

# Frédéric Chopin, Mazurka op. 68 n° 4, mes. 1-23

Le document ci-dessous est plus qu'un simple corrigé : il s'agit d'une analyse schenkérienne assez approfondie de la Mazurka. On n'en attendait pas tant des étudiants de Licence 3<sup>e</sup> année, mais les meilleures réponses sont celles qui se rapprochent le plus de ce qui est proposé ici.

I. Les mesures 1 à 8 ne réalisent qu'une élaboration de l'accord de *fa* mineur.

1. Proposez une réécriture verticalisée détaillée, à quatre voix, de ces huit mesures.

The image displays two musical staves for measures 1-8 of Chopin's Mazurka. The upper staff is the original score, marked 'Andantino' and 'sotto voce', with 'legatissimo' written above the notes. The lower staff is a verticalized version of the same measures, showing the notes grouped into four voices. Below the verticalized staff, the chord symbols I, (b)VII<sup>7</sup>, V<sup>9</sup>, and I are indicated, corresponding to the harmonic structure of the passage.

2. Commentez les procédés d'élaboration rencontrés. Commentez notamment la note  $\text{ré}_{\flat 4}$  du troisième temps de la mes. 6, qualifiez la ligne qui descend de cette note vers  $\text{fa}_3$ , mes. 6-8 et décrivez l'accord de la mes. 7.

La réécriture fait apparaître quatre lignes, toutes entre des notes de la triade de *fa* mineur :

– À la voix supérieure,  $\text{do}_4\text{--}\text{si}_{\sharp 3}\text{--}\text{si}_{\flat 3}\text{--}\text{la}_{\sharp 3}\text{--}\text{la}_{\flat 3}\text{--}\text{sol}_3$ , des mes. 1 à 6, puis un détour à la mes. 7 et un aboutissement à la tonique ( $\text{fa}_3$ ) à la mes. 8. Cette ligne descend de la quinte (*do*) à la prime (*fa*) de l'accord de *fa* mineur.

– À l'alto,  $\text{fa}_3\text{--}\text{fa}_{\flat 3}\text{--}\text{mi}_{\flat 3}\text{--}\text{ré}_{\sharp 3}\text{--}\text{ré}_{\flat 3}\text{--}(\text{do}_3)$ , de la prime (*fa*) à la quinte (*do*) de l'accord. De la mes. 7 à la mes. 8, la résolution de  $\text{ré}_{\flat 3}$ , 7<sup>e</sup> de la dominante, n'est qu'implicite.

– Au ténor, en syncopes,  $\text{do}_3\text{--}\text{ré}_{\sharp 3}\text{--}\text{ré}_{\flat 3}\text{--}\text{do}_3\text{--}\text{do}_{\flat 3}\text{--}\text{si}_{\sharp 2}\text{--}\text{si}_{\flat 2}\text{--}\text{la}_{\flat 2}$ , de la quinte (*do*) à la tierce (*la*) de l'accord, avec une broderie de la quinte par  $\text{ré}_{\sharp 3}\text{--}\text{ré}_{\flat 3}$ .

– À la basse,  $\text{la}_{\flat 2}\text{--}\text{sol}_2\text{--}\text{sol}_{\flat 2}\text{--}\text{fa}_2\text{--}\text{mi}_{\sharp 2}$ , doublant le dessus en dixièmes parallèles, jusqu'au début de la mes. 6, et remontant à  $\text{fa}_2$  sur le troisième temps de la même mesure, donc de la tierce (*la*) à la prime (*fa*) de l'accord.

On aurait pu imaginer un prolongement de ligne de la basse,  $\text{mi}_{\sharp 2}\text{--}\text{ré}_{\flat 2}\text{--}\text{do}_2$ , mes. 6–8, mais la seconde augmentée  $\text{mi}_{\sharp 2}\text{--}\text{ré}_{\flat 2}$  aurait été stylistiquement inacceptable. Chopin la remplace par une ligne qui résout la sensible en montant,  $\text{mi}_{\sharp 2}\text{--}\text{fa}_2\text{--}\text{sol}_2$ , amenant l'accord de septième de dominante de la mes. 7 d'abord en deuxième renversement. L'accord du troisième temps de la mes. 6 n'est qu'un accord de passage, dans l'échange des voix  $\text{mi}_{\sharp 2}\text{--}(\text{fa}_2)\text{--}\text{sol}_2$  à la basse,  $\text{sol}_3\text{--}(\text{fa}_3)\text{--}\text{mi}_{\sharp 3}$  ( $\text{fa}_3$  à la main gauche) entre dessus et alto, avec  $\text{ré}_{\flat 3}$  qui se transfère de l'alto au soprano.

