

Julie Walker <sup>\*1</sup><sup>\*</sup> Université de Strasbourg, GREAM, France<sup>1</sup> julie.walker@labexgream.com

## La Barcarolle op. 60 de Chopin : esthétique du dernier style et métaphore de l'apothéose

### RÉSUMÉ

La *Barcarolle* op. 60 de Chopin fait partie de la dernière période créatrice du compositeur, également appelée « dernier style ». Cette œuvre a suscité de très nombreuses interprétations dans la littérature musicologique, mais l'objet de cette communication est de proposer notre propre analyse, à la fois formelle et narrative, qui permettra de mettre en lumière certaines nouveautés stylistiques caractéristiques de cette période et d'expliquer les déviations formelles apparentes. Ce double niveau analytique souhaite en effet investir les aspects techniques du discours musical — forme, tonalités, sections, cadences, harmonies, etc. — mais également son niveau expressif, à travers l'utilisation des topiques musicaux. L'étude de la succession de ces unités expressives permettra notamment d'éclaircir et d'expliquer le parcours de l'œuvre, qui se détache de la forme ternaire si chère au compositeur, avec un retour varié des deux thèmes principaux dans un style héroïque au sein de la dernière section, amenant un sentiment apothéotique. Il s'agit donc d'une stratégie narrative construite selon une concaténation particulière des unités du discours musical, une disposition de type téléologique qui amènera à cette apothéose finale, également retrouvée dans d'autres œuvres du corpus de la dernière période.

### 1. INTRODUCTION : UNE ŒUVRE DU DERNIER STYLE

#### 1.1. Présentation générale

La *Barcarolle* op. 60 est l'un des plus grands chefs-d'œuvre de Frédéric Chopin. Publiée en 1846, elle fait partie de la dernière période créatrice du compositeur, également appelée « dernier style » (Kallberg 1998 ; Piotrowska 2000 ; Tomaszewski 1999, 2015 ; Walker 2016). En effet, débutant dans les années 1840, le dernier style de Chopin se caractérise par une période difficile de la vie du compositeur, mais surtout à travers un langage musical qui se démarque au sein de ses compositions. Notamment, son discours harmonique et tonal se complexifie de façon importante — modulations nombreuses, plus complexes et plus directes — et l'écriture contrapuntique se développe considérablement — polyphonies, canons, écriture en imitation, style *antico*. Par ailleurs, le compositeur manifeste une grande mixité des genres, avec des thèmes stylisés utilisés dans des répertoires d'ores et déjà spécifiques — thème de nocturne dans une polonaise, thème de mazurka dans une valse, etc. — et ouvre également la voie à l'écriture impressionniste par les jeux de timbre et le langage tonal beaucoup moins polarisé qu'il met en place dans certaines œuvres — *Prélude* op. 45, *Berceuse* op. 57, la partie centrale du *Largo* de la *Sonate* op. 58, certains passages de la *Barcarolle* op. 60, introduction de la *Polonaise Fantaisie* op. 61. Enfin, Chopin se démarque par des conclusions de plus en plus typées — utilisation d'un matériel thématique secondaire ou transitionnel, matériel inédit sous forme d'une texture homophonique méditative —, une

densification de l'écriture chromatique qui passe d'un rôle plutôt ornemental à une réelle fonction harmonique — *Prélude* op. 45 ou *Mazurka* op. 68 n° 4 par exemple —, et des changements au niveau de la forme — dans la forme sonate, réexposition sans le premier thème, évolution de la forme ternaire, formes plus « libres », etc. Bien évidemment, la *Barcarolle* op. 60 (Figure 1) s'inscrit également dans ces nouveautés et illustre une grande partie d'entre elles.



Fig. 1. *Barcarolle* op. 60, mes. 1-6.

#### 1.2. Le genre de la barcarolle

Cette œuvre puise son inspiration en Italie. Fervent admirateur de l'opéra italien, Chopin n'a certainement pas manqué d'entendre les *Barcarolles* de *Guillaume Tell* (Rossini), *La muette de Portici* et *Fra Diavolo* (Auber), opéras alors donnés en représentation à Paris dans les années 1830. De plus, le couple Chopin-Sand avait souhaité se rendre en Italie en 1845, mais le voyage fut finalement annulé. À travers cette œuvre, Chopin nous emmène directement à Venise, le terme « barcarolle », y faisant directement référence. En effet, au XIX<sup>e</sup> siècle, le terme « barcarole » (avec un « l ») correspond au batelier vénitien :

L'homme ne sait pas d'où viennent le vent et la vague. Le rabot et la lime sont dans la main de l'ouvrier, la richesse ou la faveur sont dans la main du roi, mais la barque est dans la main de Dieu. Cette pieuse philosophie du barcarole nous attacha davantage à l'idée de nous embarquer avec lui. (Lamartine 1849, 183.)

