Chopin* (Paris : Fayard, 2000), pp. 169-188.

2 Lew Mazel, *Studia o Chopinie* [Etudes sur Chopin] (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965), p. 227.

3 Vladimir Jankélévitch, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit. Satie et le matin* (Paris : A. Michel, 1957), p. 36.

4 Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, 2 vols (Berlin : Hesse, 1921-1922), vol. i, pp. 39-42.

5 « Grosse Vielfalt der individuellen Vorhaben und Formen » : Yuriy Kholopov, « Aufzeichnungen über Chopins Metrik », *Chopin Studies*, 5 (1995), pp. 245-261 ; p. 258.

de l'amour et de la mort, de la plus haute extase et du doute le plus profond, du rêve et du cauchemar »⁶. Avec son langage fleuri, Georges Mathias avait déjà exprimé une pensée similaire dans la Préface des *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin* de I. Philipp :

Accents d'infinie douleur ; quelques mesures qui nous découvrent des abîmes, qui nous plongent dans l'immensité ; puissance de sentiment à faire éclater la fibre humaine ; désespoir affreux, terrible accablement voisin de la mort ; extases entrecoupées de sanglots, caresses délicieuses ; et que c'est sincère : comme on sent que c'est un cœur qui saigne, que c'est une âme inondée de tendresse !⁷

2. Une rêverie polonaise : *dumanie*

Dans son essai déjà mentionné sur le Prélude en ut dièse mineur op. 45 et son apparentement au genre du nocturne, Jean-Jacques Eigeldinger a rappelé ces quelques phrases de Chopin au sujet de l'*adagio* du Concerto en mi mineur : « c'est plutôt une *romance calme et mélancolique*. [...] C'est comme une *rêverie* par un beau temps printanier, mais *au clair de lune* »⁸. Chopin a utilisé ici deux mots fort significatifs : « romance » et « rêverie ». Au sujet de cette dernière, il est nécessaire de rappeler la signification polonaise originale de ce mot, à savoir « dumanie » : quelque chose signifiant la méditation, la songerie, l'abandon à la rêverie. Ce mot s'apparente à « duma », un genre de chanson élégiaque polonaise et slave (avant tout ukrainienne)⁹, populaire à l'époque de Chopin. Selon le poète, historien et théoricien des temps de Chopin, Kazimierz Brodziński (dont Chopin fréquentait les cours en 1826), « duma » était l'équivalent polonais de l'élegie antique¹⁰. Selon Brodziński, la « duma » était l'expression « de

6 « Das Nebeneinander von Lust und Schmerz, Liebe und Tod, höchste Ekstase und tiefster Verzweiflung, Traum und Alptraum » : Michael Stegemann, « Die beiden Gesichter der Nacht. Nocturne und Scherzo in der französischen Musik und Literatur von 1830 bis 1850 », *Chopin Studies*, 5 (1995), pp. 158-164 ; p. 162.

7 Isidore Philipp, *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin* (Paris : Hamelle, 1897) ; cité in Michael Stegemann, « Die beiden Gesichter der Nacht ... », p. 161.

8 Lettre de Chopin à Tytus Woyciechowski, Varsovie, 15 mai 1830 ; c'est moi qui souligne ; citée in Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et la note bleue », p. 181.

9 Les chansons élégiaques miniatures, souvent de provenance folklorique, étaient appelées « dumka ».

10 Voir le traité de Kazimierz Brodziński, *O elegii* [De l'élegie] (Varsovie : Towarzystwo Królewskie Warszawskie Przyjaciół Nauk, 1822), ainsi que le texte de Ludwika

sentiments adoucis, d'une gaieté disparue, rendue absente, une tristesse déjà apaisée ». Cette « expression poétique d'une douleur douce » était en règle générale « éveillée par un souvenir ou par la nostalgie »¹¹.

On peut dénombrer trois grandes catégories de chansons élégiaques : l'érotique, l'historique ou patriotique, la philosophique ou tournée vers la contemplation. Du temps de la jeunesse de Chopin, les Polonais chantaient volontiers des chansons élégiaques ou des romances, écrites par Karol Kurpiński et Józef Elsner¹². Mais le recueil le plus populaire était celui des trente – deux *Śpiewy historyczne* [Chants historiques] (1816), chansons élégiaques patriotiques composées par treize compositeurs sur des paroles de Julian Ursyn Niemcewicz – et mentionnons au passage que Chopin avait improvisé au sujet de ces *Śpiewy historyczne* à Varsovie, ainsi qu'à Paris, et ce en présence du poète Niemcewicz¹³.

D'autres chansons élégiaques polonaise [*dumy*] avaient été écrites dans leur jeunesse par les poètes polonais Stefan Witwicki et Bohdan Zaleski (de l'école dite « ukrainienne »), eux-mêmes proches amis de Chopin dans ses années parisiennes¹⁴. Un des poèmes de Zaleski, intitulé *Nie ma czego trzeba* [Il nous manque ce dont on a besoin] a inspiré Chopin pour deux chants : une chansonnette élégiaque (1849, *Dumka*, WN58a), et un chant représentant le genre de la *duma*, de la chanson élégiaque lyrique de réflexion (1845, *Mélancolie*, WN58b).

