Zbiory Słowa
2268

Decembre 1931

„La Revue Musicale"



FRÉDÉRIC CHOPIN

*LA MUSIQUE, comme la mythologie grecque, possédait déjà tous ses dieux, et sûre d'une postérité diverse et éternelle, ne recherchait pas avec tourment l'***Inconnu***, comme le fait l'amer génie de Baudelaire lorsque retentit le chant nouveau de Frédéric Chopin.*

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C. 2268

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Si toute beauté décelant son origine et révélant ses ascendants, a droit, par une perfection particulière, aux hommages infinis, quelles louanges n'adresserons-nous pas à l'inventeur, à celui dont l'inspiration, ne devant rien qu'à lui-même, marque de son nom et de son image ce quiavant lui sommeillait et pouvait ne jamais surgir dans le domaine des vivants ?

Sans Chopin, la musique, le rêve, la nostalgie, le paysage, n'auraient pas leur suprême gémissement. Cri étrange, jeté de biais, rayon d'un soleil oblique, plainte emportée par une tempête qui penche sur l'horizon la cime des arbres et la mâture des vaisseaux, tout ce qui émane de l'esprit musical de Chopin prend une courbe jusqu'à lui non connue. Les notes de la gamme, l'orchestration, le noir et le blanc du clavier, semblent se plier soudain à un joug dont nul n'avait fait usage. Si royal que soit le génie de Chopin dans la tristesse et la mélancolie, son amplitude et la multiplicité de sa nature, où se reflète l'univers le plus humain, lui permettent d'imaginer et de créer la fantaisie heureuse et les rythmes capricieux.

Préludes, Études, Valses nobles ou voluptueuses, notations de toutes les danses brusques, mêlées de langueur, alternent, chez Chopin, avec cette détresse unique où l'exilé de l'inconsolable Pologne semble n'avoir jamais pu trouver sur la terre une patrie compatible avec son céleste désir et son poignant souhait d'évasion.

27 Octobre 1931 *Comtesse de NOAILLES.*



'APRÈS une opinion fort en vogue aujourd'hui, l'art serait cosmopolite. Comme nombre d'opinions en vogue, celle-ci n'est qu'un préjugé. La science seule, œuvre de la seule raison, ne connaît ni frontières, ni patrie. L'art, et la philosophie même, comme tout ce qui provient du tréfonds de l'âme humaine et naît de l'alliance de la raison avec le sentiment, l'art doit porter les traits de la race, le sceau de la nationalité. Si de tous les arts, la musique est le plus accessible, ce n'est point qu'elle soit cosmopolite, c'est qu'elle est cosmique de sa nature. La musique est le seul art essentiellement vivant. Ses éléments sont les éléments même de la vie. Sourde mais perceptible, puissante quoique méconnue, elle est partout où est la vie. Elle se joint au murmure des eaux, à l'haleine des vents, au frémissement des bois ; elle est dans les mouvements sismiques de notre écorce terrestre, dans les révolutions célestes, dans la lutte mystérieuse et acharnée des atomes ; elle est dans les vibrations lumineuses qui blessent ou réjouissent nos yeux ; elle est dans la circulation de notre sang, dans les emportements de nos passions, dans les souffrances de notre cœur... Elle est partout. Elle atteint plus loin et plus haut que ne peut atteindre le verbe humain ; elle s'élève vers les sphères supra-terrestres du pur, de l'inaccessible sentiment. L'énergie de l'Univers bruit sans trêve, sans fin, à travers l'espace et le temps. Le rythme qui en est la manifestation est chargé de par la loi de Dieu, de veiller à l'ordre des mondes. Les divines mélodies s'épanchent intarissablement à travers les espaces étoilés, les voies lactées, les mondes et l'au-delà des mondes, à travers les régions humaines et surhumaines, et créent ce lien merveilleux, éternel, qu'est l'harmonie de l'être universel. Peuples, nations, astres et mondes se lèvent pour retentir et résonner : quand ils se taisent, c'est leur vie qui s'éteint. Tout joue, tout chante,

tout parle. Rien n'existe que par le mouvement, la voix, le verbe. L'âme de la nation parle, joue et chante aussi, et comment? Nous l'entendons dans Chopin... La musique humaine n'est qu'un fragment de l'éternelle musique. Ses formes, créées par la pensée et par la main de l'homme, sont sujettes à des transformations fréquentes. Les temps changent, les hommes changent; idées et sentiments revêtent incessamment d'autres parures. Les fils s'inclinent à contrecœur devant ce qu'adoraient ou admiraient leurs pères. A l'aube de la vie, aux heures de rêve et de désir, d'enivrement et d'ardeur juvénile, chaque nouvelle génération s'imagine qu'elle seule poussera l'humanité vers des hauteurs inconnues, la conduira dans de nouvelles voies; qu'elle seule est appelée aux grandes pensées, aux grandes actions, aux grandes œuvres. Chaque génération veut avoir son Beau, à elle. C'est ainsi que surgissent des œuvres d'art conçues dans cet esprit, qui satisfont aux besoins du moment et meurent parfois avant leurs créateurs. Mais d'autres naissent aussi qui durent plus longtemps et qui, de longues années après, demeurent comme l'étendard de quelques générations, d'une époque, d'un idéal. Et d'autres enfin restent à tout jamais, fortes de jeunesse, fraîches de sincérité, dans lesquelles retentit la voix de toutes les générations, la voix de toute la race, la voix de la terre même qui les a produites.

Pourquoi est-ce précisément en Chopin que parle ainsi fortement l'âme de la nation? Pourquoi la voix de notre race jaillit-elle de son cœur, comme des profondeurs inconnues de la terre jaillit la source vivifiante? Demandons-le à Celui qui « dévoile le sein du mystère »... Il ne nous a pas encore tout dit, et puisse-t-il ne dire jamais tout...

PADEREWSKI.



Notes sur CHOPIN

par

ANDRÉ GIDE



Notes sur Chopin *

Je dédie ces pages à la mémoire du Père Abbé, directeur du Monte Cassino, qui, quelques années avant la guerre, me reçut dans ce couvent célèbre. Voici pourquoi :

Dom Adelberto Gresnitch, que j'avais rencontré à Rome, m'avait fort aimablement invité à faire au Monte Cassino une courte retraite. Nous avions plusieurs amis communs, dont Maurice Denis, qui venait de faire son portrait. Hollandais d'origine, Dom Adelberto parlait indifféremment plusieurs langues. Fort cultivé, sa conversation était captivante. J'avais accepté son offre aussitôt.

L'ordre de Saint Benoit est hospitalier ; c'est-à-dire que certaines chambres et salles du couvent sont réservées aux voyageurs. Mais Dom Adelberto pensa fort justement qu'il serait plus intéressant pour moi de participer intimement à la vie monastique. Il obtint donc qu'une cellule fût mise à ma disposition et que je prisse mes repas, non avec les touristes,

* Extrait d'un livre en préparation.

mais dans le grand réfectoire de l'ordre. Je pensais ne passer au Monte Cassino que trois jours ; mais ces jours furent si instructifs, la grande cellule avait une vue si belle, la société des Bénédictins était si charmante, que je m'attardai toute une inoubliable semaine auprès d'eux.

J'aurais dû, dès mon entrée dans le couvent, présenter mes respects au Père Abbé. Mais il était souffrant et me fit dire qu'il ne pouvait aussitôt me recevoir. Ce ne fut que le matin de mon départ qu'il me permit de lui exprimer ma reconnaissance. Cette formalité m'apparaissait comme une corvée que j'avoue que j'appréhendais fort, et je ne pénétrai qu'en tremblant dans l'énorme salle où le Père Abbé m'attendait et où Dom Adelberto, qui m'introduisit, me laissa.

Le Père Abbé était extrêmement âgé. Allemand d'origine, il parlait admirablement et l'italien et le français ; mais qu'allais-je pouvoir lui dire? Il était dans un grand fauteuil, que sa faiblesse l'empêchait de quitter. Il me fit asseoir près de lui. Et son amabilité fut telle que je me sentis vite à mon aise. Sitôt franchis les premiers compliments, nous commençâmes de parler musique.

— Je sais que vous l'aimez, me dit-il, et que vous en avez fait tous ces soirs derniers, en compagnie de Dom Adelberto et de quelques autres d'ici. J'ai bien regretté de ne pouvoir me joindre à vous, car j'aime aussi beaucoup la musique. Vous avez su tirer bon parti, m'a-t-on redit, de notre médiocre piano. Moi aussi, j'ai joué du piano. Mais, depuis longtemps, j'ai dû y renoncer et me contenter de lire sans exécuter. Lire ainsi la musique silencieusement et l'entendre en imagination, savez-vous que c'est une joie parfaite? Oui, lorsque je dois rester couché, ce qui m'arrive souvent, ce ne sont pas *les Pères de l'Église* ou d'autres livres que je me fais apporter, mais des cahiers de musique.

Il s'arrêta quelques instants, soucieux de voir si je le suivais, puis :

— Et que croyez-vous que je me fasse apporter ainsi?... Non, ce n'est point Bach ; ce n'est même pas Mozart... C'est Chopin. Et il ajouta : C'est la plus pure des musiques.

« La plus pure des musiques ». C'est bien cela, que j'aurais à peine osé dire et suis soucieux d'abriter de toute l'autorité d'un dignitaire religieux si important et de si grand âge. Mots surprenants mais que comprendront ceux pour qui la musique de Chopin n'est pas (ou du moins n'est pas seulement) cette chose profane et brillante que les exécutants nous présentent dans les concerts.

Mais le plus surprenant de ces paroles, c'est qu'elles fussent d'un Allemand ; car il n'est pas, me semble-t-il, de musique moins germanique. Barrès eût-il été musicien, quel Lorrain n'eût-il pas fait de Chopin au nom de ses premières origines nancéennes. Si je reconnais, dans l'œuvre de Chopin, une inspiration, un jaillissement polonais, il me plaît de reconnaître également, à cette étoffe première, une coupe, une façon française. Je vais trop loin? Mettons qu'il n'y ait rien de proprement français dans la composition de ses poèmes, mais que plutôt la fréquentation continuelle de l'esprit français, de la culture française, l'ait invité à exagérer les qualités précisément les plus anti-germaniques du génie slave.

Aussi bien celui que je veux opposer à Wagner, ce n'est point Bizet, comme Nietzsche se plaisait à faire et non sans malignité, mais Chopin. Et si l'on m'objecte qu'il y a disproportion ridicule avec la masse énorme de Wagner, et qu'à côté de son œuvre gigantesque l'œuvre de Chopin paraît incomparablement menue, je répondrai que c'est par là précisément que je les veux opposer d'abord, et que c'est par l'énormité que l'œuvre de Wagner me paraît le plus germanique. Cette énormité, je la sens non seulement dans la longueur inhumaine de chaque œuvre, mais dans les excès de tous genres, dans l'insistance, dans le nombre des instruments, dans le surmenage des voix, dans le pathos. Dès avant lui, la musique s'était faite surtout effusive, étalant l'émotion le plus amplement et le plus intensément qu'il se pouvait. Chopin, le premier, bannit au contraire tout développement oratoire. Il n'a souci semble-t-il, que de rétrécir des limites, de réduire à l'indispensable les moyens d'expression. Loin de charger de notes son émotion, à la manière de Wagner par exemple, il charge d'émotion chaque note, et j'allais dire : de responsabilité. Et s'il est sans doute de plus grands musiciens, il n'en est pas de plus parfait. De sorte que l'œuvre de Chopin, guère plus volumineuse dans son genre que l'œuvre poétique de Baudelaire, est comparable aux *Fleurs du Mal* par l'intense concentration et signification des meilleures pièces qui la composent, et par l'extraordinaire influence que l'une et l'autre, par là même, purent exercer.

Mes « notes sur Chopin », je les annonçais déjà en 1892, il y a bientôt quarante ans de cela. Il est vrai que j'annonçais alors : « Notes sur Schumann et Chopin ». Aujourd'hui l'accollement de ces deux noms me cause un malaise comparable à celui que Nietzsche disait éprouver devant : « Gœthe

et Schiller ». Dans ce temps il me semblait que, sur Schumann aussi, il y aurait beaucoup à dire ; mais qui m'a paru de moins en moins important (1).

Schumann est un poète. Chopin est un *artiste*, ce qui est tout différent ; je m'exprimerai plus loin là-dessus.

Mais, par un étrange destin que ne connut nul autre : Chopin est d'autant plus méconnu que ses exécutants travaillent plus à le faire connaître. On peut interpréter plus ou moins bien Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Liszt ou Fauré. On ne fausse point leur signification en gauchissant un peu leur allure. Il n'y a que Chopin qu'on trahisse, qu'on puisse profondément, intimement, totalement dénaturer.

Avez-vous parfois entendu des acteurs déclamer du Baudelaire comme ils feraient du Casimir Delavigne? Eux jouent Chopin comme si c'était du Liszt. Ils ne comprennent pas la différence. Ainsi présenté, mieux vaut Liszt. Le virtuose y trouve au moins à quoi se prendre, de quoi s'éprendre ; par lui Liszt vraiment se laisse rejoindre. Chopin tout entier lui échappe et si subtilement que, même, le public ne s'en doute pas.

Chopin, au piano, avait toujours l'air d'improviser, nous est-il dit ; c'est-à-dire qu'il semblait sans cesse chercher, inventer, découvrir peu à peu sa pensée. Cette sorte d'hésitation charmante, de surprise et de ravissement n'est plus possible si le morceau nous est présenté, non plus en formation successive, mais comme un tout déjà parfait, précis, objectif. Je ne vois point d'autre signification à ces titres qu'il lui plut de donner à certains de ses morceaux les plus exquis : *Impromptus*. Je ne crois pas possible d'admettre que Chopin les ait, à précisément parler, improvisés. Non. Mais il importe de les jouer de telle manière qu'ils paraissent l'être, c'est-à-dire avec une certaine, je n'ose pas dire : lenteur, mais incertitude ; en

(1) L'on peut tenir Schumann pour un musicien admirable ; j'avoue pourtant que mon admiration pour lui a beaucoup décru ; il se contente facilement ; son indéniable inspiration est sans mystères et se livre toute aussitôt ; il ne sait en tirer parti que par les procédés les plus sommaires ; sitôt qu'il cherche à développer une idée, il la fatigue et l'exténue ; ses harmonies sont d'une banalité navrante, ses modulations d'une écœurante vulgarité. Enfin n'est-il pas douloureux de devoir reporter le meilleur de l'amour que malgré tout on garde pour lui, sur les compositions de sa jeunesse, exquises et d'une captivante sincérité.

tout cas sans cette insupportable assurance que comporte un mouvement précipité. C'est une promenade de découvertes, et l'exécutant ne doit point trop prêter à croire qu'il sait d'avance ce qu'il va dire, ni que tout cela est écrit déjà ; la phrase musicale qui, peu à peu, se forme sous ses doigts, j'aime qu'elle semble sortir de lui, l'étonner lui-même, et subtilement nous invite à entrer dans son ravissement. Même dans tel morceau *di bravoura*, comme l'énergique et tempétueuse *Étude en la mineur* (11° du second cahier), quelle émotion voulez-vous que j'éprouve? si vous n'en éprouvez pas vous-même et ne me laissez point sentir que vous en éprouvez, vous, pianiste, à inopinément entrer en *la bémol majeur*, puis aussitôt en *mi majeur* — soudain rayon de soleil crevant inespérément la tourmente et l'ondée — si vous me donnez à entendre par votre assurance que vous saviez cela d'avance et que tout était préparé. Chaque modulation dans Chopin, jamais banale et prévue, doit réserver, préserver cette fraîcheur, cette émotion presque craintive d'une nouveauté jaillissante, ce secret d'émerveillement auquel l'âme aventureuse s'expose sur des chemins non tracés d'avance et où le paysage ne se découvre que peu à peu.

C'est aussi pourquoi cette musique de Chopin, presque toujours, j'aime qu'elle nous soit dite à demi-voix, presque à voix basse, sans aucun éclat (j'en excepte évidemment certains morceaux hardis, dont la plupart des *scherzos* et des *polonaises*), sans cette assurance insupportable du virtuose, qui la dépouillerait ainsi de son plus spécieux attrait. C'est ainsi que jouait Chopin lui-même, nous est-il raconté par ceux qui l'avaient encore entendu. Il semblait toujours en-deça de la sonorité la plus pleine ; je veux dire : presque jamais ne faisait rendre au piano son plein son, et, par là, décevait très souvent son auditoire qui pensait « n'en avoir pas pour son argent ».

Chopin propose, suppose, insinue, séduit, persuade ; il n'affirme presque jamais.

Et nous écoutons d'autant mieux sa pensée qu'elle se fait plus réticente. Je songe à ce « ton de confessional » que Laforgue louait chez Baudelaire.

Celui qui ne connaîtrait Chopin qu'à travers les trop habiles virtuoses, le pourrait prendre pour un fournisseur de brillants morceaux à effets... que je détesterais, si je n'avais su l'interroger moi-même, s'il n'avait su

me dire à voix basse : « Ne les écoutez pas. A travers eux vous ne pouvez plus rien entendre de ce que j'avais à vous dire. Et je souffre bien plus que vous de ce qu'ils ont fait de moi. Plutôt être ignoré, que pris pour ce que je ne suis pas ».

La pamoison de certains auditeurs devant certains célèbres interprètes de Chopin, m'irrite. Que trouver à aimer là-dedans? Il n'y a plus là rien que de mondain, de profane. Rien qui, comme le chant de l'oiseau de Rimbaud, « vous arrête et vous fait rougir ».

J'ai souvent entendu rapprocher Beethoven de Michel Ange, Mozart du Corrège, de Giorgione etc... Encore que ces comparaisons entre des artistes d'un art différent me semblent assez vaines, je ne puis me retenir de remarquer combien souvent s'appliquent également à Baudelaire les remarques que je puis faire au sujet de Chopin ; et réciproquement. De sorte que déjà plusieurs fois, parlant de Chopin, le nom de Baudelaire est venu tout naturellement sous ma plume. « Musique malsaine », disait-on des œuvres de Chopin. « Poésie malsaine », disait-on des *Fleurs du Mal*, et, je crois bien, pour les mêmes raisons. L'un et l'autre ont un semblable souci de perfection, une égale horreur de la rhétorique, de la déclamation et du développement oratoire ; mais surtout je voudrais dire que je retrouve chez l'un et chez l'autre un même emploi de *la surprise*, et des extraordinaires raccourcis qui l'obtiennent.

Lorsque, au début de la *Ballade en sol mineur* et sitôt après l'introït, pour amener le thème principal qu'il reprendra dans différents tons et avec des sonorités nouvelles, après quelques indécises mesures en *fa* où seules la tonique et la quinte sont données, Chopin laisse inopinément tomber un *si* bémol profond qui modifie subitement le paysage comme le coup de baguette d'un chanteur, cette hardiesse incantatoire me semble comparable à quelque surprenant raccourci du poète des *Fleurs du Mal*.