La « barcarolle » correspond quant à elle à une « Chanson italienne rythmée chantée à Venise par les gondoliers ; p. ext.,

air de musique instrumentale ou vocale fondé sur ce rythme ternaire, très en vogue à l'époque romantique<sup>1</sup> » :

Mais l'écho d'Italie a mille et mille voix, Quand Ravenne et Zara murmurent à la fois, Quand la Brenta soupire au branle des gondoles, Quand la rive s'endort au chant des barcarolles. (Quinet 1836, 184.)

Abromont et Montalembert en donneront quant à eux la définition suivante : un « genre instrumental ou vocal particulièrement prisé au XIX<sup>e</sup> siècle. [...] Son rythme modéré et ternaire (6/8 parfois 12/8) imite le balancement d'une barque bercée par de petites vagues et évoque la fluidité » (Montalembert et Abromont 2010, 99). Enfin, Gerling, d'un point de vue plus subjectif, parlera d'un genre évoquant le « passage entre cette vie et l'au-delà, se trouvant dans une transe momentanée ou un rêve éternel. Le genre évoque souvent un inexorable mais fluide repli, une transposition vers un royaume utopique et inatteignable » (Gerling 2014, 58).

### 1.3. La *Barcarolle* op. 60 dans la littérature

Cette vision poétique du genre renvoie à une autre particularité de la pièce : cette œuvre possède une vaste littérature caractérisée par de nombreux commentaires et interprétations extra-musicales. Ceci est notamment dû à l'unicité de la pièce, aux nouveautés musicales du compositeur et à sa construction formelle qui se détache des canons classiques. Il est considéré par exemple qu'elle « parle de deux personnes, une scène d'amour dans une gondole secrète » (Tausig dans Lenz 1973, 92), qu'il s'agit d'« un nocturne, feutré comme une ballade, [qui] amène un duo entre deux amoureux – menacés pendant un temps par la mort » (Szulc, cité dans Tomaszewski, « *Barcarolle* op. 60 »), d'une représentation d'un « paysage peint de manière impressionniste » (Iwaszkiewicz, cité dans Piotrowska 2000), d'une combinaison entre « l'érotique et le 'messianique'<sup>2</sup> » (Stromenger, cité dans Tomaszewski, « *Barcarolle* op. 60 »), ou encore d'une « réaction psychique de l'artiste-Chopin à ses nombreux sentiments négatifs qui l'affectent depuis 1843 », mettant en avant le lien autobiographique entre œuvre et compositeur (Piotrowska 2000).

## 2. ANALYSE DE L'ŒUVRE

### 2.1. Méthodologie et résultats

Le but de cet article est de présenter notre propre analyse de la *Barcarolle* op. 60, qui se verra à la fois formelle et narrative, et ce dans le but de prendre en compte toutes les couches de l'œuvre musicale. Ce double niveau analytique souhaite en effet investir, d'une part, les aspects techniques du discours musical — forme, tonalités, sections, cadences, harmonies, etc. — mais également son niveau expressif, à travers l'utilisation des topiques musicaux, notion élaborée en premier lieu par Ratner en 1980 et qui se définit comme suit :

Grâce à ses contacts avec le culte religieux, la poésie, le drame, la distraction, la danse, les cérémonies, le militaire, la chasse, et aussi avec les classes populaires et la société, la musique du début du XVIII<sup>e</sup> siècle a développé un réservoir de figures

caractéristiques lequel a fourni un héritage riche aux compositeurs classiques. Certaines de ces figures étaient associées aux différents affects et émotions ; d'autres avaient une touche pittoresque, descriptive. Elles sont désignées ici comme topiques, en tant que sujets du discours musical. (Ratner 1980, cité dans Grabócz 2009, 51-52.)