Le genre lyrique appelé *romance* découle quant à lui d'une tradition différente. En Pologne, il a pris racine au XVIII^e siècle sous l'influence de la culture française, laquelle trouva en Pologne un terrain particulièrement favorable avec la vogue du rococo au temps du roi Stanislas Auguste puis avec le sentimentalisme pré-romantique. Du temps de sa jeunesse, Chopin avait pu connaître deux types de romances : la romance de style élevé, composée sur des paroles françaises par des compositeurs cultivés (comme par exemple Michał Kleofas Ogiński et Maria Szyma-

Szczerbicka-Ślęk, *Duma staropolska* [Chanson élégiaque dans l'ancienne Pologne] (Wrocław : Ossolineum, 1964).

11 Kazimierz Brodziński, « O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej », *Pamiętnik Warszawski*, vol. x, 1818, p. 356-381.

12 Voir par exemple chez Karol Kurpiński, *Elfyda, Czarna, Dumka* (« Gdy słowik zanuci » [Quand le rossignol chantera]), et Józef Elsner, *Duma jednej Litewki, Duma Luidgardy* [Chanson élégiaque d'une Lithuanienne, Chanson élégiaque de Luidgarda].

13 Voir à ce sujet Mieczysław Tomaszewski, « Chopin < engagiert >. Romantische Generation und < Nationalgesänge > », *Chopin Studies*, 4 (1994), pp. 132-138.

14 Czesław Zgorzelski, *Duma – poprzedniczka ballady* [La chanson élégiaque, un prédécesseur de la ballade] (Toruń : Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1949).

nowska)¹⁵, et qui était destinée à des personnes « bien nées » et appartenant aux hautes sphères sociales. L'autre type était celui de la romance populaire, le plus souvent anonyme, composée sur des textes en polonais, et qui faisaient partie du répertoire des manoirs et autres gentilhommières, en ville ou à la campagne. C'est d'ailleurs ce second type de romance que Chopin a essentiellement connu dès son enfance : rappelons notamment la valeur hautement symbolique de la romance sur les deux amoureux Laura et Filon que lui chantait sa mère¹⁶. Et l'on peut bien considérer la tardive Berceuse op. 57 comme un écho nostalgique de cette romance.

La tradition de la romance vocale de provenance française a introduit dans le style des compositeurs du premier romantisme un ton sentimental. C'est d'ailleurs avec peine que les artistes allaient se libérer de ce ton parfois franchement mièvre. Pour faire écho à la proposition d'Anton Ehrenzweig, le sentimentalisme de la romance peut être défini comme une œuvre née de ce qu'il a défini comme un « esprit superficiel »¹⁷. Une telle conception permet d'opposer à la création de cet « esprit superficiel » celle de « l'esprit profond » qui correspond au caractère émotionnel de la chanson élégiaque. Cette dernière a pour marque expressive la songerie, c'est-à-dire, selon Brodziński, la « méditation/rêverie liée à l'attendrissement »¹⁸.

C'est entre ces deux traditions différentes qu'a grandi le jeune Chopin. Et bien que différentes, leur influences réciproques, leurs développements parallèles ont certainement constitué une des fondations pour le nouveau genre du « nocturne » qu'allait développer Chopin. Genre « inventé » par John Field, le nocturne pianistique se fondait sur la tradition de la romance vocale. En suivant le développement de ce genre, David Rowland a démontré clairement à quel point ces deux genres, soit le nocturne instrumental et la romance instrumentale, allaient se développer parallèlement, comme en témoigne d'ailleurs l'interchangeabilité de leurs noms¹⁹.

15 Janina Cybulska, *Romans wokalny w Polsce w latach 1800-1830* [La romance vocale en Pologne dans les années 1800-1830], *Z dziejów polskiej pieśni solowej* [De l'histoire du chant solo polonais] (Varsovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960), pp. 253-383.

16 Mieczysław Tomaszewski, « Chopin's Inspiration from Polish « Common Song » », *Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, éd. A. Szklener (Varsovie : Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2002), pp. 43-54, p. 46.

17 Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination* (Londres : Weidenfeld, 1993) ; pp. 25-28, 95 sq.

18 Kazimierz Brodziński, *O elegii ...* ; voir également Mieczysław Tomaszewski, BRODZIŃSKI, *Encyklopedia Muzyczna PWM*, 5 vols parus, éd. E. Dziębowska (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979), vol. i, p. 425.

19 David Rowland, « The nocturne : development of a new style », *The Cambridge Companion to Chopin*, éd. J. Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 1992), pp. 32-49 ;

3. Les types fondamentaux des Nocturnes de Chopin

En prenant en considération la double provenance du genre, une écoute attentive du corpus des nocturnes de Chopin permet de distinguer différents types, que nous pouvons appeler *types* particuliers d'un genre. Dans chacun d'eux entre en jeu un autre type d'idiome, dominé par une catégorie expressive spécifique.

