

Objectifs et réalisations compositionnels dans la *Barcarolle* de Chopin : une forte cohérence structurale et un défi pour l'interprétation

ANALYSE SCHENKÉRIENNE / REGISTRE / INTERVALLES / INTERPRÉTATION

L'objectif de cette étude est de comprendre comment, dans la *Barcarolle* de Chopin qui peut s'envisager comme un récit fascinant, la coda résout certaines trames narratives spécifiquement musicales. Nous montrerons en particulier comment certaines paires de notes impliquent des objectifs à atteindre, une octave spécifique ou une sixte dans un registre particulier par exemple. Nous chercherons également à montrer comment Chopin manipule nos attentes de ces buts, comment la coda célèbre la réalisation de ces objectifs, et comment la lecture d'interprétations choisies – celles de Claudio Arrau, de Dinu Lipatti, d'Arthur Rubinstein et de Murray Perahia – peut s'envisager comme le reflet de trames narratives que nous décrivons¹.

I. SIXTE ET REGISTRE

La *Barcarolle* contient bien évidemment une multitude de sixtes – en surface de la musique dans les mes. 10, 14 et 15 par exemple –, utilisées dans le contour des mélodies et dans la texture. Or les sixtes engendrent des idées compositionnelles : elles articulent des points culminants structuraux importants, définissent des progressions médianes significatives, et constituent un but important sous-entendu tout au long de l'œuvre. La sixte augmentée, qui est une manifestation plus perturbante de la sixte, sert à créer une tension, à focaliser l'attention et à renforcer le besoin de continuation. La sixte est employée dans le but de mettre en valeur les schémas importants de la conduite des voix à plus grande échelle, par exemple dans la descente médiane du $do_1 \#$ dans la mes. 15 au si_0 dans la mes. 18, et à $la_0 \#$ dans la mes. 20. La sixte au-dessus de la tonique dans un registre spécifique fournit l'ultime objectif de l'œuvre, qui nécessite une résolution dès la fin de l'introduction.

Le registre, en particulier le couplage des notes à une octave d'écart, sert non seulement à distinguer deux octaves, mais également à intégrer les montées et les chutes de tension au fil de l'œuvre. Dans le cas particulier de la *Barcarolle*, plutôt que de parler d'un « registre obligé », nous devrions peut-être parler de « couplage obligatoire ». Rink souligne que « les graves et les aigus articulent des rapports de registre qui s'étendent sur plusieurs mesures² ».

L'introduction descend en sixtes de $sol_4 \#/si_3$ à $sol_3 \#/si_2$ (exemple 1). Cette descente est illustrée dans le graphique proposé par Rink³. L'introduction établit le besoin d'une résolution sur l'intervalle de sixte formé par $fa_3 \#$ et $la_2 \#$, sur une octave grave $fa_1 \#$ (I). Le $sol \# \hat{2}$ fortement accentué renforce l'attente de résolution sur $fa \# \hat{1}$, alors que le si de la ligne inférieure demande une résolution sur $la \#$. Un silence sur une demi-mesure nous prive d'une telle résolution et le morceau joue avec cette attente au moyen de rappels constants, de résolutions manquées et autres évitements.

EXEMPLE 1 : *Barcarolle*, mes. 1-2

Dans l'introduction, le transfert préminent d'octave du $sol_4 \# \hat{2}$ de la voix supérieure descendant d'une octave sur $sol_3 \#$, crée un besoin immédiat de résolution sur $fa_3 \#$, en tant que partie supérieure de l'intervalle de sixte. Or une réponse complète à ce couplage manifeste d'octaves dans l'introduction, tendrait également à coupler $fa_3 \#$ à $fa_4 \#$.

Le thème A joue sur les deux octaves introduites dans les trois premières mesures du morceau (exemple 2). Dans la première phrase, l'octave inférieure semble être l'objectif, mais elle est remplacée par un saut sur $fa_4 \#$ dans la deuxième phrase.

EXEMPLE 2 : *Barcarolle*, mes. 4-8 (1^{er} temps)

La deuxième phrase descend aussi vers $fa_3 \#$ mais un autre saut d'octave évite cette issue. La mélodie semble constamment à la recherche d'une conclusion associant $fa_3 \#$ et sa sixte inférieure, à $fa_4 \#$ et sa sixte inférieure.