Ces « sujets du discours » sont également considérés comme des « genres et styles musicaux retirés de leur propre contexte et utilisés dans un autre » (Mirka 2014, 2). Comme l'a dit Charles Rosen, ces deux niveaux sont particulièrement importants et nécessaires pour saisir l'œuvre musicale dans son intégralité, l'omission de l'un ou l'autre aspect induisant des approches qui « laissent à désirer » (Rosen, dans Grabócz 2009, 9). Autrement dit, il s'agit d'étudier à la fois le signifiant — représenté par le langage technique musical de la partition — et le signifié — contenu expressif, psychologique, sémantique et thymique —, ce qui peut être particulièrement pertinent dans des pièces comme la *Barcarolle* où de nombreuses interprétations sont possibles et où une analyse traditionnelle ne suffit pas pour expliquer tous les choix musicaux effectués par le compositeur.

Notre analyse aboutit au tableau de la Figure 2, qui liste les sections, thèmes, topiques, mesures et tonalités correspondantes. L'introduction (Figure 3) est construite selon un style de faux-bourdon, déjà retrouvé au début du *Prélude* op. 45, mais cette fois-ci travaillé de façon polyphonique et avec des notes étrangères sous forme d'appoggiatures. Le premier thème qui débute juste après fait entendre un balancement rythmique typique de la barcarolle à la main gauche, avec une mesure à 12/8, qui soutiendra le chant indiqué *cantabile* et doublé à la tierce. Cette disposition sous forme de « chant accompagné lyrique », avec les arpèges à la main gauche, fera notamment dire à Arthur Hedley que cet op. 60 est « le plus beau de tous les nocturnes » (Hedley 1949, 190). Ce thème se développe sur une quarantaine de mesures et correspond à toute la première partie (Figure 2).

Sections	Thèmes	Topiques	Mesures	Tonalités
	Intro.	Style de faux bourdon	1-3	Fa#M
A	T1/a	Barcarolle A (Chant accompagné)	4-16	Fa#M, ré#m, Do#F#M
	T1/b		17-23	SiM, ré#m
	T1/a'		24-34	Fa#M, SiM, Do#F#M, sol#m, Fa#M
	Trans.	Mélodie soliste	35-38	fa#m
B	T2	Barcarolle B (Style savant)	39-50	LaM, Sol#M, Fa#M
	T2'	Barcarolle B (Chant accompagné et style savant)	51-60	LaM, Sol#M, Fa#M
	T3	Nocturne, romance (Texture homophonique accompagnée)	62-70	LaM
	Trans.	Marche (Texture homophonique)	71-77	LaM, modulant
	Trans.	Nocturne « onirique », <i>belcanto</i> (Chant accompagné)	78-83	Do#F#M
A'	T1/a''	Barcarolle (Style héroïque)	84-92	Fa#M, SiM, Do#F#M, sol#m
	T3'	Nocturne, romance (Style héroïque, texture homophonique accompagnée)	93-102	Fa#M
	T2'	Barcarolle B (style savant)	103-110	Do#F#M, SiM, LaM, (modulant), do#m, sim
		<i>Cadenza</i>	110	
	T1/b''	Barcarolle (Chant accompagné)	111-112	Fa#M
	Coda (T3 varié)	Texture homophonique accompagnée et style « brillant » Cadence en style héroïque	113-115 116	Fa#M

Fig. 2. Tableau récapitulatif de l'analyse de la *Barcarolle* op. 60.

avait également poussé Chopin à quitter son pays natal, suite au soulèvement du peuple polonais envers la Russie et la domination que le tsar exerçait alors. Le pays se voit alors meurtri et doté pour certains d'une mission particulière, à la recherche d'une patrie perdue.

<sup>1</sup> Voir « *Barcarolle* », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <<https://www.cnrtl.fr/definition/barcarolle>>, accédé le 31/07/2023.

<sup>2</sup> Courant de pensée religieux et politique qui s'est développé après la tripartition de la Pologne (1795) et surtout après 1830 et la Grande Émigration qui suit l'insurrection de 1830-1831. C'est cette dernière qui



Fig. 3. *Barcarolle* op. 60, mes. 4-6, début de T1.

Après une courte transition, la partie centrale débute avec un second thème de barcarolle caractérisé par un rythme de trochée répétée — longue-brève, même si les liaisons fonctionnent plutôt sous forme iambique — et marqué par un travail polyphonique à la main droite, avec deux voix bien distinctes et indépendantes (Figure 4). Il sera ensuite repris à l'octave dans une nuance *forte* et non plus *pianissimo*, avec l'ajout d'un trille et dans un discours musical généralement plus dense.