De plus, il me semble que Chopin, dans l'histoire de la musique, tient à peu près la place (et joue le rôle) de Baudelaire dans l'histoire de la poésie, incompris d'abord l'un comme l'autre, et pour de semblables raisons.

Ah ! qu'il est donc difficile de lutter contre une fausse image ! En plus du Chopin des virtuoses, il y a celui des jeunes filles. Un Chopin trop sentimental. Il l'était, hélas ! mais il n'était pas que cela. Oui certes, il y a le Chopin mélancolique et qui même obtint du piano les plus désolés des sanglots. Mais, à entendre certains, il semble qu'il ne soit jamais sorti du mineur. Ce que j'aime et dont je le loue, c'est qu'à travers et par delà cette tristesse, il parvient pourtant à la joie ; c'est que la joie en lui domine (Nietzsche l'avait fort bien senti) ; une joie qui n'a rien de la gaîté un peu sommaire et vulgaire de Schumann ; une félicité qui rejoint celle de Mozart, mais plus humaine, participant à la nature, et aussi incorporée dans le paysage que le peut être l'ineffable sourire de la scène au bord du ruisseau dans la *Pastorale* de Beethoven. Avant Debussy et certains Russes, je ne pense pas que la musique ait encore jamais été aussi pénétrée de jeux de lumière, de murmures d'eau, de vent, de feuillages. *Sfogato*, inscrit-il; aucun autre musicien a-t-il jamais usé de ce mot eût-il jamais le désir, le besoin d'indiquer cette aération, cette bouffée de brise, qui vient, interrompant le rythme, inespérément rafraîchir et parfumer le milieu de sa barcarole?

Que les propositions musicales de Chopin sont simples. Rien de comparable ici avec ce qu'aucun autre musicien avait jamais fait avant lui ; ceux-ci (j'en exclus Bach pourtant) partent d'une émotion comme un poète qui cherche ensuite les mots pour l'exprimer. A la manière de Valéry qui, tout au contraire, part du mot, du vers, Chopin, en parfait artiste, part des notes (c'est aussi là ce qui faisait dire qu'il « improvisait ») mais, plus que Valéry, il laisse aussitôt une émotion toute humaine envahir cette très simple donnée, qu'il élargit jusqu'à la magnificence.

Oui, Chopin, cela est très important à dire, se laisse conduire et conseiller par les notes ; on dirait qu'il médite sur la puissance expressive de chacune. Il sent que telle note ou telle double note, tierce ou sixte, change de signification suivant sa position dans la gamme et, par une modification inespérée de la basse, soudain lui fait dire autre chose que ce qu'elle disait d'abord. C'est là qu'est sa puissance expressive.

Une des façons de trahir Chopin les plus fréquentes... consiste à faire valoir le chant en effaçant d'autant tout le reste (comme s'il y avait du « reste » avec Chopin). Il semble qu'il ne ressortirait pas suffisamment si vous ne le souligniez pas à l'encre rouge, et que votre auditeur ne comprendrait pas que c'est le chant. Loin de le faire ressortir, je veux tout au contraire qu'il ne se dégage qu'à peine de tout ce que je ne consens pas à considérer comme un simple accompagnement, si on excepte certains morceaux, qui ne sont précisément pas des meilleurs, par exemple le second *Scherzo* et surtout le second *Nocturne* (mais il est à remarquer que ces morceaux sont aussitôt ceux dont s'empare le public le plus vulgaire, ceux à qui Chopin doit, hélas ! la plus grande, c'est-à-dire la plus mauvaise part de sa renommée). Il s'y prend souvent de manière à ce que le chant (si l'on y tient) soit en quelque sorte sous-entendu, comme dans le premier *Prélude* de Bach, qui n'attend qu'un Gounod pour le faire valoir. Combien de pianistes croient rendre à Chopin ce *service* que Gounod rendit ici à Bach, en dégageant une latente mélodie (ah ! combien n'est-il pas plus habile de la laisser seulement entrevoir !) et comment ne comprennent-ils pas, ces pianistes, qu'ils dépouillent ainsi Chopin de ce charme subtil qui lui reste si particulier.

J'avoue que je ne comprends pas bien le titre qu'il a plu à Chopin de donner à ces courts morceaux : *Préludes*. Préludes à quoi? Chacun des préludes de Bach est suivi de sa fugue ; il fait corps avec elle. Mais je n'imagine guère plus volontiers tel de ces préludes de Chopin suivi par tel autre morceau du même ton, fût-il du même auteur, que tous ces préludes de Chopin joués l'un aussitôt après l'autre. Chacun d'eux prélude a une méditation ; ce ne sont rien moins que des morceaux de concert ; nulle part Chopin ne s'est montré plus intime. Chacun d'eux, ou presque (et certains sont extrêmement courts) crée une atmosphère particulière, pose un décor sentimental, puis

s'éteint comme un oiseau se pose. Tout se tait.

Tous ne sont pas également importants. Certains sont charmants, d'autres terribles. Il n'en est pas d'indifférents.

INSTYTUT FRYDERYKA BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia

Le premier *Prélude* est, entre toutes les compositions de Chopin, une de celles qui prêtent le plus à la mésentente, une de celles que l'on peut le plus facilement abîmer, dont la mésinterprétation me paraît le plus monstrueuse. S'autorisant de ce mot *agitato*, inscrit en tête du morceau (1), tous les exécutants, sans aucune exception (du moins à ma connaissance), se lancent ici dans un mouvement frénétique et désordonné. Est-il vraisemblable, je vous le demande, qu'au seuil de ce cahier, dans le plus limpide des tons, Chopin ait souhaité une manifestation si troublée? Songez à la première *Étude*, en *ut majeur* également, si sereine. Songez aux deux *Préludes en ut majeur* du clavecin bien tempéré ; quelle pureté, quel calme ; quelle évidente proposition tranquille. Songez aux préludes de Bach pour orgue, dans le même ton ; à leur extraordinaire caractère d'*introït*. Et je ne prétends nullement assimiler ce *Prélude* de Chopin à ceux de Bach. Mais il me plaît pourtant d'y voir, en tête du cahier, une sorte de fronton très simple : d'invitation. Comme le premier prélude du *Clavecin* de Bach, il offre d'abord une très pure phrase, qui ne se développera pleinement qu'après une première reprise d'haleine. Un premier élan forme une boucle parfaite, de quatre mesures dans Bach, de huit mesures dans Chopin, pour revenir au point de départ ; puis repart à neuf pour une palme plus complète dont le premier départ n'indiquait que la possibilité. Arriver à faire de cette offrande exquise quelque chose de chaotique, c'est un tour de force à quoi réussit le virtuose, et qui me plonge dans la stupeur. Ce morceau, tout au contraire, doit être joué tout aisément ; on n'y doit sentir nulle contention, nul effort. Il sied de ne pas abandonner le chant discret à la seule partie haute des deux derniers doigts de la main, qui ne font que doubler à l'unisson le chant de la partie médiane que Chopin a eu soin d'indiquer « tenu » ; indication qui, bien souvent, n'est pas observée, qui pourtant est des plus importante. Oui,ce morceau n'est tout entier que comme une belle vague tranquille (en dépit de l'*agitato* que d'ordinaire on pousse jusqu'à la tempête), vague précédée d'une autre vague plus petite, et tout vient s'achever sur un remous tout tendrement exténué.

En général, pour toute la musique de Chopin, mais pourquoi ne pas le dire dès à présent, puisque nulle part cela n'est plus applicable qu'à ce court morceau, l'exécutant « adopte » un mouvement beaucoup trop

(1) Je voudrais savoir si cette indication est de Chopin. En tout cas elle ne peut indiquer, selon moi, rien qu'une particulière ventilation de la phrase, et n'engager en rien la rapidité du mouvement.

rapide (ici trop rapide de moitié). Pourquoi? Peut-être parce que la musique de Chopin n'est en elle-même pas assez difficile, et que le pianiste tient à se faire valoir (comme s'il était beaucoup plus difficile, lorsqu'on atteint une certaine maîtrise, de jouer vite que de jouer lentement). Par tradition surtout. L'exécutant qui, enfin, pour la première fois, *oserait* (car il y faut un certain courage) jouer la musique de Chopin sur le *tempo* qui lui convient, c'est-à-dire *beaucoup plus lentement que l'on n'a coutume*, la ferait pour la première fois vraiment comprendre, et d'une manière susceptible de plonger son public dans une stupeur admirative et émue ; celle que Chopin, toujours ou presque toujours, mérite d'obtenir. Tel qu'on le joue d'ordinaire, tel que tous les virtuoses le jouent, il n'en reste à peu près plus rien que *l'effet*. Tout le reste est imperceptible, qui précisément importe surtout : le secret même d'une œuvre où aucune note n'est négligeable, où n'entre aucune rhétorique, aucune redondance, où rien n'est de simple remplissage, ainsi qu'il advient si souvent dans la musique de tant d'autres compositeurs, et je parle même des plus grands.

Nous avons pu voir au cinéma la surprenante grâce que pouvait prendre tel geste rapide de l'homme ou des animaux, présenté au ralenti, grâce qui disparaît lorsque le mouvement est rapide, qui donne au geste une apparence saccadée. Il ne s'agit pas ici (encore qu'on le puisse) de ralentir à l'excès le *tempo* de la musique de Chopin. Il s'agit tout simplement de ne pas la presser, de lui laisser son mouvement naturel, aisé comme une respiration. Je voudrais, en tête de l'œuvre de Chopin, inscrire les vers exquis de Valéry :

Est-il art plus tendre
Que cette lenteur?...

Et il va sans dire que nombre de pièces de Chopin (les *scherzos* en particulier et les finales des sonates) comportent une allure fantastiquement rapide, mais, en général, chaque virtuose joue indifféremment à peu près toutes les compositions de Chopin *le plus vite possible*, et c'est ce que je trouve monstrueux. En tout cas, ces vers de Valéry ne trouvent nulle part une application plus saisissante que pour le premier *Prélude*.

Encore quelques mots sur ce premier *Prélude :* la mélodie, d'une manière dont nous trouverons dans l'œuvre de Chopin quelques autres exemples, se trouve aussitôt obstinément reflétée à l'octave supérieur, si subtilement et spécieusement, qu'elle permet à l'exécutant sensible d'accentuer à son gré l'indication première ou son reflet, élargissant ainsi la phrase. De plus cette indication première ne tombe jamais exactement sur le temps fort marqué par la basse, mais sitôt après, ce qui donne à la mélodie une sorte d'élan d'une indécision charmante. Ce serait une grave erreur de donner le plus d'importance, le plus d'accent, systématiquement à l'une ou l'autre de ces deux voix, qui chantent l'une un peu après l'autre à l'unisson. Tantôt l'une l'emporte ; tantôt l'autre, parfois presque elles se confondent. Souvent il n'y a pas, à proprement parler de *voix* dans Chopin ; il n'écrit pas pour le chant, mais bien exactement pour le piano, et souvent il lui arrive (dans tels *Nocturnes* — les VII^e^, VIII^e^, IX^e^ par exemple — en particulier) d'insinuer au cours du morceau une seconde voix passagère comme pour un incertain duo, qui bientôt s'interrompt et se résorbe dans l'ensemble. Le morceau paraîtrait mal composé si le pianiste soucieux de souligner trop la mélodie évoquait deux instruments : un violon et un alto, dont l'un demeurerait dès lors presque constamment sans emploi.

L'insupportable habitude de certains pianistes de *phraser* Chopin, et de ponctuer pour ainsi dire la mélodie. Tandis que, précisément, l'art le plus exquis et le plus particulier de Chopin et par où il diffère le plus merveilleusement de tous les autres, je le vois dans cette ininterruption de la phrase; dans l'insensible, l'imperceptible glissement d'une proposition mélodique à une autre, qui laisse ou donne à nombre de ses compositions l'apparence fluide des rivières.

Par où cette musique rappelle l'indiscontinue mélodie de la clarinette arabe qui ne laisse point sentir le moment où le musicien reprend souffle. Il n'y a plus là ni points, ni virgules ; et c'est pourquoi je ne puis approuver les « points d'orgue » qu'ont rajouté, dans le choral du *Nocturne en sol mineur*, certains éditeurs et certains exécutants malavisés, pour le contentement des sots...

Il est particulièrement intéressant de savoir que les deux *Préludes* en *ré mineur* et *la mineur*, furent composés bien avant les autres. Ce sont de beaucoup les plus étranges, les plus désorientants de tout le recueil. L'on comprend de reste, qu'ils aient pu surprendre les contemporains : celui en *la mineur* particulièrement. Considéré d'abord, paraît-il, comme une simple bizarrerie musicale ne se prêtant point à l'exécution. « Ce *Prélude* n'est-il pas laid, misérable et désespéré, presque grotesque et discordant », disait Huneker, qui ne laissait pas d'attribuer à l'état maladif de Chopin les prétendues imperfections de ce très court morceau.

Discordant, certes, il l'est entre tous, et l'on ne peut pousser plus loin la dissonance. Il semble vraiment que Chopin tende à y aller jusqu'au bout de lui-même, jusqu'en des régions où l'être intime se désaccorde. Et ce qui rend la désharmonie de ce morceau plus saisissante, c'est qu'elle apparaît toute fatale et découler nécessairement de la donnée première. Il semble que Chopin se soit posé, ici comme souvent, un problème : qu'arriverait-il si...? La partie supérieure (disons, pour plaire à certains : le chant) très simple, très calme, n'a rien en elle-même qui ne puisse aboutir à la paix, à l'harmonie, mais la basse poursuit sa marche fatale, sans souci de la plainte humaine. Et de ce désaccord, disons, si vous voulez : entre l'homme et la fatalité, naît une angoisse que je ne sache pas que la musique ait jamais auparavant ou plus tard mieux exprimée. Cette basse fatale est composée elle-même de deux voix, qu'il importe que l'exécutant maintienne constamment très distinctes ; l'une enjambant par dessus l'autre, par un grand écart de dixième et de onzième, l'autre hésitant sans cesse, et souvent comme tâtonnant entre le majeur et le mineur.

Je dois avouer que moi-même, malgré toute mon admiration pour Chopin, j'ai mis longtemps à apprécier ce morceau. Il m'apparaissait surtout bizarre, et je ne voyais guère le parti qu'en pouvait tirer l'exécutant. C'est précisément, je le comprends aujourd'hui, qu'il n'y a aucun *parti* à en tirer. Je crois qu'il le faut jouer sans aucune recherche d'*effet*, très simplement, mais avec une netteté implacable et parfaite. Et, dans la partie la plus désaccordée — je veux dire de la dizième à la quinzième mesure — ne point chercher à diminuer l'effet de la discordance, soit par la pédale, soit par un *pianissimo* craintif. Et si — je veux dire durant ces quelques mesures — c'est la fatalité qui triomphe, la voix qui d'abord chantait ne cherche même plus à se faire entendre. Lorsqu'elle reprendra tout à l'heure, ce sera solitaire et comme lassée. Non seulement la partie

de la main gauche ne peut, ne doit pas être considérée comme un accompagnement, mais au contraire, il semble que le haut et le bas soient en lutte. Et quand, à l'extrême fin du morceau, quelque sérénité résignée semble possible, c'est que la basse fatale, après une brève reprise, s'est définitivement retirée.

Oh ! non, certes, ce n'est pas là un morceau de concert. Il ne peut, me semble-t-il, que déplaire au public quel qu'il soit. Mais, joué à demi-voix pour soi seul, on n'en peut épuiser l'émotion indéfinissable, et cette sorte d'épouvante presque physique, comme devant un monde entrevu, d'un monde hostile à la tendresse, et d'où l'affection humaine est exclue.

Dans le *Prélude en ré mineur*, dernier du recueil, respire également cette fatalité inexorable. D'immenses traits relient entre elles des notes vertigineusement éloignées. Ici, dans la partie chantante, également, nulle tendresse, mais un reflet de cette inexorabilité que la basse brutale accentue comme hideusement. La partie médiane de l'accord arpégé de la basse (la dominante la plupart du temps, et en particulier dans les onze premières mesures), est indiquée comme tenue d'abord, c'est-à-dire marquée à la fois comme une double-croche et comme une noire. Cette noire cesse d'être marquée à partir de la dixième mesure. Je voudrais savoir si cette indication d'abord (puis cette cessation d'indication) est de Chopin. Il me semble intéressant de la reprendre à divers endroits du morceau, c'est-à-dire de considérer alors cette seconde note comme tenue. Certaines éditions indiquent comme piquée ou du moins lourée, la note supérieure de la partie basse, cinquième de chaque groupe. Il se peut. Ah ! quand aurons-nous une édition correcte de Chopin, revue d'après les manuscrits. Les quelques fois où il me fut donné d'entendre exécuter ce *Prélude* — trop rapidement, comme toujours, le groupe obstinément répété des cinq notes de basse, réduit à un bourdonnement confus... — l'exécutant semblait craindre la monotonie, être effrayé de cette sorte de laideur volontaire qu'il n'y a qu'à accentuer tout au contraire, en marquant implacablement, à travers le rythme de ce groupe de cinq notes, un autre rythme, implacable encore, marqué par la note de l'extrême basse (la tonique le plus souvent), qui revient dans un martellement parfaitement régulier, coupant en quatre cette mesure à six temps, c'est-à-dire créant un second rythme absolument indépendant du premier.

J'ai beaucoup protesté, par ailleurs, contre cette réputation de mélancolie nostalgique qu'on fait d'ordinaire sans discrimination à toute la musique de Chopin, où j'ai rencontré tant de fois l'expression de la joie la plus haute (1). Mais vraiment dans ces deux préludes, je ne trouve que le plus sombre désespoir. Oui, désespoir; le mot « mélancolie » n'a plus que faire ici ; sentiment de l'inexorable, coupé à deux reprises, dans les dernières mesures de ce *Prélude en ré mineur*, par une plainte déchirante, reprise spasmodiquement la seconde fois dans un rythme faussé, cahoté et comme sanglotant ; puis balayée par l'implacable trait final, qui s'achève *fortissimo* dans une épouvantable profondeur où l'on touche le sol de l'Enfer.