La mes. 32 semble être un renversement de l'introduction, avec un $\hat{2}$ ascendant d'une octave, au-dessus de $do_1 \#$ (V) (exemple 3). Il s'agit là potentiellement d'un point culminant. La voix supérieure poursuit son ascension vers $ré_5 \#$. L'inertie musicale prédit une continuation sur $mi_5 \#$ et $fa_5 \#$. Cette ascension relie le registre inférieur au registre supérieur. Cette transition engendre l'attente d'une résolution dans le registre supérieur. Elle n'est toutefois résolue que dans un seul registre, et pas celui auquel on s'attendrait le plus étant donné qu'il répond au registre médian de la mes. 32. Un point d'arrêt sur un quart de soupir précède cette dislocation, et $mi_4 \#$ sonne une octave plus grave que prévu avant de monter à $fa_4 \#$. La résolution se fait dans un seul registre ; la nécessité d'une résolution sur plus d'une octave est ainsi maintenue.

EXEMPLE 3 : *Barcarolle*, mes. 32-33 (1^{er} temps)

Dans la *Barcarolle*, les dynamiques sont employées en coïncidence avec le registre. Chopin établit une norme selon laquelle les dynamiques sont le reflet du geste. Un mouvement ascendant est ainsi accompagné d'une montée de niveau dynamique, alors qu'une baisse du niveau dynamique est le reflet d'un mouvement descendant. Cette technique n'est pas l'apanage de Chopin, elle est fréquemment employée par d'autres compositeurs. Dans la mes. 32, un *diminuendo* accompagne toutefois la ligne ascendante jusqu'à sa dislocation. C'est la première fois que les dynamiques ne sont pas le reflet de la direction du mouvement. L'effet semble peu naturel et ne fait qu'ajouter à l'impression d'un point culminant frustré.

Le couplage d'octaves continue à jouer un rôle déterminant dans la section commençant à la mes. 39. Non seulement il donne forme aux sections B1 (mes. 40-50) et B1' (mes. 51-61), mais il détermine également leur rapport dans le couplage des sections. Le principal élément motivique de la partie B1 accentue le registre grave (exemple 4), mais la partie suivante renforce considérablement l'octave supérieure (exemple 5).



EXEMPLE 4 : *Barcarolle*, mes. 41-43



EXEMPLE 5 : *Barcarolle*, mes. 52-54

Chopin emploie le couplage d'octaves dans le but de structurer la pièce. Il y a recourt pour susciter des attentes en évitant toute résolution, et pour produire une conclusion au sein de chaque registre. Dans la première partie, le registre inférieur est établi. Les deux octaves supérieures semblent former les objectifs potentiels des mes. 32-33. L'octave médiane est alors acceptée et renforcée par rapport à l'octave inférieure dans la section B1.

La section B2 (mes. 62-71) continue à focaliser sur le registre supérieur – ou médian –, et la partie *meno mosso* focalise sur le $fa_3 \#$ du registre inférieur. La partie *dolce sfogato* est comparable à l'introduction. Le couplage d'octaves des notes $sol_4 \#$ et $sol_3 \#$ sur V en constitue l'un des principaux points communs.

Le retour du thème A rétablit $do_4 \#$. Le point culminant de la fin de la partie, mes. 92, se différencie du point culminant de la mes. 32, ce qui est clairement illustré par l'exemple 6 en comparant les mes. 92 et 32. La ligne supérieure continue cette fois à monter jusqu'à $mi_5 \#$ et $fa_5 \#$ sur une cadence V–I, produisant un point culminant puissant et une résolution dans ce registre. Une conclusion définitive est rendue impossible par la direction ascendante du mouvement et par l'absence de couplage d'octaves concluant. À ce point culminant, on perçoit la satisfaction d'une résolution immédiate à l'octave « correcte » pour le geste local, mais les octaves devront être couplées pour obtenir une résolution complète. Le renforcement de cet objectif de registre avec l'attente dynamique précédemment évitée produit un point culminant très satisfaisant.



Barcarolle, bars 32-33
EXEMPLE 6 : *Barcarolle*, mes. 32-33

La descente de l'*Urinie* se fait aux mes. 102-103 (exemple 7). Malgré la conclusion marquée de cette cadence, le couplage de registre et la sixte demeurent problématiques. Le $sol_3 \# \hat{2}$ monte d'une octave sur $sol_4 \#$ et retombe sur $fa_4 \# \hat{1}$ (tonique), au posé de la mes. 103. La mes. 93 produit une forte impression de résolution dans le registre le plus aigu, et la descente de

l'*Urlinie* se fait dans le registre médian. L'extension et le trille sur $sol_3 \#$ au début de la mes. 102 font allusion au besoin de résolution dans cette octave. L'intervalle de sixte formé d'un $fa_3 \#$ sur $la_2 \#$, avec une octave grave $fa_1 \#$, est également absent et ne fait que renforcer la nécessité d'une coda. La prolifération d'une harmonie chromatique et l'utilisation de sixtes augmentées (mes. 100-101) semblent par ailleurs exiger une résolution plus stabilisante.