Parmi les cinq types de nocturnes que je souhaite évoquer, deux en particulier possèdent un caractère des plus marqués : le nocturne *onirique* qui découle de la romance, et le nocturne *élégiaque* prenant racine dans la chanson élégiaque [*duma*]. Il est un type intermédiaire, que je désignerai ici comme type *contemplatif*, qui permet d'unir dans un ensemble homogène les caractères hérités tant de la chanson élégiaque et de la romance. On pourrait encore parler de deux autres types se situant à la limite du genre, avec le nocturne *idyllique* ancré dans la pastorale, et le nocturne *pathétique*, au travers duquel transparaît le genre de la marche funèbre.

Dans chaque type de nocturne, on retrouve deux autres pôles de différenciation : un pôle féminin et un pôle masculin. Le premier correspond plus précisément au caractère de la romance, le second à l'élément héroïque. A cela s'ajoute encore des différenciations de type structurel : tonalité, rythme et mètre, forme. Dans certains nocturnes la mélodie évolue librement comme une cantilène ; dans d'autres, elle s'apparente plus à une marche progressive.

L'événement principal peut parfois prendre place au centre même du nocturne, parfois au contraire le déroulement narratif trouve son point culminant dans la partie finale. Aussi il est difficile et même impossible d'inscrire le type du nocturne chopinien au sein d'un système qui en fixerait les normes *in abstracto* : chaque nocturne ne ressemble qu'à lui-même, et il est pourtant bien un « nocturne ». En effet les similitudes et affinités que dictent leur identité générique commune restent bien visibles, et il serait difficile de ne pas les prendre en considération.

(1.) Le nocturne de type *onirique*, provenant de la romance sentimentale, apparaît pour la première fois dans la production chopinienne avec le Nocturne en mi bémol majeur op. 9 n° 2 : nocturne dont les contempo-

voir également Barbara Chmara, *Do genezy nokturnu instrumentalnego przed Chopinem* [La genèse du nocturne instrumental avant Chopin], éd. Z. Lissa (Varsovie : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1960), pp. 211-235.

rains appréciaient tout particulièrement « le charme et la douceur »²⁰. Le renouement avec le modèle de Field est évident, même si sur le plan de l'invention mélodique et de l'harmonie, l'œuvre se distancie déjà de son modèle. L'apogée du nocturne onirique n'est cependant présente que dans le Nocturne en ré bémol majeur op. 27 n° 2, lequel constitue l'objet d'une admiration constante des commentateurs²¹. Quant à Robert Schumann, il y voyait l'« idéal du genre »²². Plus récemment Jim Samson a considéré ce Nocturne comme le modèle général du nouveau genre tel que formé par Chopin à partir du modèle de Field. Samson définit la transformation par Chopin de l'ancien modèle en tant que passage de la virtuosité à un « lyrisme expressif et réflexif »²³. J.-J. Eigeldinger parle quant à lui de « la plénitude lyrique » de ce Nocturne²⁴.

La nouvelle forme de la variante onirique a été introduite par le Nocturne en sol majeur op. 37 n° 2, lequel constitue tout autant que le précédent un objet perpétuel de louanges²⁵. Déjà Leichtentritt en 1921 classe le Nocturne en sol majeur dans le même groupe que celui des nocturnes en mi bémol majeur op. 9 n° 2 et en ré bémol majeur op. 27 n° 2. On trouve ces mêmes critères d'appartenance à ce groupe dans le tardif Nocturne en mi bémol majeur opus 55 n° 2 (et l'on pourrait également considérer comme appartenant à cette catégorie du nocturne onirique le premier Nocturne publié de Chopin, l'op. 9 n° 1). Par ailleurs il faut observer que tous les nocturnes oniriques utilisent la mesure 6/8 (parfois 12/8), fortement liée au genre de la romance vocale d'une part, et d'autre part aux genres de la berceuse et de la barcarolle. De là le fait que ces deux

20 Zdzisław Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości* [Chopin. Esquisse d'une vie et d'une œuvre] (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957), p. 170.

21 Leichtentritt a décrit la « beauté touchante » de sa cantilène (« berückende Schönheit »). Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, vol. i, p. 23 ; Raoul Koczalski évoque quant à lui une « mélodie d'un charme ineffable ». Raoul Koczalski, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation*. Introduction par J.-J. Eigeldinger (Paris : Buchet-Chastel, 1998), p. 99.

22 « Ideale Gattung », qu'il voyait dans le Nocturne en ut dièse mineur op. 27 n° 1 de Chopin et les nocturnes de Field. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften*, 2 vols (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1971), vol. i, p. 187.

23 Jim Samson, *The music of Chopin* (Londres : Routledge & Kegan Paul, 1985), pp. 86-87.

24 Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et la note bleue », p. 184.