Aux mes. 7-8, une ligne additionnelle,  $\text{ré}_{\flat 4}\text{--}\text{do}_4\text{--}\text{si}_{\flat 3}\text{--}\text{la}_{\flat 3}\text{--}\text{sol}_3\text{--}\text{fa}_3$  descend depuis la broderie de  $\text{do}_4$  (ou son appoggiature) : c'est une « ligne de surmarche » (ou « ligne depuis une voix médiane transférée »), descendant de  $\text{ré}_{\flat 3}$  transféré depuis la voix d'alto.

La ligne de la partie de dessus, de la mes. 1 à la mes. 8, pourrait être considérée comme la ligne fondamentale,  $\hat{5}-(\hat{4})-\hat{4}-(\hat{3})-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ . Une autre possibilité eut été de prendre pour ligne fondamentale la ligne de surmarche, mes. 6-8,  $do_4$  ( $\hat{5}$ ) étant tenu implicitement depuis la mes. 1 et brodé par  $ré_{b4}$  ( $\hat{6}$ ) au dernier temps de la mes. 6 ; ceci, cependant, non seulement donnerait trop peu d'importance à l'autre ligne, mais serait contredit en outre par la véritable ligne fondamentale qui n'apparaît que plus loin, mes. 19-23 : à ce moment, il n'y a plus qu'un rappel de la ligne de surmarche (voir ci-dessous).

Les chiffres  $\sharp VII^7$  et  $V^9$  sont entre parenthèses dans la réécriture ci-dessus pour marquer leur importance relativement faible par rapport aux mouvements mélodiques ;  $\sharp VII^7$  est un accord de septième diminuée. Il n'y a pas lieu de chiffrer les mes. 2-5, où les accords résultent seulement des lignes descendantes et n'ont pas de fonction harmonique.

II. Les mesures 9 à 15 sont d'abord semblables aux précédentes. Cependant, elles visent un accord très éloigné de la tonalité de fa mineur au dernier temps de la mesure 14, accord qui introduit une tonicisation (c'est-à-dire un emprunt) à la mesure 15, se prolongeant jusqu'au premier temps de la mes. 19.

1. Proposez une réécriture verticalisée détaillée, à quatre voix, des mesures 9 à 15 (premier temps).

2. Comparez le fragment avec les mesures qui précèdent. Précisez quelles mesures sont analogues. Cernez en détail la manière dont est introduite la tonicisation : comment est amené le dernier accord de la mesure 14 ? Pourquoi se justifie-t-il dans le contexte ? Comment se résout-il ?

Les cinq premières mesures du fragment (mes. 9-13) sont semblables aux mes. 1-5 (quelques différences dans les ornements de la ligne supérieure peuvent être négligées), sinon que le dernier accord de la mes. 13 est écrit partiellement par enharmonie :  $fa_{b2}$  au lieu de  $mi_{b2}$ ,  $mi_{b3}$  au lieu de  $ré_{b3}$ . D'ailleurs, tant à la mes. 5 qu'à la mes. 13, cet accord peut se lire aussi par enharmonie comme  $mi_{b2}-si_{b2}-ré_{b3}-sol_{\sharp3}$ , c'est-à-dire la dominante de *la* majeur<sup>1</sup>. L'accord se renverse par échange des voix à la mes. 14, comme le montrent les lignes entrecroisées de la réécriture<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Tous les accords sur le premier temps des mes. 2-4 et 10-12 ont la forme (mais pas la fonction !) de septièmes de dominante ; aux mes. 5 et 13, cet accord est retardé au dernier temps en raison du retard de la basse (mes. 5) et du retard de basse et alto (mes. 13).

<sup>2</sup> L'échange des voix est rendu un peu complexe par le premier accord de la mes. 14, avec  $si_{b2}$  au ténor et  $sol_3$  au dessus, qui peuvent être lus comme  $la_{\sharp2}$ , broderie inférieure de la quinte  $si_{b2}$  de l'accord, et  $fa_{\sharp3}$ , broderie inférieure de la tierce  $sol_{\sharp3}$ . Mais différentes éditions de cette Mazurka donnent différentes versions de cet accord (voir la note complémentaire ci-dessous).

La modulation vers *la* majeur s'explique donc d'abord comme une interruption fortuite des lignes chromatiques descendantes, s'arrêtant sur l'accord de septième de dominante sur *mi* et lui attribuant la *fonction* de dominante, avec une cadence V-I en *la* majeur aux mes. 14-15. Le relatif majeur de *fa* mineur est *la*, majeur. Mais les lignes chromatiques descendantes avaient déjà fait entendre *la*<sub>3</sub> aux mes. 4 et 12 : c'est peut-être une raison supplémentaire pour laquelle la modulation vers *la* n'est pas absolument choquante ; elle est malgré tout audacieuse (voir aussi la note complémentaire ci-dessous).