EXEMPLE 7 : *Barcarolle*, mes. 100-103 (1^{er} accord)

Dans ce morceau, le registre sert fréquemment à accentuer la conduite des voix et fonctionne de concert avec d'autres éléments tel le motif de sixte. Des points culminants importants sont associés à des couplages d'octaves. Le couplage d'octaves est utilisé pour brouiller et pour redéfinir les registres visés au fil de l'œuvre. À la fin du morceau on constate que les trois principaux registres ont été évoqués. Cette technique est par la suite employée pour créer des moments de tension et de résolution à divers moments structuraux.

II. LA CODA

L'étude du développement des trames narratives musicales au cours de la *Barcarolle* révèle que la coda intègre et résout finalement les principales prémisses de l'œuvre. L'*Urlinie* descendant sur $fa_4 \#$ dans la mes. 103 ouvre la coda marquée *Tempo primo* avec une pédale grave $fa_1 \#$ (exemple 8).

EXEMPLE 8 : *Barcarolle*, mes. 103-106 (1^{er} temps)

La mélodie focalise sur les éléments thématiques de la partie B1 ; elle est à trois voix, bien qu'elle ne comporte que deux parties contrapuntiques réelles (exemple 8). Celles-ci accentuent un couplage d'octaves entre $fa_3 \#$ et $fa_4 \#$. Une octave brisée sur $fa_1 \#$ dans la mes. 106 focalise à nouveau l'attention sur le registre de $fa_3 \#$ et résout l'accord de sixte augmentée à la fin de la mes. 105.

Beaucoup de prémisses originelles demeurent irrésolues après la descente structurale de la mes. 103. La coda conclut progressivement tous les problèmes qui demeuraient en suspens. Même après la fin de l'*Urlinie*, une résolution sur la tonique par un intervalle de sixte est nécessaire, ainsi qu'une résolution sur $fa\sharp_3$ $\hat{1}$ dans le registre inférieur. La résolution du chromatisme exacerbé et de l'utilisation de sixtes augmentées est également nécessaire. La descente $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ est réitérée, et on trouve un développement considérable de la sixte augmentée dans le registre grave à la mes. 110 (exemple 9). C'est précisément dans ce registre que l'intervalle de sixte fut établi dans l'introduction, et qu'une résolution s'avère toujours encore nécessaire.

L'ornementation de l'accord de sixte augmentée est formée d'un groupe de trois notes dans la montée de la main droite – à savoir les notes voisines inférieures et supérieures –, alors que des groupes de quatre notes – l'arpégiation de l'accord entier – sont utilisés dans la descente, accentuant ainsi l'étirement et l'expansion.

EXEMPLE 9 : *Barcarolle*, mes. 109-111 (1^{er} temps)

Enfin, à la mes. 111, la note $fa_3\sharp$ $\hat{1}$ est entendue dans ce registre grave doublé à la basse d'une octave grave, résolvant ainsi l'accord de sixte augmentée. Ceci ouvre la section finale marquée *calando*. La figure d'extension entendue pour la première fois dans la mes. 15 revient et souligne le mouvement de $sol_4\sharp$ $\hat{2}$ à $fa_4\sharp$ $\hat{1}$, soit une octave plus aiguë qu'au début de la mesure (exemple 10). La figure de la main droite est ensuite entendue une octave en dessous à la mes. 112 avec $\hat{2}-\hat{1}$ répété dans le registre grave. La résolution se fait à l'octave supérieure sur $fa_5\sharp$ à la mes. 93, à la suite d'une montée renvoyant aux trois registres. À la mes. 33, le passage similaire évite cette résolution et conclut dans le registre médian. Cette descente structurale de la mes. 103 se fait dans le registre médian en $fa_4\sharp$ – le couplant ainsi à l'octave supérieure (mes. 93). La coda joue sur les registres graves et médians avec les voix du motif de B1 et le déplacement d'octaves. Le couplage de cette descente structurale arrive finalement avec le registre grave à la mes. 111, et est suivi d'un jeu sur ces deux registres.