25 Ainsi de Ferdynand Hoesick qui évoque sa « beauté et son charme inégalable et inexprimable ». Ferdynand Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość* [Chopin. La vie et l'œuvre], 4 vols (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968), vol. iv, p. 184. M. Karasowski a considéré sa cantilène comme étant « la plus belle mélodie sans doute jamais écrite par Chopin ». Maurycy Karasowski, *F. Chopin. Życie, listy, dzieła* [F. Chopin. La vie, la correspondance, l'œuvre], 2 vols (Varsovie : Gebethner & Wolff, 1882), vol. ii, p. 257.

dernières œuvres sont souvent rattachées au groupe de nocturnes. Ainsi Arthur Hedley a appelé la *Barcarolle* « le plus beau de tous les nocturnes »²⁶. Leichtentritt retrouve le « type de barcarolle » dans les Nocturnes op. 9 n° 2, op. 27 n° 2, op. 37 n° 2 et op. 55 n° 2. Wojciech Nowik regroupe quant à lui dans la catégorie commune de ces « musiques de nuit » les Nocturnes op. 9 n° 2 et op. 27 n° 2 ainsi que la *Berceuse*²⁷. Cette catégorie commune concerne également le mode tonal, puisque toutes ces œuvres sont en majeur. Par ailleurs, et c'est sans doute le point le plus important, toutes ces compositions font appel au traitement mélodique du *bel canto*. Enfin, la réception de ces œuvres montre à quel point leur contenu expressif est lié à l'élément érotique, traduit à la manière d'un état de rêverie. Chopin crée le caractère onirique par divers éléments musicaux, mais en particulier par le biais d'une écriture pianistique de l'accompagnement qui littéralement « tient compagnie » à une mélodie ornementée, laquelle s'écoule dans un *rubato* à la fois écrit et non écrit. Il y a là comme une sorte de pulvérisation sonore répandue dans un vaste espace et qui retombe de manière uniforme avec l'*ostinato* joué à la main gauche.

La sphère des renvois sémantiques et de leur connotation expressive pour les nocturnes est essentiellement située dans l'univers des sentiments amoureux et d'une polarisation entre éléments féminin et masculin. Dans « The Harmony of the Tea Table », Jeffrey Kallberg a traité des implications sociales et psychologiques que colporte le genre chopinien du nocturne, tentant de montrer comment le nocturne pouvait être perçu comme « le miroir de l'âme féminine »²⁸.

Selon Antal Molnár, « l'érotique est le point de passage central [de Chopin] [...] Sa vie amoureuse et ses aspirations, telles qu'exprimées en formes autonomes, sont les nocturnes »²⁹. Sur le Nocturne op. 27 n° 2, T. A. Zieliński en a conclu qu'il ne s'agissait pas « ici de drame – plutôt

26 *Chopin* (Łódź : S. Jamiołkowski & T.J. Evert, 1949), p. 190.

27 Wojciech Nowik, « F. Chopin's Op. 57. From « Variantes » to « Berceuse » », *Chopin Studies*, éd. J. Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 1988), p. 40.

28 « But if a nocturne in one sense represented to nineteenth-century minds a kind of love poem sung by a man to a woman, how could it also be perceived [...] as a mirror of the feminine spirit ? » Jeffrey Kallberg, « The Harmony of the Tea Table : Gender and Ideology in the Nocturne », *Chopin at the Boundaries. Sex, History and Musical Genre* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1996), p. 47.

29 « Erotik ist sein zentrales Fahrwasser. [...] Sein Liebesleben und Sehnen in selbstständig tönende Formen aufgelöst – heißen Nocturnes ». Antal Molnár, « Die Persönlichkeit Chopins », *The Book of the First International Musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin* éd. Z. Lissa (Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963), p. 703.

une rêverie amoureuse, mais non pas simple, naïve et spontanée comme le serait une amourette de jeunesse, mais empreinte d'une méditation philosophique et d'une fantaisie subjective, une songerie profonde voisine d'un rêve »³⁰. Aussi différenciés soient-ils, ces trois propos montrent que l'onirique est bien la caractéristique principale de ces nocturnes de Chopin.

(2.) Le nocturne de type *élégiaque* est celui qui dérive du chant élégiaque polonais, appelé chanson élégiaque [*duma*]. Ce type a trouvé son expression dans le Nocturne en sol mineur op. 37 n° 1 et celui en fa mineur op. 55 n° 1. 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 événements, nourri de souvenirs ressurgis de la mémoire. Il y a une tendance à montrer dans les parties centrales de ces nocturnes (de forme ternaire) ces événements comme à travers un brouillard, ou comme s'ils étaient vus de loin. Les dernières mesures nous ramènent à cet état de songerie, comme un au-delà du souvenir.

Il y a quelques points communs dans ces deux nocturnes : leur appartenance au mode mineur, une conception mélodique comme détournée du style belcantiste des nocturnes oniriques, où la mélodie se développe par paliers jusqu'à atteindre un moment d'extase. Ici au contraire la mélodie procède pas à pas, exactement comme elle le ferait d'ailleurs dans une *duma*. Au même titre que cette dernière, le nocturne de type élégiaque privilégie le mètre binaire. Il est presque toujours « doublé » par un rythme de marche lente en 4/4. Déjà plusieurs commentateurs ont fait le lien avec certains genres lyriques slaves caractérisés par l'intonation d'une songerie élégiaque. Hugo Leichtentritt a entendu dans le Nocturne en sol mineur op. 37 n° 1 une « pièce élégiaque, à la manière des mélancoliques *dumki* russes, presque folklorique »³¹. Et dans le « mélancolique » Nocturne en fa mineur op. 55 n° 1, il y a vu une « proche parenté » avec l'op. 37 n° 1. L'*ostinato* de la basse est ici concentré, au contraire des nocturnes de type onirique ; la mélodie fait des retours constants et obstinés sur une seule et même phrase, ici un motif retombant par intervalles de seconde. J. Kleczyński a appelé le Nocturne en sol mineur op. 37 n° 1 une « élégie mélancolique »³² ; F. Hoesick y a entendu une « ambiance triste et plain-

30 Tadeusz A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza* [Chopin. La vie et la voie créative] (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993), p. 358.