Le *Prélude en fa dièze mineur* présente ce caractère de *perpetuum mobile*, comme tant d'autres compositions de Chopin. D'un bout à l'autre du morceau, nul arrêt ; mais pourtant, ici, les phrases sont des plus distinctes, encore qu'étroitement reliées l'une à l'autre. Si rapide que soit le mouvement de ce *Prélude*, il me plaît de le commencer avec un peu d'incertitude, indiquant très nettement et distinctement la donnée, et laissant attendre avec quelque curiosité le parti qu'en pourra tirer Chopin. La première phrase, comme souvent dans la musique de Chopin, est reprise avec une conclusion différente. Oui vraiment, si parfaitement composé que soit ce morceau, il me plaît de lui laisser l'apparence d'un impromptu. Je veux dire l'impression d'une découverte successive, d'une avancée dans l'inconnu. Les groupes de triples-croches, encore qu'indiqués en petits caractères, ne doivent pas être joués *pianissimo* et comme de simples fioritures. J'aime leur donner une intensité de son presque égale à celle des notes que tient le pouce ; il suffit déjà que cette note soit tenue pour lui donner la prépondérance à laquelle elle a droit, parce qu'elle sert de base à toutes les autres. Je voudrais que ce groupe épais de six notes (suivi toujours d'une note répétée à l'octave) soit considéré comme un bloc unique, chacun étroitement accolé au suivant. Ces petites notes émanant pour ainsi dire de la première, à la manière d'harmoniques, modelant la sonorité,

(1) Et précisément il importe de constater que cette joie n'est pas naturelle à Chopin, mais *qu'il y parvient.*

et précisant la tonalité sans cesse mouvante, font corps avec la note fondamentale. Si celle-ci paraît trop distincte, il ne reste plus qu'un morceau brillant, une mélodie facile, et toute la gravité, la signification même du morceau est perdue. En donnant, au contraire, une presque égale intensité de son à toutes les notes, ce prélude redevient admirable, une des plus belles compositions du recueil.



Si je me plains que l'on joue souvent la plupart des morceaux de Chopin beaucoup trop vite, je dois dire que, par contre, le *Prélude en si mineur* me paraît souvent joué trop lentement. Il semble qu'on cherche à le rendre mélancolique, le plus mélancolique possible... Je me souviens de l'avoir entendu exécuté en accompagnement d'une récitation d'un poème de Baudelaire. Ainsi la musique et la poésie se trouvent également compromises. Laissons cette invention à ceux qui n'aiment vraiment l'une ni l'autre.

Sans parler précisément de musique imitative, l'obstinée répétition de la note supérieure (la tonique) dans ce *Prélude en si mineur*, et de la dominante dans le *Prélude en ré bémol*, doit être donnée forte et distincte indifférente au chant qui la traverse, monotone, implacable, comme une goutte de pluie obstinée, comme une force élémentaire indifférente à l'émotion humaine, par conséquent sans aucune préciosité ou affèterie.



Je n'éprouve nul besoin, pour goûter la musique, de la faire passer à travers la littérature ou la peinture, et me préoccupe fort peu de la « signification » d'un morceau. Elle le rétrécit et me gêne. Et c'est aussi pourquoi, malgré les prestigieuses adéquations de Schubert, de Schumann ou de Fauré, me plaît par dessus tout une musique sans paroles, ou que, tout au plus, vient prétexter la mystique d'une liturgie. La musique échappe au monde matériel et nous permet d'en échapper. Pourtant, si tels préludes (en *sol majeur* et en *fa majeur*) n'évoquent aucun paysage précis (pour moi du moins) j'assimile irrésistiblement le murmure incessant de la basse dans

l'un, de la haute dans l'autre, au ruissellement discret d'une rivière. Dans l'un comme dans l'autre, les quelques notes chantantes qui réduisent au plus simple ce que l'on n'ose plus appeler mélodie, semblent dictées et motivées par ce murmure, en émaner comme spontanément. Et même, dans le prélude en sol, ces notes ne sont que celles mêmes, mais plus espacées, proposées par cet accompagnement labile dans une subtile et discrète invitation. Il est bon de la remarquer et de la faire presque imperceptiblement sentir ; ce qu'on ne peut en jouant ce prélude, ainsi que font les virtuoses, dans une précipitation intolérable. Quelle aisance, quelle sérénité ! Dans l'un comme dans l'autre, à peine quittons-nous un instant le ton initial, pour un tout proche, et pour rejoindre presque aussitôt le ton du début. Chopin renonce ici à toute subtilité, à ces mystérieux entre-tons où il va précipiter à sa suite toute la musique moderne après avoir si fort surpris et parfois irrité les oreilles de ses contemporains. Et j'admire qu'en se refusant toutes ruses et ses artifices les plus particuliers, il reste encore si personnel que, ces quelques mesures toutes simples et lisses, on ne puisse les imaginer écrites par nul autre, et qu'il ne soit jamais plus Chopin que lorsqu'il semble chercher le moins à l'être. Aucun développement rhétorique ; aucun désir de gonfler l'idée musicale et d'en obtenir davantage, mais au contraire, celui de simplifier son expression jusqu'à l'extrême, jusqu'à la perfection.

André Gide





Ce que Chopin doit à la France

Nous savons assez ce que la France lui doit.

Du moment où ce jeune homme fragile, incertain de son avenir, sinon de son génie, décide — touché par quelques témoignages de sympathie, sensible à quelques affinités spirituelles — de prolonger ce séjour à Paris qu'il n'envisageait tout d'abord que comme une étape parmi d'autres, le goût musical de notre pays est changé.

Ces vingt années de sa vie qu'il nous abandonne, toutes chargées d'émouvants chefs-d'œuvre, les tendances actuelles de nos musiciens en reflètent encore les subtilités, les frémissantes aspirations. Ni Fauré, ni Debussy, ni Ravel n'ont découvert en d'autres secrets que le sien, les sortilèges de cette langue harmonique aérée, flexible et pénétrante dont il a révélé, voici un siècle, la troublante poésie.

Et par un miracle d'adaptation, le sentiment français ne s'est jamais communiqué d'un accent plus significatif, plus conforme à la sensibilité instinctive de la race, qu'en empruntant au frêle Polonais les inflexions divinatrices de son vocabulaire sonore.

Ne peut-on se demander si, par contre, il n'est pas en quelque manière redevable à la France, lui aussi, et si le développement de sa personnalité musicale n'a pu être influencé par ce long séjour parmi nous ? Eut-il été le même, se fut-il exprimé pareillement, vivant sous d'autres cieux ?

Question qui ne peut guère être abordée que par voie d'hypothèse

et sur laquelle je ne me flatte pas de projeter une vision convaincante. Mais j'ai tant essayé de me figurer à moi-même, en dehors de toute documentation, de toute littérature, par la seule intimité d'un commerce musical tendrement passionné, ce qu'était Chopin ; j'ai tant désiré le voir vivre devant moi, moralement et physiquement, tout pénétré de cette fièvre, de ces pudiques et chaleureux tourments, de cette aristocratique mélancolie dont s'emplissent ses chants que peut-être ne me trompé-je pas entièrement en prêtant à mes suppositions la physionomie de la réalité.

Ce que Chopin doit à la France ? Son père, tout d'abord, né lorrain, et toutes les inéluctables conséquences ataviques d'une telle origine. Son aventure sentimentale essentielle, ensuite.

Et sinon la plus chère à son cœur, celle du moins qui pendant de longues années retentit dans son existence d'un rythme quotidien, celle qui peut, le mieux, ne fût-ce que par la durée et la matérialité des évènements, influencer ses dispositions intellectuelles.

Enfin, et par le milieu qu'il fréquente, si résolument sympathique à la cause polonaise, la possibilité d'exprimer dans son œuvre, une ardeur patriotique qui n'eût pas jailli d'un même élan, se fût-il senti isolé, au sein d'un entourage hostile ou indifférent aux malheurs de ses compatriotes. Et c'est pourtant cet entourage qu'il eût rencontré, hors de France, à cette époque.

Si bien que notre pays se trouve étrangement lié aux trois conditions primordiales de sa destinée — naissance, amour, convictions.

Et, comme pour marquer d'un sceau ineffaçable cette emprise mystérieuse, Chopin malade, exténué, déjà mourant, revient d'Angleterre juste à temps, semble-t-il, pour éviter qu'un autre sol que le sol français n'offre le carré de terre où dort sa gloire immortelle.

Ce sont là, je l'accepte, des hasards imposés par la fatalité et, même en ce qui concerne George Sand, à quoi la volonté de Chopin n'avait nulle part. Sa volonté, il l'avait laissée là-bas, avec son inspiration, dans ces plaines attristées où son imagination l'allait rechercher toute vibrante d'une inexprimable poésie.

Mais si le don, si la pensée s'affirmaient irrésistiblement polonais, le mode d'expression de son art ne pouvait demeurer indifférent à cet apport d'idées et de sensations constamment renouvelé par la fréquentation de ce que la société parisienne comptait de plus raffiné dans le domaine intellectuel ou mondain.

Et je ne pense pas seulement ici à la quasi intimité des rapports entretenus par Chopin avec les commensaux habituels des salons dont il était l'idole. Encore que son goût inné de l'élégance — celle du détail vestimentaire aussi bien que du tour d'esprit — dût de s'y satisfaire, de la manière la plus heureusement adaptée aux manifestations de son génie, au luxe du décor, à la grâce des femmes, à la distinction d'une fine compagnie.

Un instinct profond établissait, à son insu, un accord délicat entre les modalités extérieures de ses compositions, qui ne sont romantiques que d'essence et si peu de moyens, et la manière d'être de ses auditeurs.

Un détail de plus en plus parfait orne les caprices de son inspiration. Et le frisson passionné qui l'anime se recouvre de ces apparences séduisantes qui permettront à Liszt, évoquant l'irrésistible sentiment national qui couve dans la moindre des Mazurkas de cette époque, de dire « la musique de Chopin, ce sont des canons sous des fleurs ».

Ce sentiment national, au reste, où donc mieux qu'à Paris eut-il pu l'entretenir et d'un accent plus efficace ? Ces relations étroites qu'il noue avec les représentants des plus hautes familles polonaises, émigrées chez nous à la suite des revers de leur pays, lui permettaient de raviver, dans la favorable ambiance d'un cadre fastueux, le souvenir ému de ces festivités varsoviennes auxquelles sa mémoire attachait le privilège de prestiges incomparables.

Toute son adolescence, tous les espoirs fondés sur lui par ses compatriotes au moment où il quitte la Pologne, il les revit dans ce milieu de grands seigneurs qui l'accueille d'une si fervente et si chaude admiration.

L'amour de son pays s'exalte à l'écho des ovations qui sanctionnent au Collège de France chacune des apparitions du barde national, de ce Mickiewicz qui trace en vers flamboyants l'épopée manifique d'un pays martyrisé. Chaque fois qu'il évoque dans une Ballade ou dans une Polonaise l'image douloureuse ou légendaire de la patrie, Chopin peut être assuré que son entourage immédiat communiera avec lui dans une égale ardeur et d'un sentiment pareillement enflammé. Ce sont là des dispositions bien favorables à l'orientation de son génie. Et qui sait si dans un autre pays, privé de cette atmosphère encourageante, il ne se fût pas contenté, au lieu d'incarner l'âme frémissante d'une race opprimée, de symboliser la révolte et l'espoir d'une nation, de n'être qu'un génial musicien ?

Mais d'autres facteurs, encore, devaient agir sur sa sensibilité, aussi puissants quoique moins apparents, et l'incliner vers une conception plus réfléchie de son œuvre.

Sans parler de la véhémente activité cérébrale de George Sand dont l'incessante curiosité s'étendant, dans un étonnant désordre, à tous les problèmes de sociologie, de religion, de morale et parfois même de littérature, ne pouvait manquer d'agir sur les habitudes volontiers indolentes de Chopin, à la manière d'un excitant au travail, quelques influences ont pu, ont dû, pendant toute la période de Nohant, transformer sa manière de voir sur bien des sujets et l'amener, lui, l'improvisateur né, à envisager le problème de la réalisation artistique avec des yeux de plus en plus lucides et exigeants.

Ces entretiens esthétiques avec Eugène Delacroix dont les mémoires de George Sand nous offrent un si typique exemple — il s'y agit d'une théorie du reflet dont Chopin expérimente à l'instant la répercussion possible dans le domaine musical — se devaient traduire chez une nature aussi finement impressionnable par des réactions profondes et durables dont son œuvre enregistrait inconsciemment les conséquences.

Il fallait que la confiance affectueuse des rapports entre les deux grands artistes fut bien grande pour que Chopin si peu loquace à l'ordinaire se laissât aller à cette dissertation sur les principes de la logique musicale dont Delacroix enthousiasmé note l'essentiel dans son Journal au retour d'une longue promenade.

Il n'est pas douteux que ce contact intime du plus instinctif des musiciens avec le plus analyste des peintres ne se soit traduit à l'avantage intellectuel du premier. Et de quoi est fait l'enrichissement de son œuvre dans les dernières années de sa vie, sinon du scrupule harmonique, de l'épuration progressive du style, de la simplification raisonnée des moyens d'expression ?

Si je retiens plus spécialement le cas de Delacroix, c'est que de tous les contemporains français notoires de Chopin, il est certes celui qui a le mieux ressenti l'exceptionnelle élévation de son caractère et de ses sentiments et qui, l'ayant le plus tendrement aimé, a pu exercer sur lui, à la faveur d'une amitié partagée, l'influence la plus certaine.

En disant influence, je n'entends pas avancer que le musicien Chopin se soit laissé impressionner par l'énoncé de convictions artistiques en opposition avec son instinct.

Sa sensibilité n'avait point besoin d'être éduquée. Le mystère des

nuits d'été seul apprend au rossignol le miracle de son chant voluptueux. Mais Chopin l'homme, s'enrichissait sans nul doute à la fréquentation des natures d'élite que les circonstances mettaient en tel nombre sur son chemin. Et ses inspirations sublimes sont contrôlées à chaque nouvelle création par un plus vif souci de beauté formelle. La quatrième Ballade, le dernier Sherzo, la Barcarolle nous en apportent des témoignages convaincants. Le ton de la confidence s'universalise, l'œuvre d'art rend un son plus ample et en quelque sorte plus généreusement impersonnel. L'âme sarmate, comme disait Schumann, s'avise d'un sentiment international.

Dans quelle mesure ses relations avec le saint-simonien Pierre Leroux, avec le théologien révolutionnaire Lamennais, avec Balzac, maëlstrom vivant des idées et des mœurs de son temps, avec Victor de Laprade, Edgard Quinet, les frères Arago, Louis Blanc, la Comtesse d'Agoult, pour ne citer que quelques-uns de ceux qu'il est appelé à rencontrer quotidiennement, pèsent-elles sur la nature de ses réflexions, sur la transformation insensible de ses aspirations esthétiques ? Il serait aussi imprudent de l'imaginer que peu clairvoyant de ne pas l'entrevoir.

Ses lettres de 1845 à ses parents contiennent d'assez curieux paragraphes ayant trait à certaines questions scientifiques, historiques, voire même architecturales, pour nous laisser supposer que son attention était prête à se meubler avec vivacité des connaissances les plus diverses. Ne devait-il pas retenir avec plus d'intensité encore l'écho de ces conversations de Paris ou de Nohant, inspirées des plus récentes préoccupations intellectuelles ou philosophiques ?

Ne le voyons-nous pas — et c'est là un trait négligé à ma connaissance par tous ses biographes — recopier de sa main la plupart des lettres de Maurice de Guérin, fournissant ainsi au compilateur de la première édition de cette correspondance l'élément de cette publication ? Et pouvons nous ne pas être émus à découvrir entre ces deux jeunes hommes pareillement condamnés par le destin et par un mal semblable, une telle similitude de penchants idéalistes, une si touchante communauté de sentiments chastement passionnés ?

Et lorsque Maurice de Guérin dit « Je ne me savais pas une imagination si tendre et qui peut à ce point agiter mon cœur », n'est-ce pas l'irrépressible sanglot de Chopin lui-même qui lui monte aux lèvres ?

Cette « tristesse permanente et un peu orageuse » de son esprit, n'est-elle pas la même dans l'âme nostalgique du musicien ?

Les raisons de cette copie demeurent ignorées et le plus simple est d'imaginer qu'il s'agissait pour George Sand, à laquelle ces lettres avaient été confiées par Eugénie de Guérin, de conserver un double du précieux dépôt. Mais comment Chopin n'eut-il pas été amené à s'entrevoir lui-même, au travers de ces lignes si pleines de fiévreux abandon, si chargées de maladive inquiétude, qu'il s'obligeait à reproduire pour rendre service à son amie.Rien n'est si près parfois de sa propre émotion musicale que quelques-unes des phrases qu'il copiait, et, voudrait-on définir par des mots l'expression de certains Nocturnes, qu'on rencontrerait dans vingt passages de la correspondance de l'auteur du *Centaure*, les seules épigraphes qui leur pourraient convenir. Troublante affinité, aussi bien physique que sentimentale et qui m'a souvent incité à concevoir pour moi-même la pensée du musicien polonais selon les termes du poète de France.

Le Marquis de Custine, écrivain moins rare et plus homme de société que penseur éminent, mais passionnément épris du génie de Chopin, a caractérisé, avec plus de perspicacité que n'en apportent généralement à leurs appréciations les contemporains d'un grand artiste, la nature de son développement depuis son arrivée à Paris.

Il lui écrit : « Vous avez gagné en souffrance, en poésie ; la mélancolie de vos compositions pénètre plus avant dans le cœur ». Et ailleurs, le proclamant « perfectionné, agrandi », il déclare « sublime » cette « maturité dans la jeunesse » dont les dernières œuvres de Chopin lui procurent la révélation émouvante.

Cette maturité précoce — lisons entre les mots : cette tendance de plus en plus prononcée pour un ajustement encore plus harmonieux de l'idée à la forme, pour le contour plus parfait, pour la ligne plus sobrement définie — on ne s'abuserait peut-être pas en y voyant le reflet de notre propre tradition artistique.

Et si nous n'avons malheureusement nulle raison pour attribuer à un musicien de notre pays — le grand Berlioz, le petit Félicien David s'avérant si distants de la sensibilité de Chopin — le privilège enviable d'avoir contribué si peu que ce soit à cette évolution significative, il ne nous est pas interdit toutefois d'y supposer le rôle de ce qu'on est convenu d'appeler le goût français, émanation anonyme et irrésistible

des intelligences et des mœurs, fruit subtil d'une culture affinée par les siècles.

C'est peu de chose, ce n'est sur une œuvre d'art impérissable qu'une patine légère et dont le temps aura sans doute raison. Mais c'est assez pour la fierté de ceux d'entre nous qui peuvent encore en percevoir les teintes délicates. Elles reflètent pour eux, avec une singulière intensité le souvenir du sentiment exprimé par Chopin à la fin de sa vie en parlant des Français « auxquels », disait-il, « je me suis attaché comme aux miens propres ».

ALFRED CORTOT.





Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne

Pour un représentant de la musique moderne en Pologne, il est particulièrement difficile d'énoncer son opinion sur Frédéric Chopin, surtout en s'adressant à d'autres musiciens — non polonais. Avouons franchement qu'il nous est si mal aisé de distinguer les éléments d'un jugement précis et objectif de ceux qui tendent vers un sentiment spontané et tout personnel, que nous courons le risque de nous en tenir à des confidences intimes plutôt qu'à une opinion critique précise et bien fondée. Les causes en sont variées et ne se prêtent pas aisément à une définition exacte ; tâchons toutefois d'approcher ce problème.

Pour un musicien étranger, nous semble-t-il — quelle que soit d'ailleurs son appréciation émotionnelle et subjective — Chopin est un compositeur ayant atteint les grandes cîmes de l'art, et rangé parmi ces grands personnages du passé, dont une formule définie et objective (toute fausse et périmée qu'elle puisse être) semble — en principe — toujours possible. Certains d'entre eux ne conservent guère leur grandeur que grâce à cette étiquette dont ils sont marqués d'un commun accord par la postérité. Or, pour Chopin, cette étiquette, cette formule courante et obligatoire, toute « simpliste » qu'elle paraisse, c'est tou-

jours encore ce mot enchanteur mais un peu vague : « le romantisme » : donc, une formule rattachant son œuvre au style de toute une époque historique, dont elle ne saurait être qu'une expression musicale parfaite et accomplie. Il faut avouer que, grâce à la complexité des éléments qui ont contribués à la formation de cette époque si riche en toutes sortes d'événements éblouissants dans le domaine de la vie spirituelle de l'humanité, le simple mot « romantisme » ne nous avance que très peu vers une définition exacte de n'importe lequel de ces événements. Ainsi il n'y a aucun doute que le même formule est aussi la base de l'opinion des Polonais sur leur plus grand musicien ; mais grâce aux conditions exceptionnellement tragiques dans lesquelles se trouvait alors notre pays, l'interprétation même de ce mot « romantisme » diffère en quelque sorte de ce qui en forme le sens habituel et courant pour un étranger. Une certaine exaltation sentimentale, une farouche et héroïque grandeur dont on est accoutumé toujours encore de parer « le romantisme » chez nous, dépassent de beaucoup les notions précises d'un certain style dans l'art et la poésie de certaines idées philosophiques et sociales qui en forment tout le contenu ailleurs. Il me semble que c'est justement dans cette — en quelque sorte — *double* interprétation du Romantisme que naît une certaine divergence entre l'opinion des étrangers sur Chopin et celle qui est en train de se former dans la Pologne actuelle et dont je tâcherai — tant bien que mal — de démontrer l'origine.

Pour l'étranger, Frédéric Chopin — malgré sa grande « popularité » et cet étonnant attrait dont ne se lasse jamais l'auditoire — ne représente tout de même qu'un monument sublime du passé, une valeur strictement « stabilisée » et cataloguée dans l'inventaire de l'art universel. Contrairement à cela, pour nous autres — musiciens polonais — il est une réalité toujours vivante, une force active qui exerce une influence directe et spontanée sur toute l'évolution de notre musique contemporaine. Les causes en sont faciles à saisir : il est évident que dans tout notre passé musical c'est uniquement l'œuvre de Chopin qui porte en elle l'empreinte d'un style polonais incontestable, mais dans le sens le plus profond et le plus noble de ce mot : c'est-à-dire que ce « polonisme », s'élevant au-dessus d'un certain exotisme populaire d'un goût facile, propre à une musique dite « nationale », tend vers les hauteurs sublimes d'une expression transcendante de l'âme même de notre race. Avec toutes ces particularités de « style », formant jusqu'à

présent la plus parfaite manifestation de la musique polonaise, cette œuvre est bien loin de s'enfermer dans un cadre étroit d'une sensibilité nationale ne dépassant pas les frontières ethniques d'un peuple : tout au contraire : cette musique *polonaise,* atteignant d'un effort suprême le plus haut niveau de l'art « international », a su s'infiltrer avec une rare intensité dans la sensibilité universelle, a réussi à imposer une conception inédite et étonnante dans son « modernisme » d'antan, de la beauté musicale, qui — depuis un siècle bientôt — n'a rien cédé de son noble attrait, formant ainsi des liens mystérieux entre nous et l'humanité entière. Il est donc évident que sous cet aspect Chopin représente pour nous non seulement un symbole de la vraie grandeur de la musique polonaise, mais plus que cela : — il reste notre maître unique qui, par son métier admirable, a su résoudre pratiquement le problème essentiel de tout le grand art : — comment atteindre dans son œuvre l'expression parfaite d'une grandeur et d'une dignité profondément et universellement humaines sans rien perdre de ses traits innés et de son originalité nationale.

Sous cet aspect il nous apparaît aussi — pour ainsi dire — *hors du temps,* délivré des liens qui le rattachent uniquement à son époque, et c'est bien dans le sentiment de cette présence réelle que naît et s'impose le besoin d'une révision fondamentale des éléments même de l'opinion traditionnelle qui tendait vers une idolâtrie naïve et mystique plutôt que vers un jugement libre et conscient, une appréciation juste et raisonnée d'un grand génie musical.

Ce n'est plus le masque tragique d'un « héros national », dont on apercevait à peine les traits à travers les nuées denses et troubles d'un romantisme exalté, que nous voulons voir en lui ; aujourd'hui c'est son apparition bien plus humaine et vivante : celle du plus grand artiste polonais, que nous voyons approcher, en tâchant, — dans l'intense lumière de notre liberté retrouvée — de surprendre le mystère séduisant de son admirable métier de grand musicien. Cette attitude franchement « positiviste » et « terre-à-terre » — bien qu'inadmissible peut-être pour certains «traditionalistes », s'impose nécessairement à tous ceux qui se sentent appelés à redonner une importance universelle et un sens profondément humain à la nouvelle musique polonaise.

Pour bien se rendre compte de la complexité des divers éléments

qui contribuent à la formation du nouvel état de choses dans le domaine de la culture spirituelle de la Pologne moderne, il ne faut point perdre de vue l'intensité formidable du bouleversement historique qui a eu pour heureux résultat la reconstitution politique de notre pays. C'est un événement qui, dans ce sens , ne présente aucune analogie avec tous les changements que la grande guerre à apportés dans d'autres états européens. Si nous considérons qu'entre la génération actuelle appelée à reconstruire et à fortifier les bases même de la culture moderne de notre pays, et le passé — si proche encore — s'est creusé un abîme infranchissable, et que c'est dans ce passé justement qu'a eu lieu le plus riche épanouissement de notre art, nous voyons quelle tâche immense et quelle responsabilité nous ont été confiées par le sort.

A un brusque tournant de route nous avons été mis en face d'un tout autre aspect de la réalité historique. Tout y a changé de dimension, de rapports et de perspective ; dans la clarté violente et crue de la liberté d'agir, de mille problèmes nouveaux dont la solution immédiate s'imposait, les événements même du passé, détachés brusquement de leur continuité traditionnelle, semblaient changer de couleur et d'expression. Un nouvel ordre de choses, une hiérarchie de faits plus appropriée à la réalité récente devait être établie. Un travail urgent et plein de responsabilités : car, d'un côté il fallait réduire aux dimensions justes tout ce qui dans le passé, grâce aux conditions exceptionnelles, avait dépassé, dans notre conscience nationale sa valeur réelle ; d'autre part, il y avait à craindre que, dans l'élan spontané vers une création libre et nouvelle, ainsi que dans la fatigue causée par la présence constante et importune du mythe douloureux, du martyrologe tragique du passé, pouvait germer aisément une désapprobation injuste et inutile de ces valeurs d'antan, même de celles qui n'ont rien perdu de leur vie intense et se maintiennent toujours sur le niveau altier qu'a su atteindre le génie créateur de notre race.

Ce mouvement «révisionniste », cette « démomification » du passé dans notre recherche de fondements solides et inébranlables pour notre culture spirituelle, est en train de gagner toute l'étendue de la pensée moderne en Pologne. Dans le domaine de la musique ce procédé nous fait voir toujours plus clairement, que parmi les débris des monuments

abattus et de ceux qui chancellent déjà sur leurs socles jadis si fiers et trompeusement solides, s'élève la figure de Frédéric Chopin, de plus en plus grande, toujours plus rayonnante. Son sourire lucide et mystérieux nous semble un encouragement dans notre dur labeur, dans nos efforts obstinés pour élever la musique contemporaine à cette grandeur, à cette dignité, qu'il a su — à lui seul — lui assurer pendant un siècle déjà.

KAROL SZYMANOWSKI.



Frédéric Chopin et la Pologne

JAMAIS nous n'oublierons que la France, après la catastrophe de 1831, tendit à la Pologne une main amie et ne ménagea pas les témoignages de sa sollicitude aux émigrés à qui il était désormais interdit de se refaire une existence dans leur propre pays. Et nous lui devons de ce fait une gratitude d'autant plus vive qu'il y avait parmi ces émigrés des personnalités éminentes, et qui, dans le domaine de la pensée et de la politique, ne pouvaient exercer une action vigoureuse et efficace, et servir utilement les intérêts d'une nation opprimée et frustrée de sa liberté, que dans quelque grand centre de rayonnement.

Frédéric Chopin fut un de ces Polonais qui profitèrent de l'hospitalité de la France. Il a passé sur les bords de la Seine la seconde moitié de sa vie, ne quittant la France que pour quelques rares voyages. Des artistes français comme Berlioz et Franchomme, Delacroix et Clésinger ont joué dans son existence un rôle des plus sympathiques. George Sand a eu incontestablement une influence favorable sur sa production pendant cette période. Il n'est que juste que nous leur en gardions un souvenir reconnaissant.

Très attaché, par ces liens, à la France, Chopin pourtant, toute sa vie, appartient à la Pologne. Enfant et adolescent, il ne la quitte guère et se nourrit de son esprit. Plus tard, fixé à Paris, il se sent peut-être uni à sa patrie plus étroitement encore par la nostalgie, l'appel ardemment écouté du devoir national. Cette Pologne lointaine et douloureuse où plus jamais il ne pourra revenir prend dans son imagination des

formes grandioses, idéales. Son patriotisme ne serait guère plus fervent, et plus humilié, si, dans son pays, il lui fallait se plier à de pénible conditions d'existence et être le témoin impuissant de l'opprobre que subit la nation sous la loi de l'oppresseur.

Quand Chopin arrive à Paris il y apporte ses deux Concertos, le Scherzo en si mineur, des Etudes, d'autres œuvres non moins parfaites: il déjà atteint à sa maturité créatrice. Ni comme compositeur ni comme exécutant il n'a besoin d'être guidé ou conseillé. Le compositeur n'écoute que la voix de son cœur attaché ardemment à sa patrie ; le virtuose qui a reçu à Varsovie l'enseignement du pianiste Zywny, suit uniquement les suggestions de son goût infaillible. Les différences qu'on pourrait constater entre ses œuvres composées en France et ses productions antérieures ne sauraient être attribuées à des influences subies par l'artiste. Mais la jeunesse de Chopin, les étés passés dans la campagne polonaise sont des idylles sereines, alors que des soucis et des pensées mélancoliques, la souffrance physique et toutes sortes de tourments troublent la deuxième partie de sa vie...

Il est donc évident que l'atmosphère sereine de la jeunesse a dû marquer de son empreinte toutes ses compositions jusqu'à l'Opus 30, c'est-à-dire celles qu'il a probablement écrites avant Paris. Si nous cherchons néanmoins à découvrir, coûte que coûte, l'influence de tel ou tel compositeur, il nous serait facile de discerner dans la technique brillante des Concertos des réminiscences de Hummel et dans les lyriques *nocturnes* certains traits qui rappellent Field. Quelle différence cependant entre la puissance créatrice de Chopin et ce que nous offrent ces deux compositeurs ? De combien ne les domine-t-il pas par sa faculté d'invention, par l'essor de son imagination ! Combien est évoluée l'harmonie ! Et le chromatisme dont, incontestablement, s'inspireront Wagner et Liszt. Et l'écriture pianistique qui renouvellera la technique et l'esthétique de cet instrument.

En disant dans l'une de ses lettres de jeunesse qu'il rêvait de « créer pour lui un monde à part », et que c'était là son idéal, Chopin n'avait en vue que cette originalité créatrice de son talent qui décida de toute son évolution ultérieure.

Cette originalité est déterminée par le *caractère polonais* de sa musique, où résonnent les mélodies de la campagne polonaise, des prés, des champs, des forêts, que jadis il avait avidement écoutées, et les rythmes des *mazurkas,* des *oberek,* des *cracoviennes*. La Pologne lui fit ce don dès son entrée dans la vie : car la légende veut que des musiciens de village, étant venus présenter leurs hommages aux châtelains de Zelazowa Wola, arrivèrent par hasard au moment où, dans une modeste dépendance du château, venait au monde le plus grand génie musical de la Pologne.

Chopin ne trouva dans le passé de notre art bien peu de modèles qui eussent pu l'inciter à donner à ses compositions un caractère national. A l'exception de Gomolka, les compositeurs polonais des XVI[e] et XVII[e] siècles ne cherchaient pas à introduire dans leur musique d'église des traits spécialement polonais. Ceux qui leur succédèrent (en particulier Kamienski, Stefani, Kurpinski et Elsner) n'avaient pas assez d'imagination créatrice pour enrichir les mélodies et les rythmes des danses nationales polonaises qu'ils avaient insérés dans leurs œuvres et les élever au niveau d'un art à la fois grand, subtil et foncièrement polonais. Quant aux rythmes de la *Polonaise* que pourtant connaissaient déjà antérieurement même les compositeurs étrangers, ils n'étaient en eux-mêmes que peu significatifs : la mesure à trois temps avec ses six croches typiques dont la deuxième se divisait en deux doubles croches, ne différant en rien de la mesure et du rythme du boléro. Il fallait donc *poloniser* ce type par trop banal de danse représentative et conventionnelle en y introduisant un esprit nouveau. Cette tâche avait déjà été remplie en partie par Oginski, dans sa Polonaise lyrique dont les sons mélancoliques se répandaient partout en Europe. Mais Chopin donna à ce lyrisme un fond de magnifique gravité et de majesté. Ses Polonaises en ut ♯ mineur, en mi ♭ mineur, en ut mineur et en fa ♯ mineur ne sont plus de pâles fantômes, disant dans un murmure sentimental leurs Adieux à la Patrie, mais de puissants esprits de révolte, qui sous leurs amples manteaux de deuil portent des boucliers d'airain et des sabres étincelants. Liszt dit dans son livre sur Chopin que ce fut Weber qui, le premier, donna à la Po-

lonaise un caractère martial. C'est possible, mais ses deux Polonaises (en mi et en mi ♭) rendent un son étranger à notre oreille et n'ont jamais pu servir de modèle à Chopin. Une œuvre à la fois originale et foncièrement polonaise comme l'est dans tous ses détails sa Polonaise en la, n'a pu être conçue que par l'imagination d'un grand musicien qui voyait dans le passé, dans le présent et dans l'avenir de la Pologne non seulement quelque chose d'infiniment sacré mais aussi une partie de son moi profond, de sa chair et de son âme. Les mazurkas nous donnent la même impression : des images et des états d'âme aux nuances les plus variées. Lorsque ce grand artiste revenait chez lui après quelque soirée mondaine passée dans l'un des salons cosmopolites de la capitale et qu'il se mettait à son piano, confident intime entre tous, il voyait aussitôt surgir devant ses yeux, du fond de lointains espaces, la campagne de Mazovie. Docile à la volonté du maître, le piano avait appris à évoquer ses chansons et à vibrer du rythme de ses danses. La Pologne venait combler les murs étrangers de cette demeure et presser contre son cœur son fils fidèle et aimé.

Chopin n'est pas moins original dans les œuvres où n'intervient aucun rythme de danse. Certes, il est plus difficile d'y discerner la note nationale. Pourtant ce n'est pas par les motifs seulement qui en forment les thèmes, et par certaines tournures typiques, que quelques unes d'entre elles sont essentiellement polonaises, mais aussi parce qu'elles recèlent une pensée dictée peut-être par quelque événement national et peut-être par le souffle de la poésie, par quelque souvenir, ou par quelque nouvelle venue du pays. Non seulement dans les Scherzos, les Ballades, les Etudes, les Préludes, mais même dans la Fantaisie en fa mineur, la Polonaise-Fantaisie, la Barcarolle se retrouve, et profondément, l'empreinte de l'inspiration nationale. On dirait que presque chaque son répète la même parole : la Pologne, la Pologne et encore la Pologne...

Frédéric Chopin avait hérité de son père, Nicolas, un esprit clair et lucide, un jugement droit et pénétrant et un certain sens pratique qui, malgré l'attrait qu'exerçait sur lui la vie mondaine, lui avait toujours interdit de gâcher ses dons, de disperser ses efforts, de se relâcher

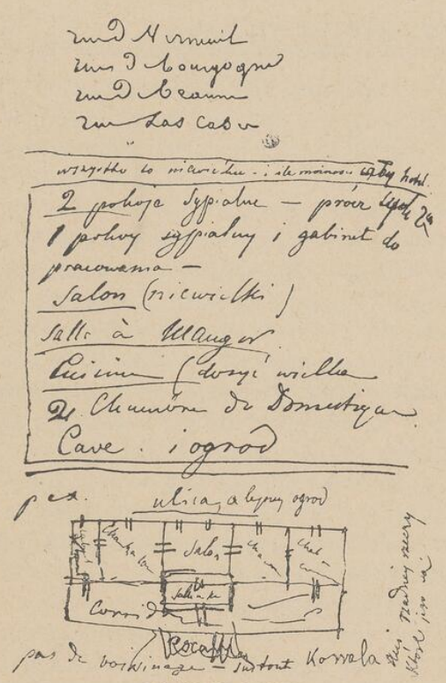
dans son travail. De sa mère, une Polonaise, née Krzuzanowska, lui venait son penchant pour la rêverie, sa nature à la fois douce et subtile. Déjà en Pologne, il se distinguait par sa haute élégance . Fréquentant ensuite dans les salons parisiens l'aristocratie polonaise, ou française, ou cosmopolite, il payait son tribut à la mondanité.

Reconnaissons qu'il s'acquittait de cette obligation sans nul effort. Plein à la fois de tempérament et de tact, observateur perspicace des détails qui incitaient sa verve humoristique, il faisait une place à celle-ci jusque dans sa musique qui sait être tour à tour si caractéristique et si subtile (Par contre, on ne trouvera jamais, dans cette musique, ni vulgarité, ni platitude, ni manque d'expression). Ici encore la musique de Chopin reflète l'âme de son pays et sa vie dont la tragique, par moments, s'égaye d'un sourire d'illusions et d'espoirs éphémères.