Fig. 4. *Barcarolle* op. 60, mes. 40-42, extrait de T2.

Le troisième et dernier thème suit directement, avec un accompagnement arpégé et régulier à la main gauche, se détachant du balancement de la barcarolle (Figure 5). La mélodie est doublée à la tierce et à l'octave inférieure avec un rythme de trochée toujours présent, mais de façon plus ponctuelle et à la main droite. L'absence d'ornementation, la mesure ternaire et la simplicité mélodique et harmonique, le tout dans ce style lyrique de chant accompagné, nous fait penser à un type de nocturne directement lié à la romance vocale, une de ses sources d'inspiration originelle — tout comme la *duma* (Tomaszewski 2006, 73-88).



Fig. 5. *Barcarolle* op. 60, mes. 60-62, début de T3.

## 2.2. Interprétation des résultats

Dès lors, plusieurs éléments de cette *Barcarolle* peuvent nous interpeller. Cette pièce va en effet, dans le cadre du corpus des œuvres tardives dont elle fait partie, nous donner des informations très intéressantes pour définir la dernière période du compositeur polonais. Le dernier style de Chopin se caractérise par divers éléments listés au début de cet article et dont certains se retrouvent dans l'œuvre. Tout d'abord, il faut remarquer que certains passages illustrent à quel point l'écriture polyphonique se développe à cette période. Le nombre de voix se multiplie et la densité du discours est marquée par cette polyphonie nouvelle, surtout dans un cadre aussi lyrique et fonctionnant généralement sous forme de dualité complémentaire entre chant instrumental et accompagnement. Ce sera notamment le cas lors des mesures 39-60 et 103-110, correspondant au deuxième

thème de barcarolle, avec les deux voix de la main droite en plus de la basse.

Deuxièmement, le passage des mesures 78-83 indiqué *dolce sfogato* (« doux et aéré »), présente des ornements très développés, soutenues par des arpèges quasi idiomatiques de l'écriture du compositeur (Figure 6). Il s'agit cette fois-ci d'un nocturne de la catégorie « onirique » — toujours selon la classification de Tomaszewski : rythme ternaire, long arpèges, ornements développés typiques du *belcanto* avec des « phrases au long col<sup>3</sup> », ainsi qu'un *rubato* marqué et explicitement indiqué par le compositeur. Ce passage dévoile également une atténuation du sentiment tonal à travers un discours moins polarisé et beaucoup moins fonctionnel construit sur pédale de tonique. Chopin semble en effet utiliser des accords en tant que couleur et timbre, sans se baser sur les règles de la syntaxe tonale. Ceci illustre l'ouverture progressive de Chopin vers un style annonçant l'impressionnisme musical, et qui sera également retrouvée dans l'introduction de la *Polonaise-Fantaisie* op. 61, la *Berceuse* op. 67 ou dans le *Prélude* op. 45.



Fig. 6. *Barcarolle* op. 60, mes. 76-80, thème du nocturne onirique.

La mixité des genres se fait également remarquer par une utilisation de divers répertoires dans la même œuvre (Figure 2) : la barcarolle, et son balancement caractéristique selon deux thèmes différents — le premier lyrique, le deuxième plus polyphonique —, le nocturne selon deux catégories différentes — onirique et en lien avec la romance —, la marche, l'hymne ou le choral avec des passages très homophoniques, le style virtuose et brillant qui caractérise également des genres précis, etc. Tout ceci fait partie d'une seule œuvre musicale, qui semble pourtant se référer de par son titre à un seul type de répertoire qu'est la Barcarolle. Citons par exemple la *Polonaise-Fantaisie* op. 61, qui possède trois « thèmes-acteurs » comme les appellera Tarasti (1996) — Nocturne, Mazurka, Polonaise —, la *Ballade* op. 52 qui possède un thème de valse, d'hymne, de nocturne, et de *Cadenza*, la *Valse* op. 64 n° 2 qui présente un thème central de Mazurka, la *Polonaise* op. 53 avec une « marche héroïque », etc.