31 « Elegisches Stück nach Art der schwermütigen, kleinrussischen Dumki (!) fast volksliedartig ». Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, vol. i, p. 31.

32 Jan Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina* [De l'interprétation des œuvres de Chopin] (Varsovie : J. Sikorski, 1879), p. 19.

tive »³³. Et Stefania Pawliszyn a retrouvé dans le phrasé mélancoliquement élégiaque de deux nocturnes de nombreuses similitudes avec les intonations des chansons élégiaques folkloriques et des chansonnettes élégiaques ukrainiennes³⁴. Intonations que T. A. Zieliński a rapproché des chants polonais populaires chantés dans les villes et à la campagne³⁵.

Les deux derniers Nocturnes de Chopin, en si majeur op. 62 n° 1 et en mi majeur op. 62 n° 2, constituent une version tardive du genre élégiaque. Leichtentritt y a décelé « une voyante parenté » avec les deux précédents³⁶. En effet, il est possible de retrouver dans les mélodies principales de ces deux nocturnes, comme exprimant l'état d'une « songerie ou rêverie élégiaque », certaines phrases et intonations communes pour tout le groupe ; seuls le mode majeur et l'expression (*sostenuto*) y introduisent une certaine 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.

(3.) Parmi les dix-huit nocturnes, certains constituent le fruit de deux traditions : celle qui découle de la *romance* et celle qui découle de la *duma*, ou chanson élégiaque. Or ces deux genres possèdent des mesures bien caractéristiques : 6/8 ou mesures apparentées pour la *romance*, binaire pour la *duma*. Précisément, on trouve dans quelques nocturnes la liaison entre ces deux mesures contraires, où d'une part l'*ostinato* de l'accompagnement se fait en 6/8, et la narration mélodique se déroule en 4/4, avec parfois pour cette dernière des « colorations » d'un rythme de marche. Trois nocturnes fonctionnent sur cette double appartenance générique : l'op. 27 n° 1 en ut dièse mineur, l'op. 32 n° 2 en la bémol majeur et l'op. 48 n° 2 en fa dièse mineur. Tous les trois proposent un même état de concentration, presque de recueillement, fort différent tant de la « rêverie »³⁷ qui caractérise les nocturnes oniriques que de la « songerie » ou encore l'état contemplatif propre aux nocturnes élégiaques. Aussi peut-on désigner cette troisième catégorie comme étant celle du nocturne *contemplatif*. Dans celle-ci, la narration musicale s'ancre au départ dans cet état de recueillement, transcription sonore d'un état comme

33 Ferdynand Hoesick, *Chopin*, vol. iv, p. 182.

34 Stefania Pawliszyn, *Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopin* [Eléments de la mélodie ukrainienne dans l'œuvre de Chopin], *The Book of the First International Musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin*, pp. 358-359.

35 Tadeusz A. Zieliński, *Chopin*, p. 528.

36 Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, vol. i, p. 51.

37 Voir Władysław Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie* [Concentration et rêverie] (Cracovie : M. Kot, 1951).

fermé sur soi-même, puis passe par un état intermédiaire qui fait office d'acte de transgression, pour s'en revenir à l'état du début : le même, sans être tout à fait le même. Pour chacun des trois nocturnes, la transgression centrale revêt des atours différents, même si elle se caractérise dans les trois cas par une *mutatio* expressive, créant un changement radical pour ce qui est du tempo (*più mosso*, *più lento*) et de la mesure (3/4, 12/8). Sont aussi soumis à ce processus de transformation la tonalité, la texture et la dynamique, où tout semble se mettre en place de manière à faire atteindre à l'expression une qualité paroxystique, sans pourtant aller jusqu'au bout. Après cette section centrale, la reprise du début montre des écarts marquants, comme contaminée par l'escalade expressive qui a eu lieu : l'apaisement après la transgression n'apparaît pas tout de suite (comme par exemple dans l'*appassionato* qui commence la reprise du Nocturne op. 32 n° 2) ; il connaît même parfois un soubresaut avant la coda (ainsi de la série de trilles dans le Nocturne op. 48 n° 2). Dans le Nocturne op. 27 n° 1 le retour à l'état contemplatif du début se fait même dans la douleur : *con duolo* (mes. 93).