On avait considéré pendant longtemps comme une simple figure de rhétorique les paroles de Schumann pour qui les mazurkas étaient comme des canons dissimulés sous des fleurs. Mais les mazurkas ont lutté, bien réellement, pour l'indépendance de la Pologne.

Bien réellement, et longtemps : jusqu'à la victoire.

STANISLAS NIEWIADOMSKI.



LETTRE DE CHOPIN

Itinéraire de Varsovie à Paris

I

...Qu'ils sont tristes, les jours d'automne dans les basses plaines de Mazovie. Un soleil pâle et lointain jette parcimonieusement des rayons froids et indifférents sur la terre dépouillée de sa parure et imprégnée d'humidité, sur les arbres dénudés et languissants. Les brumes s'étirent dans l'air, les contours du paysage perdent leur netteté et se confondent avec le fond gris de l'horizon.

Mais il ne faut pas voir uniquement dans ce brouillard un phénomène atmosphérique, un simple amas de vapeurs d'eau. Parfois, il est comme un voile mystérieux tissé de toutes sortes de souvenirs. En automne ils rôdent autour de l'homme, s'abattent sur lui avec l'essaim des feuilles fanées, teintées de toute une gamme de tons, apportent de loin l'écho tardif du vent qui souffle dans la forêt ou des bruyants départs des oiseaux qui s'envolent au-delà des mers...

C'est par une matinée de novembre comme celles-là que Chopin quittait pour toujours sa terre natale.

Nous ne saurons jamais au juste quels mobiles profonds, quels sentiments et quelles réflexions déterminèrent Chopin à quitter la Pologne. Attaché à sa patrie par les liens les plus solides, et plein d'une affection nfinie pour sa famille et pour son entourage, il fut long à prendre cette-idécision. D'autant qu'il vivait à ce moment dans l'enivrement d'un pre mier amour.

« *Je te jure*, écrivait-il à son ami Woyciechowski, *que rien ne m'attire au-delà de nos frontières* ».

Pourtant il quitta son pays. Ce fut sans doute son instinct artistique qui lui souffla cette décision ; il ne voyait que trop bien que la Pologne ne pouvait pas offrir à son talent parvenu à sa maturité et à sa plus haute tension une arène où il eût pu s'épanouir librement. Son meilleur ami, Titus Woyciechowski qui, en l'occurence, fut aussi son principal conseiller, ne cessait de l'engager à hâter son départ. Dans une lettre qu'il lui adresse, Chopin dit à ce moment : « *Je partirai le mois prochain et je le ferai pour obéir à ma vocation et à la raison* »... Néanmoins les choses traînent encore. Vers la fin septembre, le départ est de nouveau retardé. « *Je suis encore ici*, écrit Chopin, *et je n'ai pas le courage de fixer la date de mon départ* »... Il ne sait pas non plus de quel côté il va se diriger : « *aucun pays ne m'attire en réalité* », dit-il encore à Woyciechowski.

Le 11 octobre il donne son concert d'adieux. Quelques jours avant, il avait enfin pris une décision : « *J'aurai quitté Varsovie*, écrit-il à Woyciechowski, *une semaine tout au plus après ce concert. Ma malle est déjà achetée, mon trousseau est prêt, mes partitions sont corrigées, mes mouchoirs ourlés, mon nouveau pantalon essayé, etc. Restent les adieux, et c'est la chose la plus pénible* ».

Les adieux lui prirent trois semaines entières. Ils durèrent jusqu'au 2 novembre 1830. Pourquoi se prolongèrent-ils ainsi? Ce n'était pas pour la première fois que Chopin quittait la Pologne et il ne la quittait que pour peu de temps, — « pour visiter les pays étrangers », ainsi que le disait le *Courrier de Varsovie* dans une note qu'il lui consacrait à cette occasion. Ce voyage fini, il retournerait certainement dans son pays. Peut-être était-ce là la conviction de ses nombreux amis et même de ses parents, — mais lui-même avait le pressentiment qu'il quittait sa patrie pour ne plus la revoir.

Émouvante prescience, tragique fatalisme de la lettre qu'il adresse à Titus Woyciechowski quelques jours avant son départ. Jeune, plein d'énergie vitale, ayant en apparence tant de raisons de se réjouir — et

tout devant l'y porter : aussi bien les succès déjà obtenus que l'occasion qui s'offrait de prendre mieux encore son essor, — il s'en allait le cœur plein de regrets et de désespoir.

« *Il me semble que je quitte Varsovie pour ne plus jamais retourner auprès des miens. Il me semble que je m'en vais pour mourir, et quelle triste chose ce doit être de mourir loin de chez soi, parmi des étrangers. Que ce sera terrible de voir auprès de mon lit de mort, au lieu de ma famille, un médecin indifférent ou un domestique* ».

Lorsque la veille de son départ ses amis lui offrirent, au cours d'un bruyant et joyeux festin d'adieux chez Reinschmidt, une coupe en argent avec la symbolique motte de terre polonaise, des larmes abondantes jaillirent de ses yeux.

Cette émotion ne le quitta plus jusqu'au dernier moment. Son cœur qui débordait d'amour pour sa patrie, d'affection profonde pour sa famille et ses amis, souffrait au delà de toute mesure, comme tout cœur douloureusement sensible arraché par la force des choses à son milieu natal. Les mauvais pressentiments qui assiégeaient son âme, rendaient son angoisse d'autant plus pénible.

Les adieux devenaient un instant symbolique ; ils semblaient contenir en germe l'annonce d'un ensemble complexe de faits que personne ne pouvait ni prévoir ni prévenir.

II

Donc, le 2 novembre 1830, Chopin quitta pour toujours sa terre natale.

Il ne savait pas au juste lui-même où il se rendrait. Dès le début, en formant des projets de départ, on insistait plus sur le fait même de ce départ que sur le choix de tel ou tel autre centre de vie musicale à l'étranger. D'ailleurs il ne s'agissait pas de trouver un lieu où il se fixerait, mais d'entrer plus étroitement en contact avec la musique étrangère, se trouver de nouveaux stimulants, de nouvelles voies qu'ouvrirait devant lui une arène plus vaste. On croyait dans sa famille qu'il irait d'abord à Vienne où il donnerait des concerts et que de là il se rendrait à Milan. On remettait le voyage en France à une date ultérieure, ce qui d'ailleurs devient assez compréhensible si l'on songe à la révolution encore récente qui avait amené la chute des Bourbons et l'avénement de Louis-Philippe. Bientôt elle devait éclater en Allemagne et fermer aux étrangers l'accès des provinces rhénanes, de Darmstadt, Brunswick, Kassel, de la Saxe. La même agitation révolutionnaire s'alluma un peu plus tard en talie.

Aussi, en quittant son pays Chopin était certainement loin de penser que moins d'un an après il serait déjà à Paris.

« Il s'arrêtera d'abord à Kalisz, écrit le *Courrier de Varsovie* ; de là il se rendra à Berlin, à Dresde et à Vienne, après quoi il visitera l'Italie et la France ». Les amis de Chopin en se séparant de lui dans une auberge aux portes de Varsovie fixent à l'artiste un autre itinéraire dans un chant d'adieux qui le salue à son départ. Ils le voient se rendant successivement sur « les bords du Danube, de la Sprée, du Tibre et de la Seine » et expriment l'espoir qu'il se couvrira de gloire en puisant aux sources de l'inspiration nationale et en portant au loin les rythmes des mazurkas et des cracoviennes, chers aux cœurs polonais.

Dans le passeport qui fut délivré à l'artiste figure comme but de son voyage Londres avec la mention : « en passant par Paris ».

En passant par Paris ! Ces paroles sont si significatives que Ferdinand Hoesick, le biographe de Chopin bien connu, les donne pour titre à tout un chapitre de sa vie qui commence avec son arrivée à Paris et se termine en 1836.

Mais avant d'y arriver, il passe presque une année entière en Allemagne et en Autriche. Nous n'avons pas l'intention de nous arrêter ici aux péripéties et aux détails de son voyage. Aussi nous bornerons-nous à fixer les dates les plus importantes. Le point de départ est fourni par celle du 2 novembre 1830, — jour où il quitte sa terre natale. Le 9 novembre il est à Kalisz, le 12 à Dresde, le 20 à Prague, le 24 à Vienne où il passera sept mois. De juin à août (1831), il séjourne à Munich d'où il se rend à Stuttgart, enfin le 11 septembre (la date n'est pas tout à fait sûre), on le voit arriver dans la capitale de la France.

Il a décrit toutes ses pérégrinations dans ses lettres avec une précision et une abondance de détails qui nous permettraient presque de reconstituer sa vie jour par jour au cour des mois qui précédèrent sa venue en France Peu de musiciens manient avec autant d'aisance que lui et autant de facilité la forme épistolaire. Peu d'entre eux également sont à la fois aussi sincères et aussi sagaces, se montrent aussi bons observateurs et aussi clairvoyants.

C'est pourquoi ses lettres ne nous apportent pas uniquement des détails sur son existence extérieure, mais aussi le reflet fidèle de ses idées, ses opinions, ses préférences, ses habitudes. L'homme et l'artiste fixés dans

leurs traits essentiels surgissent devant nous, sur le fond de ces feuilles jaunis couverts d'une écriture menue et nerveuse.

Que peuvent nous apprendre les lettres qu'il écrit immédiatement avant son arrivée à Paris?

D'abord son désir ardent de trouver de nouvelles impressions et de nouveaux modèles artistiques, de perfectionner son talent. Une modestie émouvante, un sens critique qu'il pousse à l'extrême en l'exerçant à ses propres dépens, une grande simplicité, une noble indulgence, — ces traits caractéristiques de l'artiste se sont déjà cristallisés à cette époque.

Mais rien n'est aussi propre à former et à façonner le caractère que la souffrance. La Providence n'épargna pas à Chopin les occasions de se retremper au feu de tristes et douloureuses épreuves. Peu après son départ, éclatait l'insurrection polonaise. Les communications postales devinrent fort difficiles. Les nouvelles qui franchissaient les frontières de la Pologne étaient inquiétantes, vagues, contradictoires. Rien ne venait les confirmer ; bien des détails particulièrement importants manquaient. Chopin connut certainement à cette époque de véritables crises de désespoir, et c'est ce désespoir qui l'ancra à tout jamais dans son patriotisme unique et infiniment émouvant.

Cette patrie polonaise qu'il avait toujours devant les yeux, il l'aimait d'un amour ardent qui lui masquait parfois la réalité, les faits de la vie quotidienne. Dans l'agitation bruyante d'une grande capitale, il lui arrivait de courir « après quelque Jeanot ou quelque Titus ». Voyait-il des choses nouvelles, — la première comparaison lui ramenait toujours à l'esprit des souvenirs de son pays. Et son art, n'est-il pas le traduction de sa constante communion intérieure avec la Pologne. Son âme, son esprit y étaient toujours présents alors même qu'il était loin d'elle, parmi des étrangers...

Aux jours sombres de l'insurrection ce sentiment si passionné se tendit jusqu'à la plus cruelle douleur. On ne peut lire sans une profonde émotion les lettres qu'il écrit peu de temps avant son arrivée à Paris. A la nouvelle des massacres de Varsovie son désespoir atteint au paroxysme. Ce n'est plus un homme, ce n'est plus un fils ni un frère aimant qui implore le ciel de faire descendre sur la terre la justice et la paix : dans son désespoir, dans son doute tragique, il s'élève à la hauteur d'un symbole qui plane par delà le temps et les nations. Nous lisons dans ses lettres ces invocations extraordinaires :

...C'est Moscou qui règne sur le monde! Seigneur! existes-tu seulement?

Tu existes et tu ne tires pas vengeance? Le nombre de ses crimes ne te semble pas encore suffisant? ou bien... serais-tu toi-même moscovite!!!

...Et moi qui reste ici, inactif! Les mains vides! Parfois seulement je geins, je me désole et je déverse mon désespoir sur le piano!

C'était en effet comme un « tourbillon de désespoir, de rage, d'énergie « sauvage, de larmes, de plaintes, de tendresse, de mépris, d'imprécations, « tout cet état d'un homme qui ne peut endurer une pareille avalanche de « sentiments, qui n'est pas encore fou, mais chez qui une dernière plainte peut « provoquer l'irrémédiable brisure de tout ce qui subsiste en lui de raison ».

Cet état lui a inspiré une de ses œuvres les plus géniales — l'Étude (en ut mineur) qui d'après un de ses commentateurs (Szulc) ne peut être comparée « qu'à la statue de Jupiter Tonnant qui du haut de l'Olympe lance « de sa dextre puissante la foudre sur le monde glacé d'épouvante ! » C'est au même moment aussi qu'il composa le Prélude en ré mineur.

Quelques jours après se produisit la détente. Au début ce fut comme un engourdissement. A Stuttgart il écrivait dans son journal lorsque la pensée des massacres de Varsovie s'associait dans son esprit à de terribles visions de cadavres :

« *Et en quoi un cadavre vaut-il moins que moi? Un cadavre, lui non plus ne sait rien de son père, de sa mère, de ses sœurs, de Titus; un cadavre lui non plus, n'a de maîtresse, ni ne peut se servir de sa langue natale pour parler à ceux qui l'entourent. Un cadavre pâle comme moi, un cadavre froid comme je le suis maintenant devant toute chose* ».

Plus tard encore ce fut la détente définitive ; l'angoisse qui contractait son cœur avait disparu ; des larmes abondantes jaillirent à ses yeux. Chopin écrivait maintenant : « *Ah! des larmes! Elles n'ont pas coulé depuis tant de jours? Ah ! je n'ai pas pu pleurer pendant si longtemps, si longtemps! Quel réconfort! Quelle tristesse!...* »

Tels étaient les sentiments qui s'agitaient dans son âme lorsqu'il vint à Paris en septembre 1831.

III

Quel sujet banal : un jeune homme arrive à Paris, pour y compléter ses études, et à la recherche de la gloire ! Combien d'autres l'ont fait ! Et combien d'entre eux ont péri dans la lutte pénible contre un monde hostile et contre leur propre impuissance. Et qu'ils sont peu nombreux ceux qui ont

réussi à se frayer un passage à travers le dense fouillis des ambitions et des intrigues qui s'affrontent et se défient !

Le même cas se reproduit souvent dans la littérature. Je me garderai bien de faire des digressions. Cependant, pour des raisons que le lecteur ne tardera pas à comprendre, je ne puis m'empêcher de rappeler ici deux exemples classiques.

Le premier, c'est l'arrivée solennelle à Paris de Messire Pantagruel, généreux descendant d'une illustre dynastie de géants née de l'étrange et exubérante imagination de l'incomparable Rabelais (Gargantua et Pantagruel, Livre I, chap. V). Cette description est trop connue pour qu'il nous semble utile de la citer.

Le deuxième est emprunté à une œuvre non moins classique. Il s'agit de la lettre que Lucien de Rubempré, alias Chardon, écrit à sa sœur Eve quelques jours après son arrivée dans la capitale du monde.

« Ma pauvre sœur, y lisons-nous, Paris est un étrange gouffre : on y « trouve à dîner pour dix-huit sous, et le plus simple dîner d'un *restaurant* « élégant coûte cinquante francs... Ce pays est celui des écrivains, des pen- « seurs, des poètes... Ici, vraiment, tout est spectacle, comparaison et ins- « truction. Un excessif bon marché, une cherté excessive, voilà Paris, où « toute abeille rencontre son alvéole, où toute âme s'assimile ce qui lui est propre. » (Balzac : *Les Illusions perdues*).

Quelle curieuse analogie ! C'est presque dans les mêmes termes que Frédéric Chopin dépeint Paris dans les premières lettres qu'il adresse de cette ville à ses amis. N'est-ce point faire preuve d'une perspicacité et d'un don d'observation tout à fait exceptionnels que d'avoir su en quelques jours saisir et préciser les traits pour ainsi dire synthétiques de la ville, d'avoir discerné d'instinct ce qui constituait ici l'héritage d'une tradition séculaire et ce qui formait l'apport de la vie nouvelle. Ces lignes tracées par un étranger qui n'a pas plus de vingt ans et arrive de la lointaine Pologne correspondent de tous points au tableau de Paris dressé par Balzac, l'un des plus parfaits et des plus compétents chroniqueurs de la vie sociale de son pays !...

Jusqu'à une date récente nous n'avions qu'une seule lettre qui nous apportait le reflet de ce qu'avait représenté pour Chopin son premier contact avec Paris. C'était la missive bien connue adressée à Titus Woyciechowski. Or, on sait maintenant qu'antérieurement à cette lettre Chopin en avait écrit une à un autre de ses amis intimes, Kumelski, son compagnon de voyage à travers l'Allemagne qui séjournait à ce moment à Berlin.

La lettre à Kumelski publiée pour la première fois par la revue « Muzyka » (Varsovie), jette une nouvelle lumière sur l'impression que Paris donnait à Chopin au début de son séjour dans cette ville et modifie en même temps la date de son arrivée. Elle contredit d'une façon absolue F. Hoesick qui affirme que cette arrivée se produisit « dans les derniers jours de septembre ».

Si l'on prend en considération le commencement de cette lettre qui prouve qu'avant de l'avoir écrite, Chopin en avait déjà reçu une de Kumelski, si l'on tient compte d'autre part des conditions dans lesquelles se faisaient à cette époque les communications postales, si l'on songe enfin à l'abondante moisson d'impressions de toute sorte que Chopin n'avait pu recueillir qu'au cours de longues déambulations à travers la ville, — on sera forcé d'admettre qu'il y arriva bien avant le 18 septembre, et très probablement dans la première moitié de ce mois.

Tout le monde connaît la lettre à Woyciechowski ; presque tous les biographes de Chopin en citent au moins les principaux fragments. Elle nous apprend qu'il habite au N° 27 du boulevard Poissonnière, qu'il est content de son logement d'où il a vue sur les boulevards. Et voici un passage qui nous renseigne sur l'impressionque lui produit la ville :

« *Paris c'est tout ce que tu veux, tu peux t'y amuser, t'y ennuyer, rire, pleurer, faire ce qui te convient ; personne ne te regardera car des milliers de personnes font ce que tu fais et chacun suit son chemin* »...

Chopin consacre dans cette lettre beaucoup de place à la caractéristique des conditions politiques et sociales de cette époque si significative dans ce « secteur » tellement animé et important entre tous. Il parle de la répartition des forces et des rapports qui existent entre les différents partis, de l'attitude du gouvernement et de la situation financière, après quoi il passe à la musique et retrace le tableau de la vie musicale à Paris.

Point de réflexions sur les conditions sociales et la politique dans la lettre à Kumelski. Elle n'apporte pas non plus d'abondants renseignements sur l'histoire du mouvement musical... Mais la caractéristique de Paris y est tracée d'une plume vigoureuse et sûre et il s'en dégage d'autre part tant de fraîcheur et de spontanéité que nous ne pouvons résister à la tentation de la donner *in extenso*.