La sixte visée est entendue comme étant la résolution d'une figure d'extension dans le registre médian ($fa_4\sharp$ sur $la_3\sharp$) puis dans le registre inférieur, renforçant ainsi le couplage d'octave.

EXEMPLE 10 : *Barcarolle*, mes. 111-113 (1^{er} accord)

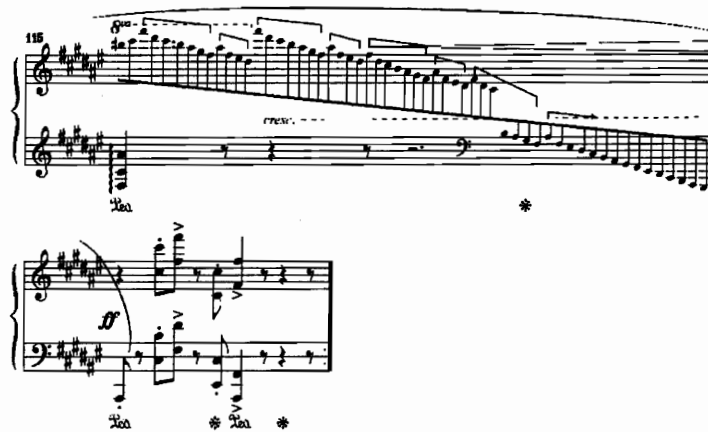
À la mes. 113, l'intervalle de sixte établi dans l'introduction, et intentionnellement esquivé tout au long du morceau, est enfin entendu sur le premier temps, avec une octave grave $fa\sharp_1$ à la basse. L'importance de l'intervalle de sixte est manifeste à travers toute l'œuvre. Il est généralement utilisé comme contour mélodique dans le cas de doublures à la sixte inférieure, mais également dans la figure motivique entendue pour la première fois à la mes. 15, qui se réalise pleine-

ment dans la coda. La sixte augmentée, envisagée comme le transfert de voisinage dans le champ harmonique, en est une préoccupation plus perturbante et fonctionne comme un agent de tension, créant une exigence de continuité et de résolution. Introduit sous forme d'un chromatisme dans la section B2, il devient plus présent avant la descente finale et accentue l'exigence de résolution. Son extension dans la mes. 110 constitue finalement son développement, et sa résolution sur la tonique se fait à la mes. 111. Fondamentalement, cet intervalle spécifique de sixte entre $la_2 \#$ et $fa_3 \#$ sur la basse $fa_1 \#$ fournit l'objectif ultime de l'œuvre. Ceci était établi par l'introduction et les diverses tonalités y faisant allusion au fil de l'œuvre, accentuant la conduite des voix, les objectifs harmoniques locaux et le couplage d'octaves. La réalisation finale de cet objectif ne se fait qu'à la mes. 113, soit longtemps après la descente finale. La mélodie au ténor commençant à la mes. 113 est montrée dans l'exemple 11.



EXEMPLE 11 : *Barcarolle*, mes. 113-115 (1^{er} accord) avec les notes voisines (NN)

Les triades de la main gauche assurent désormais la mélodie à la voix de ténor, l'emportant sur le registre des sixtes. Ceci consiste en deux phrases, la mélodie montant d'une tierce à partir de $la_2 \#$ – la note la plus grave de la sixte tant attendue – jusqu'à $do_3 \#$ dans la première phrase, et de $do_3 \#$ à $la_3 \#$ dans la seconde phrase. La focalisation sur $la \#$ et $do \#$ dans la mélodie, en particulier leurs notes voisines supérieures et inférieures, renvoie à l'ouverture. Tout se passe comme si Chopin retournait délibérément à la mélodie d'origine pour conclure après les thèmes, *tempi* et sections diverses. Cette mélodie récapitule les principales préoccupations tonales et motiviques du morceau. La main droite quant à elle accompagne d'un trait virtuose en accentuant les mouvements mélodiques suivants : $sol \#$ descendant vers $fa \#$, *si* se résolvant sur $la \#$ et *si* # montant vers $do \#$; les principales hauteurs structurales du morceau et l'importance motivique du mouvement voisin sont ainsi récapitulées. La résolution se fait sur le premier temps de la mes. 115 ; le point culminant de l'ascension de la main droite a lieu une double croche plus tard. Une rapide descente solo de la main droite est entendue dans cette mesure (voir exemple 12), ce qui dessine la descente de sixte de $fa \#$ à $la \#$.