Intéressons-nous quelques instants à la mesure 110, qui illustre la complexification du langage harmonique de Chopin des dernières années (Figure 7). Écrite comme une courte *Cadenza*, Chopin utilise un accord de sixte augmentée italienne construit sur *sol* bécarre (*sol, si et mi* dièse) qui sera orné par une longue ligne mélodique à la main droite, toujours sur une pédale de *fa* dièse. Il associe donc un accord de dominante en sixte augmentée et la fondamentale de sa résolution (*sol*

<sup>3</sup> Voir Proust (1946-1947), *Du côté de chez Swann*, p. 240-241 : « Elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait

leur atouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier — vous frapper au cœur. »

bécarre vers *fa* dièse), ce qui crée des frottements importants (*mi* dièse et *fa* dièse, *fa* dièse et *sol* bécarre). Ceci crée évidemment une tension très importante et moment très suspensif, résolu par le court retour du motif du thème principal dans la tonalité initiale. Cependant, cette résolution est particulière car bien que Chopin aboutisse sur une sixte et quarte classique, l'accord ne jouera pas le rôle d'une dominante mais d'une tonique, n'étant pas résolu sur l'accord de quinte et correspondant également au retour du thème initial en *fa* dièse majeur, tonalité principale. Il s'agit d'ailleurs d'un élément récurrent car de nombreux exemples se dessinent dans le corpus des œuvres du dernier style (op. 36, op. 52, op. 55 n° 2, op. 56 n° 1, op. 58 premier mouvement, op. 62 n° 1, op. 62 n° 2, op. 68 n° 4).



Fig. 7. *Barcarolle* op. 60, mes. 110-111.

Par ailleurs, la forme tripartite habituelle évolue et se détache de la forme classique : le retour des thèmes initiaux dans la partie A' présente également le thème T2 issu de la partie centrale, pour une réexposition des trois éléments thématiques principaux dans une seule et même partie. De plus, cette reprise fait varier les thèmes dans un style beaucoup plus héroïque, se détachant du style lyrique initial. En effet, pour le premier thème, la basse se retrouve doublée, augmentant de ce fait l'ambitus et la densité du discours musical, la nuance est indiquée *forte*, et l'expression *cantabile* abandonnée (Figure 8).

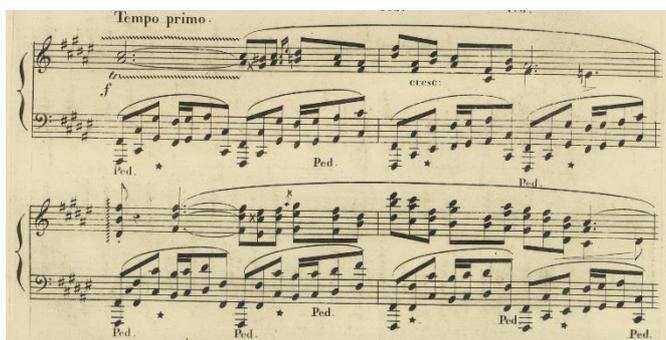


Fig. 8. *Barcarolle* op. 60, mes. 84-87, répétition et variation de T1.

Par la suite, c'est le troisième thème de « nocturne » (T3) qui va être répété selon les mêmes modalités : le tempo s'accélère passant de *poco piu mosso* à *piu mosso*, la basse est à nouveau doublée à l'octave inférieure, la nuance est indiquée *fortissimo* et le dessin mélodique est repris à l'octave supérieure, appartenant à ce geste typiquement héroïque (Figure 9).



Fig. 9. *Barcarolle* op. 60, mes. 93-95, reprise et variation de T3.

C'est ensuite au tour du deuxième thème d'être répété, avec deux formes de variations présentes : la première fois, le thème

est repris à l'octave, avec une densification rythmique de la main gauche et l'ajout d'un trait virtuose (en octolet) (Figure 10). La deuxième variation développe une figure motique précise de ce thème de façon répétée et plus rapprochée et selon une véritable gradation, le tout sur pédale de *fa* dièse, malgré un discours tonal modulant (Figure 11). La nuance est également plus forte.



Fig. 10. *Barcarolle* op. 60, mes. 52-54, première variation de T2.



Fig. 11 *Barcarolle* op. 60, mes. 102-104, deuxième variation de T2.

Il s'agit donc d'un moment très important de l'œuvre où Chopin réutilise les éléments thématiques variés de façon héroïque : nuances beaucoup plus fortes, reprises à l'octave, densification importante du nombre de voix, doublures, ambitus plus important, accélération du tempo, etc. (Figure 12).



Fig. 14. *Impromptu* op. 36, mes. 106-110, signature héroïque.