LETTRE DE CHOPIN

Paris, le 18 *novembre* 1831.

Mon bien cher! Tu me dis que tu as été malade. Pourquoi n'étais-je pas auprès de toi? — ce ne serait pas arrivé et je m'étonne que la danse (?) *ne t'en ai pas préservé. Il ne faut pas penser ici bas, ça n'en vaut pas la peine; si tu étais ici tu adopterais cette maxime — chaque Français sautille et crie même lorsqu'il est sans le sou... Je suis arrivé ici sans trop de peine (mais à grands frais) — et je suis content de ce que j'ai trouvé dans cette ville : les meilleurs musiciens du monde et le meilleur Opéra. Je connais Rossini, Cherubini, Paër, etc., et peut-être resterai-je ici plus longtemps que je ne me le proposais. Ce n'est pas que je m'y trouve trop bien — mais parce que peu à peu je pourrai m'y trouver bien. Tu es tout de même plus heureux. Tu te rapproches des tiens (illisible) — moi,, je ne reverrai peut-être jamais les miens. C'est incroyable quel nombre* (?) *de Polonais il y a ici. Parmi eux... n'entretiennent pas de relations entre eux et ne se recherchent pas mutuellement — mais tu en trouveras aussi beaucoup à Berlin. Freyman que j'ai rencontré par le plus pur des hasards à l'Opéra italien, séjourne ici, retour d'Angleterre; il ne tarit pas d'éloges sur ce pays. Son père est à Berlin avec sa famille — il m'a dit de te le communiquer — tu auras sans doute du plaisir à le voir, surtout si tu es atteint de cette impécuniosité qui sévit tellement chez nous. Il paraît que Romuald s'y trouve également — tu pourrais te renseigner là-dessus auprès d'Alphonse Brandt, fils du médecin qui habite ma ville natale — Alphonse étudie la médecine — tu n'auras pas de peine à te procurer son adresse — et lorsque tu l'auras trouvé, embrasse-le de ma part. Romuald a toujours vécu chez eux. Il pourra te donner des détails sur beaucoup d'autres personnes de nos connaissances qui séjournent à Berlin. D'après ce que m'a affirmé Bénédict, Charles (le* vétérinaire*) est à la maison — il le sait en toute certitude — et cela te rassurera sur le compte de ta famille. Je suis aussi peu informé de ce que devient Séverin que de tout ce qui concerne Antoine et Wladzio. Je crois cependant que je pourrai apprendre quelque chose sur les Baer car je dîne aujourd'hui avec Radziwill (que j'ai trouvé ici) et avec Valentin, le frère aîné de celui qui a épousé Mlle Stecka — chez les Komar — et je sais que Bayer a été en correspondance avec eux. Hier, j'ai dîné chez Mme Potocka — la jolie*

femme de Miécislas — je commence peu à peu à me lancer dans le monde, mais je n'ai plus qu'un ducat en poche — plus encore que toi cependant! — mais je ne t'ai encore rien dit de l'impression que m'a donnée cette grande ville après Stuttgart et Strasbourg. On rencontre ici le plus grand luxe et la plus grande saleté, la plus grande vertu et le plus grand vice, à chaque pas des affiches concernant les maladies vén.; plus de bruit, de cris, de fracas de voitures ébranlant le pavé et de boue qu'on ne saurait imaginer — on est perdu dans ce paradis et c'est commode parce que personne ne vous demande comment vous vivez. On peut se promener dans les rues en hiver comme un déguénillé et fréquenter la meilleure compagnie — un jour, pour 32 *sous, tu mangeras un repas extrêmement copieux dans un restaurant tout en glaces et en dorures, éclairé aux (*sic*) gaz, le lendemain on te demandera ailleurs trois fois plus en te donnant à manger comme pour un moineau — ça m'arrivait au début jusqu'à ce que j'aie payé mon tribut de dupe. Que de demoiselles charitables! — elles courent après vous — néanmoins il y a encore assez de solides asdrubals — je regrette que le souvenir que m'a laissé Thérèse, malgré les soins de Bénédict qui considère ma* (?) *misère* (?) *comme une chose tout à fait insignifiante — ne me permette pas de goûter au fruit défendu. Et je connais déjà plusieurs chanteuses — or plus encore que les chanteuses tyroliennes elles sont portées ici sur le duo. Souvent à mon* 5e *étage (j'habite au* N° 27 *du boulevard Poissonnière — tu ne croiras jamais combien gentiment je suis logé, j'ai une petite chambre avec un délicieux mobilier d'acajou et un balcon donnant sur les boulevards d'où je vois de Montmartre au Panthéon et tout au long tout ce beau monde (bien des gens m'envient cette vue, mais personne mon escalier). Souvent donc lorsque le soir je feuillette mes lettres — ou qu'en inscrivant quelque chose dans ce journal j'y jette un regard, j'ai l'impression que tous ces souvenirs ne sont qu'un rêve — ce qui s'est passé réellement me semble incroyable — et plus que tout le reste cette expédition au Schwarzbach — ces Américains! Ah! peut-on s'imaginer quelque chose de pareil. Quand évoquerons-nous tout cela ensemble! Je compte passer ici trois années — j'entretiens des relations très étroites avec Kalkbrenner, le premier pianiste d'Europe que tu aimerais certainement. (C'est le seul auquel je ne sois pas digne de dénouer les cordons des sandales. Les Herz et autres — je te dirai qu'ils ne sont tous que des fanfarons et qu'ils ne joueront jamais mieux). Donc si je passe ici trois années, peut-être que Bodzendzio viendra à la fin me rejoindre — peut-être l'embrasserai-je de nouveau et lui jouerai-je encore. Bon courage — puisse tout marcher à ton gré. J'espère qu'il en sera ainsi; pense à Newazendzio qui a perdu beaucoup d'amis sur le champ de bataille — qui a de vieux parents et qui au lieu*

de les aider est encore à leur charge — qui est épris en pure perte. A qui ses amis ont été enlevés et qui est condamné aujourd'hui à pousser des soupirs dans des Berlin quelconques.

Ton Fritz toujours à toi.

Filing et Karwowski, ancien prosecteur à notre Université, sont partis pour un mois pour Londres — Stansio m'empruntait de l'argent tant que j'en avais — il flâne au Palais Royal —; il compte obtenir une pension du gouvernement en sa qualité d'Autrichien qui a fait ses preuves en voyages — voilà pourquoi il est venu ici — et ils sont foule comme lui (mots barrés). *Si ce petit mot te paraît trop bête, n'en attribue la faute qu'à ma hâte. Mais tu sais que j'aime êieux jouer qu'écrire. Pos... est malade* (?) *et voilà ta* Sainte Croix avant tout.

Dis à Alphonse que j'ai eu hier la visite de Kondratowicz, le lieutenant, dis lui de m'écrire également (morceau arraché).

Tu m'as appris fort à prpos la mort de Deboly — car j'ai pu traàquilliser quelques-uns de ses amis qui séjournent ici et qui étaient étonnés de ne pas recevoir du tout, mais du tout, de ses nouvelles. Écris-moi aussi, ne sois pas paresseux ! (la dernière ligne est arrachée).

On entend résonner de nouveau dans cette lettre l'émerveillement juvénile, l'appel de la vie ; l'imagination reprend son essor. On entend de nouveau vibrer la note qui sous le coup de la tragédie dont le sort avait frappé la Pologne, ne rendait plus qu'un son assourdi. Au morne accablement de naguère succédèrent des jours pleins de nouvelles impressions au contact desquelles les sentiments qui l'avaient obsédé jusqu'à présent s'effacèrent quelque peu pour un certain temps et même s'évanouirent presque complètement.

Chopin se tenait au seuil d'une nouvelle vie : plein de forces vitales, d'ardeur, de volonté active, en possession des plus belles et des plus riches ressources de son art. Il s'y tenait non point comme un novice qui fait les premiers pas dans la voie qu'il s'est tracée, mais comme un maître qui s'est déjà couvert de gloire dans sa patrie et à l'étranger. Il s'y tenait pour recommencer la lutte classique pour la renommée et la gloire que tant de jeunes ont menée dans tous les pays avant et après lui.

Nous savons tous comment elle s'est déroulée et à quelle victoire elle conduisit l'artiste.

MAT. GLINSKI.

Plus tard, à Paris...*

Plus tard... plus tard, à Paris, Frédéric Chopin habitait rue de Chaillot. Cette rue qui montait des Champs-Élysées, avait à gauche une rangée de maisons dont le premier étage donnait sur les jardins et d'où l'on découvrait la coupole du Panthéon et tout Paris. C'est le seul endroit d'où les perspectives rappellent un peu celles de Rome. L'appartement de Chopin avait cette même vue. Il comportait comme pièce principale un vaste salon à deux fenêtres, où se trouvait l'immortel piano, un piano qui n'avait rien de ces instruments recherchés, armoires ou commodes, ornés au goût du jour, mais triangulaire, long, à trois pieds, tel qu'il me semble que l'on en voit plus guère dans les appartements élégants. C'est dans ce salon que Chopin prenait son repas à cinq heures, puis il descendait comme il pouvait, se rendait au bois de Boulogne en voiture, après quoi on le portait dans l'escalier, car il n'aurait pas pu monter seul. Je mangeais avec lui, je l'accompagnais souvent en promenade. Un jour que nous voulions rendre visite à Bohdan Zaleski qui habitait Passy, nous nous arrêtâmes en route, mais comme il n'y avait personne pour transporter Chopin à l'étage, nous restâmes au jardin, devant la maison, où le petit garçon du poète jouait sur l'herbe...

Depuis lors, je passai un bon moment sans revenir voir Chopin, mais je me tenais toujours au courant de sa santé et je savais que sa sœur était venue de Pologne. Enfin, je me présentai un jour. La servante, une Française, me dit qu'il dormait. J'étouffais mes pas, laissai une carte et sortis. A peine avais-je descendu quelques marches, que la servante me rappela, en me disant que son maître, apprenant qui c'était, me priait d'entrer : de fait, il dormait pas ne mais ne voulait recevoir personne. Je pénétrai donc dans la chambre à coucher voisine du salon, très reconnaissant de cette exception faite en ma faveur, et je trouve Chopin habillé, à demi étendu sur le lit, les jambes enflées, ce qui se voyait du premier coup d'œil, à ses bas et à ses chaussures. Sa sœur était assise près de lui, elle lui ressemblait étrangement de profil... Lui, dans l'ombre du grand lit à rideaux, appuyé aux oreillers, enveloppé d'un châle, était beau comme il l'était toujours dans les plus simples attitudes de la vie. Il avait ce quelque chose d'achevé, de monumental, que l'aristocratie athénienne aurait pu

*M. Paul Cazin a bien voulu nous communiquer ce passage, inédit en français, des souvenirs du poète Cyprien Norwid.

entourer d'un culte, à la meilleure époque de la civilisation grecque, — ce quelque chose qu'un artiste génial sait rendre, par exemple, dans les tragédies classiques françaises, qui s'éloignent de l'antique par leur structure trop soignée, mais auxquelles le génie d'une Rachel redonne le naturel, la vraisemblance et le véritable classicisme. Chaque fois et en quelque circonstance que j'aie rencontré Chopin, j'ai trouvé en lui cette perfection d'apothéose...

Or donc, d'une voix entrecoupée par la toux et l'oppression, il se mit à me gronder d'être resté si longtemps loin de lui, puis, il me taquina en plaisantant sur mes tendances mystiques, ce que je souffris de bien bon cœur puisque cela l'amusait, puis, je m'entretetiens avec sa sœur, puis, il y eut des accès de toux et le moment vint où il fallut le laisser seul. Je pris donc congé, et lui me serrant la main et rejetant ses cheveux en arrière : « je déménage... » dit-il, et la toux lui coupa la voix. Moi, sachant que cela lui faisait du bien aux nerfs d'être parfois contredit violemment, je pris un ton de convention et l'embrassant à l'épaule, je répondis comme si je parlais à quelqu'un de bâti à chaux et à sable : « Tu déménages comme cela tous les ans... Mais pourtant grâce à Dieu nous te voyons toujours en vie ». Alors Chopin achevant sa phrase interrompue : « Je te dis que je déménage d'ici... Je vais à la place Vendôme ».

Ce fut mon dernier entretien avec lui. Bientôt après, il se transporta place Vendôme, où il mourut, et je ne le revis plus jamais, après cette visite à la rue de Chaillot...

(TRADUIT PAR PAUL CAZIN). CYPRIEN NORWID.





La vie musicale de Frédéric Chopin à Paris

De Frédéric Chopin, « génie unique dans sa personnalté », nous écrivait Massenet, individualité exceptionnelle, ajoutons nous, il est indispensable de connaître toutes les particulières dépendances pour comprendre les modalités d'existence de l'artiste et son œuvre. Les ignorant, pourrait-on saisir comment un étranger, un exilé comme le fut et le sentit si douloureusement Chopin, un compositeur, un pianiste merveilleux, ait pu gagner la gloire la plus enviable, être placé auprès des plus grands génies de l'art, après 18 ans de séjour à Paris, pendant lesquels il ne donna pas un récital de piano, se borna à quatre concerts personnels et limita son concours à quinze autres séances musicales ? La vie artistique de Chopin n'appartenait pas au grand public, elle était un peu secrète et circonscrite étroitement pour des raisons inéluctables qu'il faut toutes savoir.

A la race de sa mère on appartient premièrement quand cette mère — ayant un mari d'une autre race — n'a point quitté le pays natal et y a élevé et formé ses enfants. C'était bien le cas de la mère polonaise

de Chopin. Le père (1) français de Frédéric, arrivé en Pologne à dix huit ou dix neuf ans s'était vite et complètement incorporé à la nation polonaise et ne s'en sépara plus. Par une extraordinaire aberration, ce parfait honnête homme ne voulut plus revoir ni entendre parler de son père, de sa mère, de ses sœurs, et il ne leur accorda jamais un signe de son existence, durant une vie de soixante quatorze années.

En conséquence Frédéric Chopin posséda une transmission physiologique capable de déterminer des tendances au caractère paternel et lorrain, comme l'énergie spirituelle, la continuité des efforts, la ténacité dans l'exécution d'une œuvre ; ce fut tout. Dans sa formation d'homme et d'artiste, dans son instruction et son éducation il ne subit pas une seule influence, il n'entendit pas une pensée formulée qui ne furent strictement polonaises. Chopin est plus polonais que la Pologne, disait-on à Paris. Quand il s'y installa, quelle était sa situation légale, sous quelles subordinations morales était-il placé ? Il importe aussi de le savoir pour expliquer sa conduite habituelle, la conception de ses œuvres et sa vie musicale dans la capitale française.

La condition légale et nationale de Frédéric Chopin était nettement caractérisée par ce paragraphe 10 (livre premier) du Code Civil :

« Tout enfant né en pays étranger d'un Français qui aurait perdu la qualité de Français pourra toujours recouvrer cette qualité, en remplissant les formalités prescrites par l'article 9 ».

Or, trois articles du Code Civil frappaient le père de Frédéric Chopin et lui ôtaient sa qualité de français. Il avait accepté une fonction publique conférée par un gouvernement étranger, et il avait pris du service militaire en Pologne sans autorisation du gouvernement français. A Varsovie, Nicolas Chopin s'était engagé dans la Garde Nationale où il gagna le grade de capitaine. Il fut professeur au Lycée, à l'Ecole d'artillerie et du génie, à l'Ecole militaire préparatoire. Par conséquent il était sous le coup d'une interdiction qui ne fut peut-être pas complètement étrangère à son abandon définitif du pays natal. Aussi ne conseilla-t-il point à son fils de se rendre en France, il ne manifesta aucun désir de l'aller voir à Paris et jamais Frédéric Chopin n'eut la pensée d'attirer son père en territoire français. Ayant

(1) Nicolas Chopin naquit à Marainville, département des Vosges. Voir notre étude *L'Origine Française de Frédéric Chopin,* dans la revue *La Pologne,* n° du 15 janvier 1927.

abandonné la France irrévocablement, Nicolas Chopin voulut que ses enfants fussent Polonais comme leur mère, indéfectiblement Polonais.

Toutes les lois jetaient Frédéric Chopin hors de France, mais elles ne présentaient pas plus de sens pour lui que si elles avaient été lettres mortes. Il ne connaissait et ne voulait connaître que son pays natal, celui de sa mère, celui auquel son père s'était attaché, celui dont il avait sa langue maternelle, où il avait joué enfant, où il s'était instruit, formé, où vivaient ses parents, ses sœurs, ses amis.

Quand le duché de Varsovie fut, en 1815, réuni à l'empire russe, Frédéric Chopin devint également sujet russe. Cette entrave nouvelle à ses affections, à sa liberté polonaise, le tortura plus tard, le révolta, mais il resta dédaigneux des lois russes comme il le fut de toute loi destinée à le détacher de la collectivité nationale. En 1849, lors de sa mort, l'illustre compositeur était sujet russe, mais pour un Polonais ce classement restait parfaitement vain. L'esprit polonais entendait rester et resta dans la continuité sociale qu'il perpétuait depuis plus de dix siècles.



Arrivé à Paris dans les derniers jours de septembre 1831, Frédéric Chopin était âgé de 21 ans et 7 mois, de près de 22 ans peut-on dire. A l'heure où il s'arrêtait dans la capitale française son génie musical était accompli, le temps des œuvres d'imitation et de mode était expiré et le compositeur nous apportait les *Variations* sur un thème de *Don Juan* de Mozart, la *Fantaisie sur des airs nationaux polonais,* op. 13, les deux *Concertos,* pour piano et orchestre, les sept *Mazurkas* initiales, plusieurs *Nocturnes* et le premier grand chef-d'œuvre des 12 *Etudes,* op. 10. L'éloignement du pays natal et du pays durement opprimé eut comme conséquence immédiate d'aviver chez l'artiste créateur son attachement à sa nation, de tendre vers les sources d'inspiration polonaise toutes les forces de son cerveau, de lui donner la puissance de réaliser une représentation idéale d'un peuple dans un art souverainement évocateur, démonstratif et séduisant. Sa musique possède une signification explicite parce qu'il y eut interdépendance entre elle et tous les éléments vitaux de la Pologne.

Sous l'empire de cette passion directrice de son esprit et de son cœur, comment Frédéric Chopin aurait-il pu se rapprocher d'un autre pays ? Il eut la faculté, pareillement aux émigrés polonais, de solliciter la naturalisation française. La seule proposition en aurait été reçue par lui avec colère et indignation. « Je me suis attaché aux Français comme aux miens propres », écrivait-il en 1848. Il aimait la France après la Pologne, mais il ramenait sans cesse ses regards vers ce qui était polonais, vers le pays où existait sa maison familiale.