EXEMPLE 12 : *Barcarolle*, mes. 115-116, avec annotations des groupes

Cette descente de sixte élargit considérablement cet objectif intervallaire et résume toute l'étendue de registres de cette pièce. La forte insistance sur $la \#$, et son rapport à $fa \#$, à travers la coda produit la résolution nécessitée par l'emploi marqué de la naturel, mélodiquement, harmoniquement et structurellement. Le dernier groupe du trait descendant constitue une entrée syncopée, fournissant une extension et un étirement jusqu'à la fin de cette ligne, ce qui a pour effet d'interrompre l'élan en agissant comme un *ritardando*. On en arrive à $fa_0 \#$ grave sur le premier temps de la mes. 116.

Le point de registre le plus aigu, $fa_6 \#$, est entendu sur la troisième note de la mes. 115. Rink souligne son rapport au $mi_6 \#$ dans un passage similaire, semblable à une *cadenza*, à la mes. 80⁴. Ce genre de rapport de registre est utilisé pour soutenir un mouvement de grande étendue dans toute l'œuvre. La gamme entière de registres utilisés à travers l'œuvre est résumée à la

mes. 115. Cette descente constitue également une réponse à la montée de la mes. 110. Trois registres principaux sont employés dans ce morceau de telle sorte qu'ils redéfinissent constamment des objectifs de registre à travers le couplage. Ceci crée des schémas de tension et de relâchement au moyen de l'évitement et de la possibilité ultérieure de résolution dans chaque registre.

La dernière mesure commence par *fa*₀ # grave, suivi d'un demi-soupir aux deux mains. *Fa* # y est entendu dans les trois registres principaux. Le *fa*₄ # final se situe dans le même registre que la dernière descente de la mes. 103, de même que le *sol*₄ # initial de l'introduction et le *fa*₄ # le plus aigu du thème d'ouverture. Le concept de couplage obligatoire parvient ainsi à une conclusion toute naturelle, puisque ce registre est couplé avec le registre grave des mes. 111 et 113.

Dans l'avant-dernière mesure de l'œuvre, les dynamiques s'opposent encore une fois à la direction du mouvement. Un *crescendo* est écrit à la descente de la main droite. Il donne encore plus de poids au registre grave du piano. Couplé à la rupture de cette prémisse dynamique établie, ce procédé produit une conclusion puissante.

III. ANALYSE DE L'INTERPRÉTATION

L'interprétation d'Arrau soulève une bonne partie des problèmes d'interprétation identifiés par les prémisses discutées ci-dessus⁵. Son interprétation accentue ces prémisses et focalise sur leurs développements et leurs résolutions à travers divers procédés techniques. La descente en sixtes, qui constitue le fondement de notre analyse, est esquissée par Rink⁶. Arrau montre une conscience de cette structure en accentuant subtilement ces intervalles. La descente semble de fait plus lisse et plus dirigée. Cela a également pour effet d'insister sur la nécessité d'une résolution de la sixte sur la tonique. Il ralentit légèrement le tempo sur le premier temps de la mes. 113, ce qui a pour effet de prononcer davantage l'apparition de l'intervalle visé dans la tonalité de tonique.

Cette prémisse de registre de la *Barcarolle* semble être reconnue par Lipatti et Rubinstein⁷. Dans la mes. 60, Lipatti interprète un *rallentando* jusqu'au *la*₅ naturel aigu. Il interprète la montée vers *la*₅ naturel dans la mes. 70 de la même façon, accentuant ainsi ce rapport de registre. Rubinstein utilise des niveaux dynamiques pour effectuer des distinctions de registres. Dans les parties B1 et B1' par exemple, les fioritures vers le registre aigu sont plus légères.

La version de la *Barcarolle* enregistrée par Murray Perahia constitue un exemple tout aussi fascinant⁸. L'interprétation que donne Perahia de l'introduction possède une direction, comme si elle exigeait une résolution. Ce mouvement en avant, mû par cette direction, semble être un trait caractéristique de son jeu. Perahia emploie des timbres différents pour différencier les voix. Cette technique est particulièrement bien illustrée dans la partie B1. Les deux voix de la main droite chantent par-dessus l'accompagnement, mais semblent fonctionner indépendamment l'une de l'autre. Les fioritures supérieures sont interprétées à un niveau dynamique plus léger, accentuant ainsi leur rapport auditif. L'interprétation de Perahia est marquée par une direction et une ligne bien définies. L'intérêt de Perahia pour la théorie schenkérienne, en particulier dans le contexte de la musique de Chopin, a sans doute influencé son jeu et contribué à la cohérence d'ensemble de son travail d'interprétation⁹.