3. Proposez une réécriture des mesures 15 à 19. Vous noterez que le fragment commence et s'achève par *do*<sub>4</sub> à la partie du dessus, alors que le degré  $\hat{5}$  de la ligne fondamentale, qui se maintient avant et après le fragment, correspond à *do*<sub>4</sub>, quinte de l'accord de *fa* mineur. Comment l'interpolation pourrait-elle se justifier dans la structure d'ensemble ?

Il s'agit ici d'une élaboration de l'accord de *la* majeur, par diverses lignes de remplissage : *do*<sub>4</sub>-*ré*<sub>4</sub>-*mi*<sub>4</sub>, mes. 15 ; *la*<sub>4</sub>-*sol*<sub>4</sub>-*fa*<sub>4</sub>-*mi*<sub>4</sub>-*ré*<sub>4</sub>-*do*<sub>4</sub>, mes. 15-17 ; (*la*<sub>3</sub>)-*sol*<sub>3</sub>-*la*<sub>3</sub>-*si*<sub>3</sub>-*do*<sub>4</sub>, mes. 16-19. La tierce de l'accord, *do*<sub>4</sub>, est ornée par la note voisine (broderie) *ré*<sub>4</sub> à la mes. 16 (et 18), atteinte depuis une « ligne de surmarche », *la*<sub>4</sub>-*sol*<sub>4</sub>-*fa*<sub>4</sub>-*mi*<sub>4</sub>, mes. 15-16 (et 17-18).

Par rapport à la « note de tête », *do*<sub>4</sub> ( $\hat{5}$ ) de la ligne fondamentale, *do*<sub>4</sub> peut être compris comme une « broderie de premier ordre », qu'il faut lire par enharmonie, *ré*<sub>4</sub>,  $\hat{6}$  de la ligne fondamentale.

### III. La ligne fondamentale entreprend sa descente de $\hat{5}$ à $\hat{1}$ aux mesures 19 à 23.

1. Réalisez une réécriture verticalisée des mes. 19-23 et proposez un chiffrage.

2. Mettez en évidence la descente de la ligne fondamentale de  $\hat{5}$  ( $do_4$ , mes. 19) à  $\hat{1}$  ( $fa_3$ ), mes. 23. Vous noterez que le degré  $\hat{4}$  ( $si_b$ ) n'apparaît pas à l'endroit où on l'attendrait dans la ligne fondamentale ; il est suggéré cependant par l'harmonie : indiquez-le entre parenthèses à la position où il devrait apparaître et chiffrez-le.

La ligne fondamentale est indiquée dans la réécriture ci-dessus ;  $si_b$  ( $\hat{4}$ ) y apparaît au premier temps de la mes. 20 : il n'est pas présent dans la partition à cette hauteur, mais est supposé dans l'harmonie du IV<sup>e</sup> degré. Les deux lignes chromatiques  $fa_4$ – $mi_b4$ – $mi_b4$ – $re_b4$ – $re_b4$ , mes. 19-20 et 21-22, ramènent la note voisine  $\hat{6}$  ( $re_b4$ ), qui se résout implicitement sur  $\hat{5}$  ( $do$ ), que Chopin, cependant, ne donne plus à entendre qu'à la basse.

IV. Complétez un graphe à partir des verticalisations effectuées en amont.

On note dès la mes. 6 l'apparition de  $re_b4$ , note voisine de la note de tête. À la mes. 15 (et 17), cette note voisine devient par enharmonie  $do\#_4$ , tierce de l'accord de  $la$  majeur, elle-même ornée par  $re_b4$  à la mes. 16 (et 18). La note voisine se résout sur  $do_b4$  à la mes. 19, pour la descente finale de la ligne fondamentale.