En France, Frédéric Chopin pouvait paraître absent du lieu qu'il habitait et séparé des gens qui l'approchaient quand ils n'étaient pas des compatriotes. En Espagne même, à Majorque, pendant qu'il accomplit, de novembre 1838 au mois de février 1839, un de ces voyages que l'homme souhaite dans les plus beaux rêves de sa jeunesse, Chopin est-il intéressé, remué par la nature, l'ambiance ? L'artiste reçoit-il des impressions du bonheur qu'il doit éprouver, son art traduira-t-il les sensations, les sentiments nés dans ce milieu nouveau et superbe ? Aucunement. Même là, même dans cette circonstance où toutes les joies humaines auraient dû être possédées par le génial musicien, il est seulement préoccupé de choses polonaises. Sous son influence, George Sand écrit sur les *Dziady,* de Mickiewicz, une étude qui paraît dans la *Revue des Deux Mondes* avec le titre : « Essai sur le drame fantastique : Gœthe, Byron et Mickiewicz ». De la ballade « Le Switez » du poète polonais, Chopin s'inspire pour composer sa splendide deuxième *Ballade,* chef-d'œuvre d'extériorité dans l'art. Il crée ensuite des *Mazurkas,* deux *Polonaises,* esquisse le troisième *Scherzo ;* toutes ses pensées sont dirigées vers la Pologne, car le plus beau rêve d'amour chez Chopin sera toujours subordonné au rêve polonais.

Dans un article de la *Gazette Musicale* du 2 mai 1841, Liszt déclarait : « Ainsi qu'à cet autre grand poète Mickiewicz, son compatriote et son ami, la muse de la Patrie lui dictait ses chants, et les plaintes de la Pologne empruntaient à ses accents je ne sais quelle poésie mystérieuse qui, pour tous ceux qui l'ont sentie, ne saurait être comparée à rien... »

Dans ses nombreuses lettres à sa famille, il se plaint souvent de vivre au milieu « d'étrangers ». Son père lui écrivait en 1834 : « Puisqu'il semble que tu seras encore quelque temps dans « *l'étranger* », je te dirais, mon enfant, qu'il y a dû avoir dans les gazettes de France

en date du 11 juin que « tout Polonais ait à demander une prolongation de son passeport. Comme tu es parti avant les troubles et que tu n'y as eu aucune part, tu me ferais plaisir de prendre des renseignements à ce sujet, ce qu'il t'est facile de faire à l'Ambassade. Je t'avoue que je ne désirerais pas que, par négligence, tu te trouvasses mis au nombre des réfugiés ».

Constatons encore comment Frédéric Chopin qui s'exprimait aussi fort bien en langue allemande, écrivait le français avec une extrême difficulté. Presque toutes ses lettres écrites en français étaient corrigées par des amis avant d'être expédiées. Il omit de prendre cette précaution avec ses lettres à son élève Mlle de Rozières, et en 1844 il lui faisait cette comique déclaration pour terminer une épître : « Veuillez agréer tout ce que l'on dit à la fin d'une lettre quand on est capable d'avoir un livre avec des modèles *épistolaux* ». A Solange Sand il écrivait le 24 novembre 1847 : «Je vous demande pardon de mes ratures et de mon français ». Dans une autre lettre il déclare le 17 février 1848 : « Il est inutile de vous dire, combien je suis malheureux de ne pouvoir pas écrire toujours et facilement ».

Frédéric Chopin recherchait toutes les occasions d'écrire ou de s'exprimer dans sa langue maternelle. Il mentionnait dans sa correspondance les rencontres de personnes polonaises qui manifestaient le désir de l'appeler Chopski ou Chopinski, pour que nul ne doutât de sa nationalité. D'un Polonais rencontré, il disait joyeusement : « Avec lui au moins, je parle notre langue ». Lorsque Mickiewicz et Slowacki vivaient à Paris, ils n'auraient jamais eu la pensée de considérer Chopin comme n'étant pas un vrai Polonais. Bien loin de cette supposition, tous les Polonais regardaient leur compatriote comme un représentant éminent du polonisme.

De l'éducation, de l'instruction polonaise de Chopin, de leur influence prépondérante sur son œuvre, les preuves surabondent. Il n'y eut jamais un Polonais plus polonais que l'auteur des *Ballades* et des *Mazurkas.* Peu de Polonais au temps de Frédéric Chopin connurent mieux la Pologne. Enfant, il passait ses vacances à la campagne. Jeune homme, il voyagea beaucoup à travers son pays. Pour se rendre à Reinerz, Berlin, Vienne, il parcourut lentement, en diligence, le royaume de Pologne (partie russe), la Posnanie, la Galicie occidentale. Quoique pressé de se rendre à Vienne, il trouve le temps d'aller à Ojcòw (la

Suisse polonaise) ; il voit les premières montagnes des Carpathes quand il va de Cracovie à Biala-Bielsko (*via* Wadowice, Andrychòw, Kety), seule route solide pour l'Autriche à cette époque. Il connaissait Torun, ville natale de Copernic et visita Gdansk (Dantzig). Frédéric Chopin avait respiré toutes les brises parfumées du sol polonais et il emporta sur son cœur des parcelles de la glèbe qui l'avait nourri et formé.

Instruit, façonné, composé entièrement de polonisme, tel était l'état intellectuel et moral de Frédéric Chopin, jeune homme de presque 22 ans quand il se montra dans la capitale de la France, incertain de la route qu'il devait suivre et du lieu où il lui serait profitable de se fixer. Il ne pensait pas être au terme de sa migration.

Sans perdre de temps à muser dans Paris, Chopin se présenta chez Paër avec une lettre de recommandation du Dr Malfatti, de Vienne, médecin ordinaire de l'empereur d'Autriche. Il fut vite mis en rapport avec Cherubini, directeur du Conservatoire, dont la maison était ouverte à tous les artistes, avec Baillot le violoniste, et Kalkbrenner qui voulut lui donner des leçons , avec Rossini. De l'Opéra Italien il revient enthousiasmé par le *Barbier de Séville, Othello, l'Italienne à Alger,* et par les grands artistes du chant qui étaient Mmes Malibran-Garcia, Schröder-Devrient, Damoreau-Cinti, MM. Lablache et Rubini. Vers cette époque de son entrée en relation avec le monde artistique parisien, et d'exploration du domaine musical, Chopin exposait ses sentiments et sa situation dans une lettre (1) à son ami Kumelski : « Je suis content de ce que j'ai trouyé ici : je puis admirer les meilleurs musiciens et le meilleur opéra du monde. J'ai fait la connaissance de Rossini, de Cherubini, etc...

« Je crois rester trois ans ici, je suis intimement lié avec Kalkbrenner, le premier pianiste de toute l'Europe. (C'est lui seul qui m'est infiniment supérieur. Tous les Herz et leurs semblables ne sont que des vaniteux qui n'arriveront jamais à jouer mieux qu'ils ne le font »...

La prétention de Kalkbrenner à instruire Chopin, sitôt connue, provoqua des tollés d'Elsner, directeur du Conservatoire de Varsovie, et de la famille du jeune artiste. Pour nombre de ses compatriotes il était déjà jugé comme un génie qui serait placé à côté de Mozart et de Beethoven et cette appréciation souvent exprimée, l'agaçait autant qu'elle le gênait dans les moyens à prendre pour affermir sa condition de musicien. Influencé par les lettres qu'il recevait de Pologne, il manœuvra assez habilement pour prendre peu de leçons de Kalkbrenner et conserver son amitié intéressée. Elle lui fut utile pour organiser son premier concert du 26 février 1832 avec ce programme : 1re partie. *Quintetto,* de Beethoven, exécuté par M. M. Baillot, Vidal, Urhan, Tilmant et Norblin ; *Duo,* chanté par Mlles Toméoni et Isambert ; *Concerto,* pour le piano. composé et exécuté par M. Chopin ; *Air,* chanté par Mlle Toméoni. Deuxième partie : *Grande Polonaise,* précédée d'une Introduction et d'une *Marche,* composée pour six pianos, par M. Kalkbrenner, et exécutée par M. M. Kalkbrenner, Mendelssohn-Bartholdy, Hiller, Osborne, Sowinski et Chopin ; *Air,* chanté par Mlle Isambert ; *Solo,* de hautbois, par M. Brod ; *Grandes Variations* brillantes sur un thème de Mozart, composées et exécutées par M. Chopin.

La grande « machine » de Kalkbrenner faisait bien rire Chopin. « N'est-ce pas une folle idée ? écrivait-il le 16 décembre 1831, un des pianos à queue est très grand, c'est celui de Kalkbrenner, l'autre est petit, c'est le mien. Sur les autres qui sont grands et aussi bruyants qu'un orchestre, joueront Hiller, Osborne, Stamaty et Sowinski ».

Le concert aurait eu lieu le 15 janvier sans une indisposition de Kalkbrenner qui fut aussi cause de la non participation de Mendelssohn. Dans la *Revue Musicale* du 3 mars, Fétis exprima un jugement fort juste en termes modérés. Nous y relevons ces passages : « ...Voici un jeune homme qui a trouvé, sinon un renouvellement complet de la musique de piano, au moins une partie de ce qu'on cherche en vain depuis longtemps, c'est à dire une abondance d'idées originales dont le type ne se trouve nulle part.. — Je trouve dans les inspirations de M. Chopin l'indication d'un renouvellement de formes qui pourra exercer par la suite beaucoup d'influence sur cette partie de l'art... — Il y a de l'âme dans ses chants, de la fantaisie dans ses traits et de l'originalité dans tout... — Comme exécutant, ce jeune artiste mérite aussi des éloges. Son jeu est élégant, facile, gracieux, a du brillant et de la netteté. Il tire peu de son de l'instrument... »

(1) Voir plus haut, p. 48.

Le 20 mai 1832, Chopin joue la première partie de son *Concerto* en fa mineur à un concert de charité donné par la princesse de la Moskowa. Même succès qu'à son premier concert, même constatation de son manque de sonorité. Pendant cette année il peut entendre Field auquel on comparait son jeu, et Paganini. Il va en soirée chez Zimmermann, professeur au Conservatoire, fait la connaissance de Liszt et de Berlioz. Il connait l'élite du monde musical, il en est connu et hautement estimé. Sa renommée va toujours en progressant, malheureusement ses finances ne subissent que diminution. Il est si tourmenté par la crainte de ne pas gagner d'argent qu'il songe à partir pour Londres et le dit au prince Radziwill rencontré sur les boulevards. Le soir même son compatriote l'introduit dans les salons d'une grande famille où Frédéric Chopin fait la conquête de la haute société au milieu de laquelle il produira désormais sa vie artistique et trouvera les générateurs de sa gloire. — Il ne faut point s'étonner de la préférence que montra le jeune polonais pour les sociétés élégantes et affinées. Sa complexion débile, comme la noblesse, le raffinement et la sublimité de ses conceptions l'y dirigeaient. Ses contemporains le dépeignent à cette époque, pâle, triste, élégant, avec des « yeux bruns d'une douceur limpide incomparable ». Il devait assurément, avoir cet aspect menu, candide, frais, fragile, timide et charmant qu'il offre à notre adoration dans cette peinture d'un artiste inconnu que possède M. Alfred Cortot. Vingt trois ans et tant de génie ! Une prodigieuse finesse de perception, un nervosisme extrême causant des colères effrayantes, des élans immenses ou des tristesses atroces sous l'influence des souvenirs, des affections, des visions, des pensées, de l'ambiance même la plus étroite. Un corps accablé par l'anémie, des muscles chétifs, et au sommet de ce corps un cerveau comme un volcan où bouillonnent des fleuves de feu. « Qui peut sonder les souffrances venant de cette opposition ? » a dit Liszt. Elles ont dû être poignantes, mais il n'en donna jamais le spectacle ! Il en garda le secret ; il les déroba à tous les regards sous l'impénétrable sérénité d'une fière résignation ».

Jusqu'en 1837 Chopin vécut les plus heureux jours de sa vie. C'est encore un jeune homme plein de franchise naturelle, paré d'une grâce juvénile et possédé par son art. Il charme les femmes comme une belle fleur de printemps, sans danger. Il est tous les soirs l'idole des salons du grand monde où son génie rayonne plus que la lumière. Avec Liszt

il participe à un concert donné par les frères Herz le 3 avril 1833, joue chez la maréchale Lannes et paraît encore avec Liszt à un concert de Miss Smithson, l'actrice anglaise qui fut la première femme de Berlioz. Le 15 décembre 1833 Chopin interprète avec Liszt et Hiller, l'Allegro d'un Concerto pour trois pianos de Bach, à un concert donné par Hiller dans la salle du Conservatoire. Du 7 décembre 1834 au 24 avril 1835, Chopin se montra cinq fois en public puis renonça pendant plusieurs années à paraître sur une estrade. A un concert donné par Berlioz Chopin joua le *Larghetto* du Concerto en fa mineur. Il prend part avec Liszt à une matinée musicale donnée Salle Pleyel par le professeur et critique musical François Stœpel, joue avec Hiller le 25 février 1835 dans les salons de Erard, paraît dans un autre concert chez Pleyel et interprète un de ses concertos au Théâtre Italien le 5 avril dans une séance donnée au profit des réfugiés polonais. Sa dernière présentation comme exécutant pendant cette période fut pour jouer sa *Polonaise précédée d'un Andante Spianato* à un concert de la Société des Concerts du Conservatoire donné au bénéfice de Habeneck.

Le succès de Chopin fut considérable mais n'atténua point le mécontentement qu'il avait ressenti des deux concerts précédents. « Je ne suis pas propre à donner des concerts, confiait-il à Liszt. La foule m'intimide ; je me sens asphyxié par ces haleines précipitées, paralysé par ces regards curieux, muet devant ces visages étrangers ». Le public devant lequel Chopin pouvait se produire avec éclat devait être approprié à ses forces physiques, à son exquise civilité, et c'était celui des auditoires restreints, des salons, des intimités sympathiques, des concerts chez lui où il transportait ses auditeurs, c'était, de préférence tous les lieux où l'âme peut se croire seule avec la musique. Ainsi sa renommée fut assise et élargie par les grands artistes qui le fréquentaient, par ses élèves qui étaient des plus hautes castes de la fortune et de l'aristocratie, par ses compatriotes toujours privilégiés dans ses affections. Les artistes ne pouvaient alors se dispenser de la protection du pouvoir gouvernemental, des gens fortunés, du grand monde. Frédéric Chopin eut une cour de jeunes filles et de femmes belles et riches, d'hommes sentimentaux qui ne sentirent et n'aimèrent dans les œuvres du polonais qu'une romance de poète accompagnant leurs pâmoisons imaginaires. Ils mirent le musicien au niveau de leur entendement simpliste, ni guidé ni instruit, et le musicien n'ayant pas la force d'un doctrinaire

ou d'un éducateur, négligea la qualité des jugements de ce clan d'adorateurs. Pour eux Chopin était tout entier dans les sublimes épanchements du cœur confiés aux *Nocturnes*, et sur ces œuvres là ils dressaient l'autel de leur adoration. « Les autres œuvres n'étaient pas comprises, a dit Georges Mathias, — un élève de Chopin qui fut professeur au Conservatoire de Paris — même la 1re *Ballade* restait inintelligible pour beaucoup, c'était de la musique de l'avenir ».

Associant les *Nocturnes* et l'aspect physique de leur auteur et sa lente consomption, la plupart de ses contemporains, critiques et commentateurs, le classèrent dans la catégorie des poètes élégiaques, des inspirés assujettis à des langueurs et destinés uniquement à faire pleurer et à chanter des amours fragiles ou délirantes. Aujourd'hui encore cette croyance n'est point disparue, elle est étalée par quelques ignorants et naïfs.

Quelle était donc chez Chopin la vraie nature, la source de ces effusions pseudo-sentimentales des *Nocturnes* ? Elles venaient d'un esprit mâle qui ressentait fortement la radieuse et exaltante poésie de l'amour, des souffrances d'un homme blessé par la constatation de sa faiblesse physique, de la douleur profonde causée à un cœur ardent par les dévastations d'oppresseurs acharnés contre la vie d'un pays auquel il appartient, d'une âme créée de la sève qui forme les héros d'une nation. Ce que Chopin exilé dans un temps d'esclavage pour sa patrie, voyait et ressentait le plus fréquemment, ce qui le possédait et le touchait jusqu'au paroxysme de l'émotion, ce qui l'inspirait suprêmement, c'étaient cette vision et ces impressions de sa terre natale telle que nous la peignait récemment un Polonais : « Savez-vous l'immense mélancolie des plaines et des forêts de la Pologne dès l'automne quand la pluie tombe pendant des jours et des jours, quand le ciel est comme une nappe de plomb, quand l'homme du pays se chauffe auprès du feu et se sent l'âme envahie de tristesse et de désespoir... Il n'y a plus dans les champs que la mort et la misère. C'est cette tristesse qui se trouve dans la musique de Chopin ». Sur cette terre polonaise un peuple gémissait dans les fers et Chopin souffrait avec lui. C'est dans cette existence de faits et de situations saisissantes que se trouve le principe spirituel et sensible des *Nocturnes*. Ils ne contiennent ni vague sentimentalisme ni marques maladives, ils ne révélent que l'âme polonaise singulièrement sensitive mais imbrisable.

« Chopin est rongé par le mal du pays » dira un de ses amis. Il aimait recevoir des Polonais et pour eux il jouait, il improvisait avec tout son génie. Maintes correspondances l'attestent. Le poète B. Zaleski écrivait en 1844 : « A quatre heures j'allais chez Chopin. Witwicki s'y trouvait. Arrivèrent après moi, Mme Hoffmann-Tanska, Mlle Takinowka, M. et Mme Tomaszewski. Survint Chopin, pâle, fatigué, mais de bonne humeur, inspiré. Il m'accueillit avec tendresse et s'assit au piano. Il est impossible de dire la forme et le sujet de son jeu. La première fois de ma vie je ressentis si vivement la beauté de la musique que je ne pus maîtriser mes larmes... Il joua d'abord un prélude, ensuite une berceuse, puis une mazurka, de nouveau une berceuse. Une splendide polonaise suivit, et enfin, en mon honneur, une improvisation dans laquelle il évoqua toutes les voix douces et douloureuses du passé. Il chanta les pleurs des *dumka* et termina par le chant national : *La Pologne n'est pas morte*, sur tous les tons, depuis le ton guerrier jusqu'à celui des enfants et des anges. J'aurais pu écrire un livre entier sur cette improvisation... ».