CONCLUSION

L'introduction constitue un levé structural, mais elle est également la source de la plupart des principales prémisses développées au fil de l'œuvre. La sixte est utilisée dans le contour des thèmes principaux, accentuant les hauteurs structurales dans chaque contexte thématique comme dans la texture. Elle a pour but d'accentuer le mouvement harmonique et tonal à un niveau plus profond, et son altération chromatique sous la forme d'une sixte augmentée crée une certaine tension et renforce la nécessité d'une résolution finale sous la forme du motif de sixte initial dans la coda. Le couplage d'octave est utilisé dans le but d'accentuer d'autres prémisses et de relier la conduite des voix aux niveaux superficiels aussi bien qu'entre les parties. Il est également employé de manière plus fondamentale en coïncidence avec les autres prémisses au fil de l'œuvre. La coda permet de résumer tous les registres principaux et conclut finalement le concept de couplage obligatoire. Ces prémisses contribuent collectivement à déterminer la structure et le récit dramatique de l'œuvre, et peuvent ainsi soulever des questions importantes pour l'interprète. Les enregistrements analysés manient en effet ces questions de façon convaincante et captivante.

Traduction : Rob Reay-Jones, Kévin Jost et Nathalie Hérold

Traduit et reproduit par *Analyse Musicale* avec l'aimable autorisation du 3^e Congrès international Chopin de Varsovie (25/2 – 1/3/2010)

BIBLIOGRAPHIE ET DISCOGRAPHIE

1. Bibliographie sélective

HOOD, Alison Margaret, « Chopin's Strategic Integration of Pitch and Rhythm : A Schenkerian Perspective », Thèse de doctorat, Trinity College Dublin, 2003.

RINK, John, « The *Barcarolle* : *Auskomponierung* and apotheosis », dans *Chopin Studies*, éd. Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 195-219.

2. Discographie

ARRAU, Claudio, *Chopin : Fantaisie-Improvisation, 3^e Ballade, Barcarolle, 2 Nocturnes, 2 Waltzes, et autres œuvres*, Philips 420 655-2, enreg. 1979, 1985.

LIPATTI, Dinu, *Chopin : 14 Valses, Barcarolle op. 60, 2^e Nocturne op. 27, 3^e Mazurka op. 50*, EMI Classics 7243 5 66 222 2 7, 1997.

PERAHIA, Murray, *Chopin : Improvisation, Fantaisie, Barcarolle, Berceuse*, CBS Master-works MK 39708, 1985.

RUBINSTEIN, Arthur, *Chopin : Nocturnes, Barcarolle, Berceuse*, Magic Talent CD 48064, enreg. 1937, 1997.

(*) B.A., Ph.D., L.G.S.M. (Performers), Lecturer à la *National University of Ireland*, département de la musique.

Notes

¹ Cette analyse n'est pas exhaustive. Pour des analyses motiviques plus détaillées de la *Barcarolle*, voir John RINK, « The *Barcarolle* : *Auskomponierung* and Apotheosis », in *Chopin Studies*, éd. Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 195-219. Ou Alison Margaret HOOD, « Chopin's Strategic Integration of Rhythm and Pitch : A Schenkerian Perspective », Thèse de doctorat, Trinity College, Dublin, 2003, pp. 171-214. Pour des représentations graphiques, nous renvoyons également le lecteur à l'article de John Rink. Ici l'analyse emploie les symboles formels des sections proposés par Rink.

² Voir RINK, John, *op. cit.*, p. 218.

³ Voir RINK, John, *op. cit.*, p. 205.

⁴ Voir RINK, John, *op. cit.*, p. 212.

⁵ Voir Claudio ARRAU, *Chopin : Fantaisie-Improvisation, 3^e Ballade, Barcarolle, 2 Nocturnes, 2 Valses et autres œuvres*.

⁶ Voir RINK, John, *op. cit.*, p. 205.

⁷ Dinu LIPATTI, *Chopin : 14 Valses, Barcarolle op. 60, 2^e Nocturne op. 27, 3^e Mazurka op. 50* ; Arthur RUBINSTEIN, *Chopin : Nocturnes, Barcarolle, Berceuse*.

⁸ Murray PERAHIA, *Chopin : Improvisation, Fantaisie op. 49, Barcarolle, Berceuse*.

⁹ Pour une analyse plus approfondie des interprétations de la *Barcarolle*, voir HOOD, « Chopin's Strategic Integration of Rhythm and Pitch », pp. 171-214.