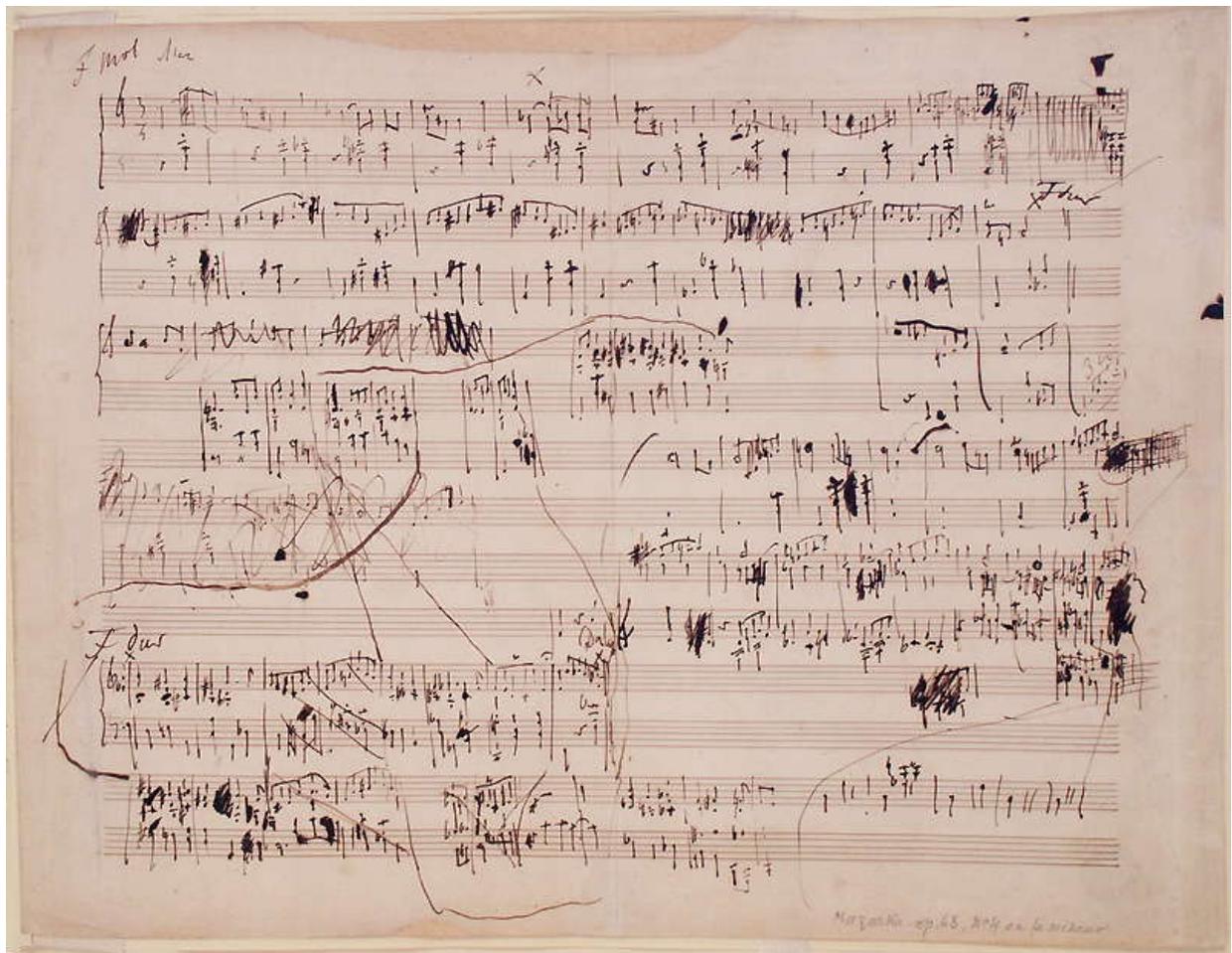
\* \* \*

## Note complémentaire

La note qui suit est donnée à titre documentaire et n'appartient pas au sujet du contrôle.

Le manuscrit de la Mazurka op. 68 n° 4 a été redécouvert en 1951 ; il est reproduit en fac-similé (réduit) ci-dessous. Ce document soulève évidemment des questions concernant l'édition moderne de la pièce. La partition utilisée pour le contrôle ci-dessus est celle du volume XIII de l'édition complète de l'œuvre de Chopin, publiée par Breitkopf et Härtel en 1880, conforme à la première édition par Julian Fontana chez Schlesinger à Berlin en 1855. Fontana avait ajouté en note : « Cette Mazurka est la dernière inspiration que Chopin ait jetée sur le papier, peu de temps avant sa mort ; – il était déjà trop malade pour l'essayer au piano ». Il semble en réalité plus probable que le manuscrit soit celui d'une œuvre que Chopin avait renoncé à achever, quelques années avant sa mort en 1849. Au moins une demi douzaine de transcriptions différentes ont été proposées depuis 1951 ; plusieurs ont été enregistrées.

Il faut souligner en outre l'étrange ressemblance entre les mes. 13-14 de la Mazurka de Chopin (à la fin du premier système et au début du deuxième dans le manuscrit ci-dessous) et les premières mesures du Prélude de *Tristan* de Wagner (achevé en 1858), transcrites ci-contre. Le premier accord de la mes. 13,  $fa_2 - do_{b3} - mi_{b3} - la_{b3}$ , est l'enharmonie exacte de l'« accord de Tristan »,  $fa_2 - si_2 - ré_{\#3} - sol_{\#3}$ . Il n'est pas absolument certain qu'on puisse le lire comme avant-dernier accord du premier système du manuscrit ci-dessous (Chopin semble y avoir écrit  $mi_{b3}$ , mais l'un des deux bémols est peut-être barré). Quoi qu'il en soit, certains considèrent que Wagner a pu s'inspirer de Chopin.



Frédéric Chopin, Manuscrit de la Mazurka op. 68 n° 4