Ce Nocturne op. 27 n° 1, chef-d'œuvre de la variante contemplative du genre, a fait l'objet d'une admiration constante, et ce depuis Robert Schumann. Entre les moments de contemplation du début et de la fin, un espace de cinquante-cinq mesures nous fait assister à un drame *in nuce*, sans pour autant que la cohérence formelle de l'œuvre ne soit rompue. Bien au contraire : les moments de contemplation extrêmes agissent ici à la manière d'un cadre régulateur.

*

Il serait évidemment fort réducteur que de vouloir tracer ici des frontières marquées entre les différentes catégories de nocturnes. Les qualités principales d'expression propres à chaque catégorie peuvent être retrouvées presque dans chacun des nocturnes, et il arrive même qu'elles coexistent parfaitement. Reste que dans certains de ces nocturnes, l'une de ces qualités devient prédominante. Ainsi on peut encore distinguer deux autres types de nocturnes : idyllique et pathétique, où parfois on retrouve des traits spécifiques propres aux trois premières catégories.

(4.) Le nocturne de la variante *idyllique* remonte à la tradition de la lyrique pastorale. Dans son esquisse de l'histoire du nocturne, David Rowland a documenté la présence parmi les « origines du genre » d'œuvres ayant ce caractère d'idylle, et souvent portant des titres comme *pastorale* (Field), *pastorello* (Couperin), *églogue* (Tomašek), sans compter les très nombreuses

berceuses et autres *siciliennes*³⁸. Il s'agit d'un groupe hétérogène de genres qui s'interpénètrent, ce dont témoigne d'ailleurs le flou terminologique de leurs titres³⁹. Tous, y compris la romance pastorale, ont été formés par la tradition poétique bucolique, qui a connu un regain de popularité avec la vogue du rococo puis du sentimentalisme, pour ce qui est d'exprimer ou de représenter l'état d'une particulière « béatitude » au sein d'un espace arcadien dans lequel la quiétude de la vie se déroule sur un rythme légèrement dansant. Tout au plus une nuit d'été où résonne le chant du rossignol et la sérénité du clair de lune peuvent être interrompus et perturbés un court instant par l'orage, mais encore de tels moments sont-ils tout au plus traités à la manière de *divertissements* surprenants mais toujours dans la norme de l'agréable.

Le Nocturne en si majeur op. 9 n° 3 semble présenter une variante de ce genre idyllique. La narration mélodique s'installe sur un rythme de sicilienne avec son 6/8 caractéristique. Richement ornée, la mélodie glisse *leggerissimo* et *dolcissimo*, avec une grâce rococo. L'atmosphère sereine est soulignée aussi bien par le choix du tempo, *allegretto*, que Chopin n'applique nulle part ailleurs dans les nocturnes, que par le caractère de l'expression (*scherzando*). La section *agitato* (si mineur), qui disparaîtra ensuite dans la partie centrale de l'œuvre, a toutes les caractéristiques de cet « orage » charmant propre à la convention du genre idyllique, traité à la manière d'un *divertissement*, mais rien de plus.

C'est avec cependant un peu moins de conviction que l'on peut désigner comme nocturnes idylliques deux autres pièces de la même période précoce de la création artistique de Chopin : le Nocturne en fa majeur op. 15 n° 1 et celui en fa dièse majeur op. 15 n° 2. Tous deux proposent un cadre (soit leurs parties principales) d'un caractère plutôt serein. Le premier nocturne s'écoule de manière *cantabile*, *semplice e tranquillo*, et dans le ton éminemment pastoral de fa majeur⁴⁰. Dans le second, c'est un climat *leggero* et *dolcissimo* qui prend le dessus, dicté par les fioritures de l'ornementation. Quant aux parties centrales respectives de ces deux nocturnes, elles font apparaître, au même titre que le Nocturne en si majeur op. 9 n° 3, une sorte de *mutatio* conventionnelle permettant de diversifier l'œuvre par le contraste. Là aussi, cette mutation apparaît comme elle disparaît, de manière soudaine et sans rien laisser sur son sillage. C'est d'ailleurs de cette manière que ces deux nocturnes sont le plus souvent

38 David Rowland, « The nocturne ... », pp. 33-34.

39 Rowland parle à cet égard de « flexibility of terminology » ; voir « The nocturne ... », p. 36.

40 Christian Daniel Friedrich Schubart, *Ideen zur einer Ästhetik der Tonkunst* (Vienne, 1806 ; R Ildesheim-Zurich : G. Olms, 1990), p. 284.

joués. Dans le Nocturne en fa dièse majeur, Raoul Koczalski y a entendu « une gracieuse simplicité », et l'a considéré comme une « composition à la douceur infinie d'une enivrante nuit d'été ». Quant à la partie *doppio movimento*, elle est désignée chez lui comme étant un *trio* dans lequel s'expriment des « accents d'une passion [...] qui d'abord se déchaîne puis se tait brusquement »⁴¹.

(5.) On ne saurait guère ramener le dernier groupe de nocturnes à un « dénominateur commun », tant les différences prévalent sur les similitudes. Chacun des trois nocturnes suivants possède une forme et une expression unique : celui en en sol mineur op. 15 n° 3, en si majeur op. 32 n° 1 et en ut mineur op. 48 n° 1. Ce qui les lie, c'est justement ce qui les éloigne du genre du nocturne (et ce de manière différente dans chacun des cas), notamment tel que perçu par Chopin lui-même⁴².