Les dernières mesures de la pièce font entendre, à la main gauche, un chant homophonique rappelant la mélodie de la romance T3 — à la main gauche, rythme de trochée —, dans une atmosphère méditative et recueillie, indiquée *pianissimo* (Figure 12). En même temps, la main droite s'élève *leggiero* et *pianissimo*, avec un trait virtuose en triples croches sous forme de gammes ascendantes et descendantes. La dernière descente vertigineuse de sept octaves sera suivie de l'explosion de la cadence terminale soudainement *fortissimo* avec un mouvement de quarte ascendante, comme en écho au style héroïque précédent lors de la reprise des thèmes. Ce passage n'est d'ailleurs pas sans rappeler le style virtuose de l'*Impromptu* op. 36 (Figure 13), dans la même tonalité de *fa* dièse majeur, et avec le même type de ponctuation finale. Cette dernière devient même un des éléments de langage du dernier style de Chopin, avec plusieurs exemples au sein des œuvres tardives — *Polonaise* op. 44, *Fantaisie* op. 49, *Barcarolle* op. 60, *Polonaise Fantaisie* op. 61, premier mouvement de la *Sonate* op. 58. Tomaszewski parlera d'une des « signatures » du « Chopin tardif »<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Voir Tomaszewski, « Polonaise Fantaisie op. 61 » : « Le thème de la polonaise a atteint son apogée, grimpé à son apogée. La coda ne fait que

confirmer notre certitude d'être arrivé à destination. Certes, les mesures finales — avec leur calme et leur blocage dans un seul rythme



Fig. 12. *Barcarolle* op. 60, mes. 112-116, coda de la *Barcarolle* op. 60.

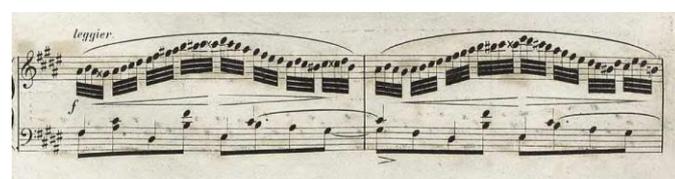


Fig. 13. *Impromptu* op. 36, mes. 82-83, style virtuose.

### 3. MÉTAPHORE ET APOTHÉOSE

#### 3.1. Considérations théoriques

Au vu de cette analyse et de la dernière partie sous forme de variation héroïque, nous pouvons légitimement nous poser la question de la présence d'une métaphore de l'apothéose. La métaphore musicale est évidemment un concept largement discuté dans la littérature. De façon générale, la métaphore « désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre en vertu d'une analogie entre les deux entités rapprochées et finalement fondues <sup>5</sup> ».

Récemment, Inès Taillandier-Guittard a dirigé un ouvrage aux éditions de l'université de Rennes intitulé *Métaphore et musique*. Cet ouvrage très intéressant nous donne la définition suivante : concernant la musique, elle [la métaphore] existe à la fois dans les discours sur la musique, où l'on cherche à verbaliser le phénomène musical — ce qui n'est pas toujours possible avec le langage littéral, en rendant compte de « l'imperfection de la langue » (Taillandier-Guittard 2015, 8) — mais aussi sous forme de métaphores musicales, qui s'appliquent alors à des objets non-musicaux, et devenant ainsi « le signe d'une saisie esthétique du monde » (Taillandier-Guittard 2015, 8). C'est ici le premier cas qui nous intéresse.

Par ailleurs, pour Accaoui par exemple, « Le son étant extérieur à nos deux principaux systèmes de représentation, les mots et les images, la musique ne peut référer au monde que par analogie ». Rappelons que cette dernière établit une ressemblance entre deux éléments fondés sur une ou plusieurs qualités communes, appelées « sèmes ». Dans le cas de la

comparaison, la ressemblance est exprimée avec un terme comparatif explicite, qui reste sous-entendu dans le cas de la métaphore. La métaphore devient alors, du point de vue d'Accaoui, primordiale et nécessaire pour parler de la musique — sauf lorsqu'on utilise un langage technique et descriptif.

Concernant l'apothéose, le terme « apothéose » vient du grec *apotheosis* (« déification ») dérivé de *theós* (« dieu »). Il s'attache à caractériser le « grandiose, l'exaltation, le triomphal », et, en musique, plus spécifiquement, une « réexposition caractérisée par une richesse harmonique et texturale inattendue à partir d'un thème préalablement présenté dans une harmonisation et un accompagnement délibérément plus pauvre » (Cone 1968, 84).

#### 3.2. L'apothéose dans la *Barcarolle* op. 60

À travers notre analyse, nous émettons donc l'hypothèse que la dernière partie de cette *Barcarolle* n'est autre qu'une métaphore apothéotique de l'héroïsme. En effet, lorsqu'on étudie la manière dont les différents topiques sont agencés, autrement dit leur concaténation, l'élément le plus important pour saisir la forme et la construction de l'œuvre correspond à la reprise héroïque des thèmes, issus à la fois de la première partie comme de la partie centrale. Le matériel musical tend donc vers sa version héroïque finale, de façon téléologique, ce qui rejoint la définition de Cone avec cette réexposition beaucoup plus riche et développée « à partir d'un thème préalablement présenté dans une harmonisation et un accompagnement délibérément plus pauvre ». La forme ABA' classique n'est donc plus adaptée au message que Chopin souhaite transmettre, à la fois à travers son œuvre et T1 et T2 se retrouvent dans une même atmosphère héroïque, effaçant le lyrisme initial et attendu de par les topiques utilisés (*barcarolle* et *nocturne*), tout comme les clivages formels précédents, pour une puissance et une ferveur héroïque matérialisée par les changements susnommés.

D'ailleurs, ce type de passage depuis un style lyrique vers un style plus narratif peut nous rappeler l'analyse narrative de la *Ballade* op. 52 réalisée par Michael Klein. Au cours de celle-ci, il y présente la vision du temps musical mise en avant par Monelle, lui-même inspiré de Marx, entre le « temps lyrique » — plutôt descriptif, correspondant aux passages de présentation — et le « temps narratif » — le temps de l'action, passage plus complexe et où le discours s'intensifie — qui peut également se retrouver dans cet op. 60 à travers cette transcendance des thèmes présentés dans leur finalité sous forme apothéotique grâce à ce style héroïque.

Par ailleurs, ce type de construction téléologique se retrouve dans différentes œuvres du dernier style présentant des structures particulières définissables, et ce selon deux modèles principaux déclinés : le « genre épique » (Hatten 2004), où la conclusion se veut héroïque, victorieuse, comme dans la *Fantaisie* op. 49, la *Polonaise* op. 53, la *Polonaise-Fantaisie* op. 61 ou la *Barcarolle* ici étudiée — de façon non exhaustive — ; mais également le genre « dramatique » avec une terminaison passionnée mais tragique, comme dans la *Ballade* op. 52.

— auraient pu semer le doute. S'il n'y avait pas l'accord final, si caractéristique du 'dernier Chopin', signifiant la victoire sur le doute par le pouvoir suprême de la volonté. » (Nous traduisons.) (« The polonaise theme has reached its acme, climbed to its peak. The coda merely confirms our certainty of having arrived at the destination. Admittedly, the final bars — with their quieting and freezing in a single rhythm — might

have brought doubts. Were it not, that is, for the closing chord, so characteristic of 'last Chopin', signifying the vanquishing of doubt through the supreme power of will. »)

<sup>5</sup> Voir « Métaphore », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, <<https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9taphore>>, accédé le 31/07/2023.

Ainsi, c'est donc à travers le mouvement d'extrapolation du matériel musical présenté dans un premier temps comme simplifié, presque dévêtu, qui par la suite, à travers un développement spécifique des moyens musicaux l'associant à un style héroïque et solennel — issu de notre héritage culturel historique occidental, ici sous forme de topiques détectés —, donne cette impression d'apothéose, à travers l'analogie entre les grands moyens — densité, ambitus, tempo, nuances, etc. — mis en place et la sensation auditive de grandeur héroïque et épique qui en découle chez l'auditeur.

La coda, amenée par le retour au calme de T2, induit une atmosphère méditative subite et inattendue. Cependant, ce seront bien les deux dernières mesures et leur geste final héroïque qui auront le dernier mot, nous plongeant encore une fois dans la ferveur patriotique transmise par le compositeur. En effet, l'ensemble des œuvres du compositeur se trouve fortement lié à son pays natal et à son histoire tumultueuse durant laquelle les polonais sont érigés en tant que véritables héros, combattant pour retrouver l'indépendance face à la tutelle des pays voisins.