L'une des caractéristiques narratives des nocturnes de Chopin est son aspiration à un *lieto fine*. On observe deux manières de réaliser cette caractéristique. D'une part, comme dans le Nocturne en ré bémol majeur op. 27 n° 2, il peut s'agir d'une gradation ultime atteinte après la culmination finale. La seconde, comme on peut l'observer dans le nocturne en ut dièse mineur op. 27 n° 1, consiste en un retour au point de départ, après un épisode central. Dans les trois nocturnes ici évoqués et qui relèvent de la catégorie du *pathétique*, jamais ne s'observe ce *lieto fine*. Leurs phases terminales n'est pas dans l'apaisement, mais encore dans le pathos, voire le tragique. L'envoi du Nocturne hybride en sol mineur op. 15 n° 3 a été lu par Jeffrey Kallberg comme messianique⁴³. Le chant élégiaque qui s'écoule au rythme d'une lente mazurka, et constamment arrêté dans ses aspirations, fait ensuite place à un choral, dont le caractère a été défini *expressis verbis* par le mot *religioso*. Cependant, ce *religioso* ne nous ramène pas, comme l'on s'y attendrait, vers la conclusion marquée par le retour de la mazurka : celle-ci résonne de manière d'autant plus énigmatique qu'elle ne revient point. Et malgré le sol majeur final, le but n'est pas atteint : avec cette sorte de fin ouverte, ce nocturne reste un sphinx, chargé de plusieurs interprétations comme autant d'exégèses à un « programme ». Et rappelons à ce propos que selon une tradition orale non confirmée et décrite par les premiers commentateurs du

41 Raoul Koczalski, *Frédéric Chopin*, p. 154.

42 « Dumanie ... o księżycu » [Songerie ... sur la lune].

43 Jeffrey Kallberg, « The Rhetoric of Genre : Chopin's Nocturne in G minor », *Chopin at the Boundaries. Sex, History and Musical Genre*, pp. 3-29.

compositeur⁴⁴, ce Nocturne aurait été composé sous l'impulsion d'une représentation de *Hamlet*, et plus particulièrement comme écho musical de la scène au cimetière⁴⁵.

C'est à une « catastrophe » que nous amène la narration du Nocturne en si majeur op. 32 n° 1, pour reprendre l'expression de Paolo Emilio Carapezza⁴⁶ : pas de fin sereine, ni même l'espoir d'une telle fin (comme on peut en trouver dans les nocturnes écrits dans une tonalité mineure et terminés par l'embellie majeure d'une tierce picarde). En cela la lecture de Carapezza s'inscrit dans une tradition bien éprouvée. Déjà M. A. Szulc avait vu dans la partie finale de ce nocturne « une dissonance, un grincement inattendu et funeste qui dévoile un abîme menaçant et une souffrance pénétrante »⁴⁷. Et pour James Hunecker, cette coda « agit comme un coup de tambour dans une tragédie »⁴⁸. Quant à Ferdynand Hoesick, tout dans cette coda « défie les règles »⁴⁹, tandis que Leichtentritt se demande comment une œuvre aussi « romanesque [romanzartiges] et douce » peut se terminer sur un final aussi éprouvant qui entoure de tragique ce poème sonore lyrique⁵⁰. Des remarques similaires essaient les commentaires relatifs au Nocturne en ut mineur, op. 48 n° 1, le troisième dans cette catégorie des nocturnes « pathétiques ». Relevons notamment celui de A. Hedley, qui s'étonne même que Chopin ait pu le considérer comme appartenant au genre du nocturne : « La dignité, le pathos, une droiture noble, dépassent le cadre de la composition du nocturne »⁵¹. On dégage du commentaire de Hedley certains *topoi* au sujet de ce nocturne, et qui se retrouveront régulièrement cités dans des analyses ultérieures : les idées de grandeur, de gravité, le pathos noble et la majesté, le tragique et la sobriété de l'expression (*a priori* deux qualités contradictoires), mais aussi le caractère masculin et donc héroïque. Sans lâcher

44 Marcelli Antoni Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne* [Frédéric Chopin et ses œuvres musicales] (Poznań : J.K. Żupański, 1873 ; R Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966), p. 179.

45 Voir Winfried Kirsch, « Languido, religioso. Zu Chopins Nocturne in g-moll », *Chopin Studies*, 5 (1995), pp. 105-119. Constantin Floros, « Poetisches bei Chopin. Die Nocturne nach Hamlet », *Muzyka w kontekście kultury*, éd. M. Janicka-Słysz, T. Malecka et al. (Cracovie : Akademia Muzyczna, 2001), pp. 45-54.

46 Paolo Emilio Carapezza, « Chopin's Nocturne Opus 32, n° 1 – The Source of Mahler's Sixth Symphony », *Chopin Studies*, 5 (1995), pp. 126-144.