## CONCLUSION

En conclusion, nous avons tenté de prouver que la *Barcarolle* op. 60 propose une véritable métaphore de l'apothéose à travers la construction et l'évolution de ses thèmes principaux au sein de la forme. Elle nous donne également des informations importantes quant à l'évolution stylistique de Chopin. Notre double niveau analytique a permis de déceler le développement d'un discours harmonique plus polyphonique, une mixité des genres caractéristique de la dernière période, une ouverture vers l'impressionnisme musical, et enfin, une forme apothéotique correspondant à une structure téléologique euphorique retrouvée dans plusieurs œuvres de la dernière période.

## MOTS-CLÉS

Analyse musicale, narratologie, Chopin, romantisme, métaphore, apothéose, sémiotique musicale, musique instrumentale.

## RÉFÉRENCES

- ABROMONT (Claude) et Montalembert (Eugène de), 2010, *Guide des formes de la musique occidentale*. Paris, Fayard.
- CAPPARELLI-GERLING (Cristina), 2014, « F. Chopin's *Barcarolle* Op. 60: Learning Strategies », *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*, 1, n° 2, p. 55-71.
- CONE (Edward T.), 1968, *Musical Form and Musical Performance*. New York (NY), Norton.
- GRABÓCZ (Márta), 2009, *Musique, narrativité, signification*. Paris, L'Harmattan.
- HATTEN (Robert), 2004, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington (IN), Indiana University Press.
- HEDLEY (Arthur), 1949, *Chopin*. Łódź, Jamiolkowski & Evert.
- KALLBERG (Jeffrey), 1998, *Chopin at the Boundaries Sex, History and Musical Genre*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- KLEIN (Michael), 2021, « La *Quatrième Ballade* de analysée comme récit musical », dans GRABÓCZ (M.), dir., *Musique et narrativité*, Paris, L'Harmattan, p. 421-434.
- KOPP (David), 2014, « On Performing Chopin's *Barcarolle* », *Music Theory Online*, 20, n° 4, <[www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.kopp.pdf](http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.kopp.pdf)>.
- LAMARTINE (Alphonse de), 1849, *Les confidences*. Paris, Perrotin.

- MIRKA (Danuta), dir., 2014, *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford/New York, Oxford University Press.
- PIOTROWSKA (Maria), 2000, « 'Late Chopin': Remarks on the Late Works », *Polish Music Journal*, 3, n° 1.
- PROUST (Marcel), 1946-1947, *À la recherche du temps perdu*, vol. 2 (*Du côté de chez Swann*). Québec (QC), La bibliothèque électronique du Québec, p. 240-241. (<<http://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-02.pdf>>, accédé le 28/06/2023.)
- QUINET (Edgar), 1836, *Napoléon*. Paris, A. Dupont.
- RATNER (Leonard), 1980, *Classic Music*. New York (NY), Schirmer.
- RINK (John), 1988, « The *Barcarolle* : *Auskomponierung* und *Apothosis* », dans SAMSON (J.), dir., *Chopin Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 195-219.
- TAILLANDIER-GUITTARD (Inès), dir., 2015, *Métaphore et musique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- TARASTI (Eero), 1996, *Sémiotique musicale*. Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- TOMASZEWSKI (Mieczyslaw) 1999. *Chopin und seine Zeit*. Lilienthal, Laaber-Verlag.
- , 2006, « Aspects de la réception poétique des Nocturnes de Chopin », dans WAEBER (J.), dir., *La note bleue : mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*. Berne, Éditions scientifiques internationales, p. 73-88.
- , « *Barcarolle* op. 60 », <<https://chopin2020.pl/en/compositions/32/barcarolle-in-f-sharp-major-op.-60>>, accédé le 28/06/2023.
- , « *Polonaise Fantaisie* op. 61 », <<https://chopin2020.pl/en/compositions/64/polonaise-fantasy-in-a-flat-major-op.-61>>, accédé le 28/06/2023.
- , 2015, *Chopin. The Man, his Work and its Resonance*. Varsovie, Institut Frédéric Chopin.
- VON LENZ (Wilhelm), 1995, *Les grands virtuoses du piano*. Paris, Flammarion.
- WALKER (Julie), 2016, *Le dernier style de Chopin : contexte, analyse et stratégies narratives des œuvres tardives*. Thèse de doctorat, Strasbourg, Université de Strasbourg.