47 Marcelli Antoni Szulc, *Fryderyk Chopin ...*, p. 179.

48 James Hunecker, *Chopin. The man and his music* (New York : Scribner, 1900), trad. pol. *Chopin. Człowiek i artysta* [Chopin. L'homme et l'artiste] (Lwów-Poznań : Wydawnictwo Polskie 1922), p. 204.

49 Ferdynand Hoesick, *Chopin*, vol. iv, p. 182.

50 Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, vol. i, p. 26.

51 Arthur Hedley, *Chopin* (Londres : J. M. Dent, 1947), p. 129.

l'épithète de « beethovénien », Leichtentritt se risque même à appeler ce nocturne « Eroica », tout en le comparant avec les deux Etudes op. 10 n° 12 et op. 25 n° 12 également en ut mineur. Le dense réseau de connotations qu'évoque cette tonalité et le topos de l'héroïque a amené bien des commentateurs à désigner les genres de l'hymne et du choral (ceux-ci particulièrement mis en évidence dans la section centrale du Nocturne, mais aussi dans la polyphonie en trompe-l'œil de l'étude op. 25 n° 12), mais avant tout celui de la marche. Wilhelm von Lenz avait vu dans l'op. 25 n° 12 une « imposante marche triomphale », et Leichtentritt avait souligné l'allure de marche [Marschartigkeit] du début du nocturne. Et de « marche » à « marche funèbre », le pas ne pouvait qu'être aisément franchi : Lew Mazel a décrit le Nocturne comme une « marche funèbre avec une nuance lyrique », soulignant tout particulièrement le « lien entre la marche funèbre et le choral » comme un geste caractéristique du langage chopinien⁵². Poussant son interprétation à la limite de l'excès, Vladimir Jankélévitch l'a ni plus ni moins baptisé « nocturne de la mort »⁵³, dans la logique de sa conception générale des nocturnes en mineur (ceux que précisément nous situons dans la catégorie de la chanson élégiaque) comme œuvres dominées par la présence de Thanatos :

Toute l'octave de la tristesse est représentée dans les dix-neuf musiques nocturnes de Chopin : d'abord et surtout la majesté funèbre du grandiose treizième Nocturne, drapé en sa longue robe noire et argent d'ut mineur [op. 48 n° 1] ; cette marche pathétique [...] contraste avec la poignante mélancolie du quinzième, qui est bien aussi une marche triste, mais qui est l'angoisse en fa mineur [op. 55 n° 1], moins royale et plus obsédante ; quant au dix-huitième, en mi majeur [op. 62 n° 2], il représente une des formes du « spleen majeur » [...]⁵⁴

Il y a pourtant quelque chose de juste dans l'exégèse outrée de Jankélévitch (par ailleurs bien caractéristique de son style). Le tempo, le rythme et le mètre, la tonalité : tous ces éléments charrient des connotations, des *topoi* bien présents au XVIII^e siècle. Déjà les *Elementi teorico-pratici di musica* (1791-1796) de Francesco Galeazzi expliquent comment la mesure à 6/8 véhicule l'idée d'un caractère « serein, ludique, pastoral, dansant et agréable » ; tandis que la mesure à 4/4 évoque quant à elle « la grandeur,

52 Lew Mazel, *Fantazja f-moll Chopina. Opyt analizy* (Moscou : Muzgig, 1937), *Fantazja f-moll Chopina* [La Fantaisie en fa mineur de Chopin], *Studia Chopinowskie* (Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965), pp. 69 et 148.

53 Vladimir Jankélévitch, *Le Nocturne. Fauré, Chopin et la nuit. Satie et le matin*, p. 104.

54 *Ibid.*, pp. 65-66.

la solennité, la majesté »⁵⁵. Et toute la musique du XIX^e siècle résonne encore de ces connotations fermement établies au siècle précédent.

Pour conclure, rappelons l'interprétation déjà commentée de Chopin au sujet de la romance de son Concerto en mi mineur :

L'*adagio* du nouveau Concerto est en mi majeur. Je n'y ai pas recherché la force. C'est plutôt une romance calme et mélancolique. Il doit faire l'impression d'un doux regard tourné vers un lieu évoquant mille charmants souvenirs. C'est comme une rêverie par un beau temps printanier, mais *au clair de lune*⁵⁶.

Cette romance devait non seulement être une belle musique *per se*, mais également cette « dumanie w piękny czas wiosnowy, o księżycu ... », une « rêverie, songerie en cette période belle de printemps, au clair de la lune ... » Et en effet, est-il, comme se l'est demandé Jean-Jacques Eigeldinger, « meilleure définition du genre du Nocturne (encore baptisé Romance dans l'opus 11) que cette paraphrase verbale ? »⁵⁷

Traduit du polonais par Maria Poniatowska-Bylina

55 Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica*, 2 vols (Rome : 1791-1796), vol. ii, p. 295, cité in Wye J. Allanbrook, « Metric Gesture as a Topic in Le Nozze di Figaro and Don Giovanni », *The Musical Quarterly*, 1 (1981), pp. 94-112.

56 Lettre de Chopin à Tytus Woyciechowski, Varsovie, 15 mai 1830 ; c'est moi qui souligne.

57 Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin et la note bleue », p. 181.