Ernest Legouvé dans ses *Soixante ans de Souvenirs* nous prouve qu'il avait parfaitement discerné les éléments fondamentaux de l'inspiration musicale de Chopin en écrivant : « Une fois au piano, Chopin jouait jusqu'à épuisement. Atteint d'une maladie qui ne pardonne pas, ses yeux se cerclaient de noir, ses regards s'animaient d'un éclat fébrile, ses lèvres s'empourpraient d'un rouge sanglant, son souffle devenait plus court ! Il sentait, nous sentions que quelque chose de sa vie s'écoulait avec les sons, et il ne voulait pas s'arrêter, et nous n'avions pas la force de l'arrêter ! La fièvre qui le brûlait nous envahissait tous !

« Pourtant il y avait un moyen certain de l'arracher au piano, c'était de lui demander la Marche Funèbre qu'il a composée après les désastres de la Pologne. Jamais il ne se refusait à la jouer ; mais à peine la dernière mesure achevée, il prenait son chapeau et partait. Ce morceau qui était comme le chant d'agonie de sa partie, lui faisait trop de mal ; il ne pouvait plus rien dire après l'avoir dit, car ce grand artiste était un grand patriote et les notes fières qui éclatent dans ses polonaises racontent tout ce qui vibrait d'héroïque derrière ce pâle visage ».

Nous avons recherché quels avaient été les rapports de Frédéric Chopin compositeur avec l'enseignement pianistique du Conservatoire National de Musique de Paris. Au temps où Chopin habitait Chaussée d'Antin il reçut une lettre de Zimmermann, le priant de venir au Conservatoire « afin de donner des indications à un élève qui étudie son Concerto ». C'était le *Concerto* en mi mineur publié en 1833, celui en fa mineur ayant été livré au public dans l'anné 1836. Le morceau du concours de 1835 pour les classes d'hommes fut pris dans le *Concerto* de Chopin. Trois élèves remportèrent un premier prix, ils se nommaient : Lefébure, Honnoré, Goria. Le premier nommé, Louis-James-Alfred Lefébure, dit Lefébure-Wély avait dix huit ans et obtenait la même année un premier prix d'orgue. Quatorze ans plus tard, étant organiste de la Madeleine, il interpréta des *Préludes* aux funérailles de Chopin.

En 1846 le 1er solo du 1er *Concerto* est derechef imposé comme morceau de concours et les premiers prix sont M. M. Mariscotti et Emile Descombes. En 1847 c'est au tour des élèves femmes de concourir avec la même œuvre et deux premiers prix sont gagnés par Mlles Malescot et Ausseur. En 1848 c'est le 1re morceau de la *Sonate* en si mineur qui est choisi et Mlles Aubris et Joly obtiennent la suprême récompense. Quatre fois, Chopin vit ses compositions prises comme morceaux de concours dans une époque — 1835 à 1850 — où *toutes* les œuvres imposées pour ces hautes luttes d'école étaient dues à des musiciens tombés ensuite dans l'oubli, sauf un, mais dont le genre et l'influence prédominaient, et qui avaient nom : Hiller, Hummel, Kalkbrenner, Bertini, Herz, Döhler, Dussek, Thalberg, Ries. Au centre de la vogue de ces producteurs d'œuvres tintamarresques ou compassées et toujours vides d'idées originales, il est évident que Chopin se présentait avec des conceptions quasiment anormales qui restaient souvent incomprises et plus fréquemment encore superficiellement saisies ou faussement interprétées. Il reste quelques manifestations chez nos contemporains, de ces notions indigentes ou difformes puisées dans des écrits périmés ou vivantes dans le manque de savoir.

Quoique peu enclin aux épanchements de l'amitié sans germe polonais, l'auteur des Mazurkas éprouva un très grand plaisir à fréquenter Bellini déjà à la porte du tombeau et dont le Théâtre Italien représenta *Les Puritains* le 24 janvier 1835. Frédéric Chopin joua à la

Cour de Louis-Philippe le 25 février 1838 et le 3 mars il participait avec Zimmermann et Gutmann à un concert de Valentin Alkan. Le 11 du même mois le grand artiste se rendait à Rouen pour prêter son concours à un concert donné par la Société Philarmonique de cette ville au bénéfice de son jeune chef d'orchestre le violoniste et compositeur polonais Antoine Orlowski. Le lendemain de cette manifestation le *Journal de Rouen* en donnait un compte-rendu où nous prenons ce passage : « Il n'y a rien au-delà de la finesse d'expression du doigté de ce célèbre artiste ; c'est à lui qu'on peut justement appliquer la formule : qu'il *chante* sur son piano. M. Chopin ne frappe pas les touches du clavier, il les flatte, il les caresse, pour ainsi dire, et en fait sortir ainsi des sons qui vibrent longtemps et produisent les effets les plus suaves, les plus veloutés et les plus magiques. Il n'est pas besoin d'ajouter que son succès à été colossal ». Il ne paraîtra peut-être pas complètement superflu de rappeler, au sujet de ces éloges, que les pianos joués par Chopin étaient munis d'un clavier très-souple, les touches avaient peu d'enfoncement et cédaient sous une légère pression du doigt.

Moschelès et Chopin jouèrent ensemble au château de Saint-Cloud devant la famille royale en octobre 1839. A partir de cette année il restait au grand polonais dix ans à vivre, et pendant ce laps de temps il donna en tout à Paris, trois concerts ! Le premier eut lieu le 26 avril 1841 avec la participation de Mme Damoreau-Cinti et du violoniste Ernst. Chopin joua quatre de ses compositions nouvellement éditées : la seconde *Ballade*, le troisième *Scherzo*, les *Mazurkas* de l'opéra 41, et les deux *Polonaises*, op. 40. Liszt honora son confrère d'un article parfaitement laudatif dans la *Gazette musicale* du 2 mai 1841 où nous puisons cet extrait : « ...Chopin, demeuré en dehors du mouvement excessif qui, depuis quelques années, pousse l'un sur l'autre et l'un contre l'autre, les artistes exécutants de tous les points de l'univers, est resté constamment entouré d'adeptes fidèles, d'élèves enthousiastes, de chaleureux amis qui, tout en le garantissant des luttes fâcheuses et des froissements pénibles, n'ont cessé de répandre ses œuvres, et avec elles l'admiration pour son génie et le respect de son nom. Aussi, cette célébrité exquise, tout en haut lieu, excellemment aristocratique, est-elle restée pure de toute attaque... Nous n'entreprendrons pas ici une analyse détaillée des compositions de Chopin. Sans fausse recherche

de l'originalité, il a été *lui,* aussi bien dans le style que dans la conception. A des pensées nouvelles il a su donner une forme nouvelle. Ce quelque chose de sauvage et d'abrupt qui tenait à sa patrie, a trouvé son expression dans des hardiesses de dissonance, dans des harmonies étranges, tandis que la délicatesse et la grâce qui tenaient à sa personne se révélaient en mille contours, en mille ornements d'une inimitable fantaisie... ».

La beauté originale du style des œuvres de Chopin, leur pureté, leur précision matérielle, et leur force d'impression les plaçaient dès leur naissance parmi les chefs-d'œuvre immortels. Avec ses 24 *Etudes,* à vingt cinq ans, Chopin avait atteint la splendide et inouïe perfection des 48 *Préludes et Fugues* de Bach, et rien n'a égalé jusqu'à présent ces deux prodigieuses merveilles de la musique, dignes l'une de l'autre.

Le 21 février 1842, Chopin donnait un nouveau concert à la salle Pleyel, avec Franchomme et Mme Viardot-Gracia devant une assemblée d'élite. Et l'ultime séance musicale souhaitée par tous les amis du sublime artiste se passa le 16 février 1848 avec un éclat extraordinaire. Alard, Franchomme et Mme Molina di Mondi, furent les partenaires au dernier programme du génie près de s'éteindre.

Immense fut l'émotion causée par la mort de Frédéric Chopin, le 17 octobre 1849. Ses funérailles peuvent être imaginées comme celle de l'amour. Un cortège considérable escortait moins sa dépouille mortelle que la présence si sensible de son génie ardent et lumineux, et toutes les âmes ressentaient une même peine.

On se passionne pour le grand art de Chopin, pour sa personnalité, pour ses objectifs, on arrive à aimer avec violence tout ce qu'il aimait quand on est doué d'une intelligence ouverte, d'un cœur capable de réceptivité, d'un esprit impartial. Chopin est probablement le seul génie qui ne déçoive en rien car il ne nous oppose aucune laideur. Tout fut noble et grand dans ses pensées et dans son existence. Sa gloire n'a jamais cessé de grandir et mérite toujours plus l'hosanna des foules.

Après la disparition du musicien polonais ses admirateurs firent encore dévier davantage sur les seules voies du sentiment les formes et les impressions de sa musique. Il y eut trop d'écrivains insuffisamment musiciens et trop de poètes à vouloir expliquer l'œuvre de Chopin. Ils corrompirent tous les jugements. Depuis vingt ans et surtout depuis 1914, à la lueur de tragiques connaissances, l'essence du génie de Chopin a été découverte, la signification exacte et entière de ses œuvres devint évidente. Elles nous placent devant une immarcescible splendeur du génie humain.

Ainsi la gloire de Frédéric Chopin est à son apogée. Le gouvernement de sa patrie a décrété pour les cendres du héros justement divinisé, les marches triomphales, l'apothéose, et le temple au cœur de la nation. Ceci arrivera au jour choisi par le destin. Un peuple grandit par ses fils spirituels et la Pologne sait qu'elle vit fraternellement hors de ses frontières, par la beauté intellectuelle, par l'ascendant sublime de celui que l'humanité acclame et honore, par l'impressionnante grandeur et l'enseignement idéal du génie polonais de Frédéric Chopin. Les Polonais savent pareillement, qu'un grand génie universellement aimé doit être gardé, parce qu'il est le palladium de sa nation.

Edouard Ganche.



Chez un élève de Chopin

J'avais 7 ans lorsque mon père me mena en Europe pour étudier la musique. Paris et son célèbre Conservatoire de Musique furent le but de ce voyage entrepris sur un des plus vieux paquebots de la Compagnie transatlantique « Le Labrador », qui avec ses 3.000 tonnes semblait plus grand que tous les « Ile de France » et « Majestic » d'aujourd'hui.

Le traditionnel concert à bord étant déjà dans les usages maritimes de cette époque éloignée (je suis sûr que même Christophe Colomb avait probablement un divertissement à bord avant d'apercevoir la terre américaine) j'en fis les frais, et un amateur musicien parmi les passagers proposa de m'emmener voir Ambroise Thomas, le Directeur du Conservatoire.

Ambroise Thomas me trouva du talent et aurait voulu me faire entrer au Conservatoire, mais les rigoureux réglements administratifs ne permettaient pas l'admission d'un gamin de moins de 9 ans. On tourna la difficulté en m'admettant comme élève auditeur à qui on permettrait de suivre les cours, mais non de concourir pour les prix. Je fus admis dans la classe de Georges Mathias, où, parmi mes collègues se trouvait Philipp qui devait décrocher un premier prix cette année-là.

Mathias me prit en affection ce qu'il témoigna par un très chaud intérêt dans le développement de mon talent.

Les classes du Conservatoire que je suivis avec assiduité furent complètées, même deux fois par semaine, par des leçons particulières chez Mathias qui habitait alors la rue Lafayette près du Square Montholon. Leçon à 5 ou 6 heures qui durait quelquefois presque deux heures, puis souper copieux. (Ah ! les babas au rhum et les éclairs au chocolat restèrent inoubliables, hélas, ma gourmandise date de cette époque !). Ensuite, souvent conversation avec reminiscences sur Chopin. Je me souviens encore fort bien d'innombrables indications que Mathias me donna sur l'interprétation de diverses œuvres de Chopin, il mettait les accents, les doigtés sur ma musique avec un gros crayon bleu, souvent avec des remarques personnelles.

Mathias m'a décrit Chopin : grand, élancé, élégant, toujours bien mis, en général portant une redingote à deux rangs de boutons, boutonné jusqu'au cou, en drap fin, mauve, bleu ou beige. Toujours ganté. Bien chaussé de bottines vernies qui brillaient comme des miroirs. Il avait un très petit pied, mince. Les mains fines, soignées, comme toute sa personne. Les doigts longs. On peut dire qu'il était un gentilhomme jusqu'au bout des ongles, aristocrate comme homme et musicien. Il aimait le grand monde. Il aimait les femmes belles et distinguées et quand, en soirée, on le priait de jouer, il aimait être entouré d'elles. Et c'est alors qu'il donnait tout dans son jeu, poésie, passion, exaltation.

L'âme polonaise, intense, avec sa chevalerie, son héroïsme, sa fierté, son panache, sa tendresse et sa douleur, sa nostalgie, sa profonde mélancolie, tout cela, Chopin le faisait vibrer quand il jouait dans un salon, dans une atmosphère de sympathie, d'admiration, d'affection. Chopin n'aimait pas les concerts, il avait la timidité de tant d'artistes, qu'on appelle le trac.

Mathias disait encore que Chopin avait une petite tête, de petits yeux très clairs, bleutés, très brillants, des dents magnifiques de blancheur, un sourire charmant qui illuminait toute sa figure, les doigts effilés, minces (ce qui peut-être explique certaines difficultés dans ses œuvres qui semblent de vrais problèmes pour bien des pianistes d'aujourd'hui). Nos pianos modernes avec leur immense sonorité sont aussi bien différents comme toucher des pianos du temps de Chopin. Les marteaux si gros et lourds, la profondeur de la mécanique, presque double de celle des pianos de 1845, demandent aujourd'hui une force, une souplesse et un entraînement tout différents.

La sensibilité de Chopin était extrême, souvent il se rebiffait, il se

renfermait dans sa carapace et souffrait de mille choses qui sembleraient des bagatelles aux autres.

Mathias disait que Chopin était très difficile pour les doigtés et qu'il exigeait qu'on apprît, une fois pour toutes, un doigté et qu'on n'y apportât aucun changement. Et pour chanter, pour phraser une mélodie, pour faire ressortir un fragment, de thème, pour faire « la ligne », il était inimitable. La façon dont il se servait de la pédale était une révélation.

J'eus le privilège de travailler presque 3 ans avec Mathias, et une bonne partie de l'œuvre de Chopin passa sous mes doigts, si je puis dire, malgré ma jeunesse. L'apothéose de ma carrière d'enfant prodige fut peut-être quand Mathias me présenta chez Antoine Rubinstein et me fit jouer pour une phalange de célébrités telles que Madame Juliette Adam, le Président Jules Grévy, Ferdinand de Lesseps, etc., etc.

Je saisis cette occasion pour proclamer hautement ma dette de gratitude à Georges Mathias pour m'avoir initié à l'œuvre de Chopin et je voue à sa mémoire une affectueuse reconnaissance.

E. SCHELLING.





Les sources polonaises de la musique de Chopin

LA légende veut que seul Chopin — fleur solitaire soudain jaillie d'un sol sterile — ait été le « créateur unique » de la musique polonaise, qui avant lui n'aurait pas existé. Car la Légende aime attribuer tout le mérite d'un accomplissement à celui qui sut en réaliser la perfection. Sans même remonter à Amphion, il suffit de citer les noms de Grégoire le Grand, de Guido d'Arezzo, de Palestrina (1)...

Quelle que soit l'importance capitale de l'œuvre de Chopin dans la musique polonaise, il ne faut pas oublier que, si Chopin nous a laissé un merveilleux monument de l'art musical polonais, ce monument n'aurait pu être tel que nous l'admirons sans l'apport de ses prédécesseurs qui avaient posé les fondements de la Musique nationale. Sans ces bases, sans les compositeurs polonais de la fin du XVIII[e] siècle qui les ont éta-

(1) Il ne sera pas inutile de citer ici, à titre d'exemple, l'opinion de Ronsard, qui réflète certainement le sentiment général, sur un de ses contemporains, le compositeur Orlando Lasso (« Préface sur la musique, extraite d'un livre intitulé : Mélanges de 148 chansons tant de vieux auteurs que de modernes etc. Paris, A. Leroy et R. Ballard 1572) : « *le divin Orlande... semble avoir seul desrobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir en la terre surpassant les antiens et se faisant la seule merveille de notre temps...* »

blies, il eût été bien ardu, voir impossible que Chopin, de ses seules ressources, trouvât, en lui-même, l'essence et l'idéal de l'art national polonais.

Il convient cependant de reconnaître qu'à l'époque où son génie apparaît, les forces ennemies de la Pologne qui l'avaient frustrée de son indépendance politique menaçaient d'écraser tout ce que l'essor intellectuel et artistique du XVIII[e] siècle avait produit et préparé. Et il faut admirer d'autant plus la résistance de l'esprit national, il faut d'autant plus savoir gré à la société polonaise qui dans des conditions politiques désastreuses sut garder intacte la vitalité de la pensée nationale, grâce à quoi l'art de Chopin put parvenir à son plein épanouissement, et devint, en même temps, l'expression la plus prestigieuse de cette pensée.

L'insuffisance des documents ne permet pas encore malheureusement de retracer un tableau complet de l'activité créatrice du pays au XVIII[e] siècle. Ce sont les premières ébauches de l'*Opéra* polonais qui sont, dans ce domaine, relativement le mieux connues, quoique insuffisamment appréciées. Les compositeurs polonais se refusant d'imiter l'*opéra seria* italien qui régnait alors en despote, avaient adopté une forme plus rapprochée de l'opéra-comique français et, d'autre part, du « *Singspiel* » allemand. Cette forme de théâtre lyrique, qu'inaugurait à Varsovie, en 1778, *La Misère rendue heureuse* (de Mathieu Kamienski) répondait le mieux aux goûts du public polonais de l'époque, tout particulièrement à cause de son caractère national et de l'importance que l'auteur accordait à l'élément populaire. Ce caractère se révélait autant par le choix des textes que par la tendance d'introduire des rythmes de danses polonaises dans un style qui, en ce qui concerne son allure générale, imitait celui des classiques viennois. Timides d'abord, ces innovations s'accentuèrent de plus en plus nettement dans les opéras de Stefani, de Kurpinski et d'Elsner.

Mais le développement de l'art ne se limitait pas au seul opéra, ni à la seul capitale. Les familles seigneuriales et les couvents s'attachaient souvent des orchestres : les mémoires de l'époque y font mainte allusion. Toutefois nous ne somme que peu renseignés actuellement sur le répertoire de ces orchestres (2). Cependant d'anciens catalogues, des recueils de musique oubliés, depuis quelque temps nous mettent sous les yeux des noms, peu ou point connus, de compositeurs polonais. Nous entrons en contact avec quelques unes de leurs œuvres. Ces compositions nous permettent de constater que les tendances qui avaient fait naître l'opéra polonais (alliant au style classique le motif national) s'étaient manifestées également à cette époque *dans la Musique Symphonique* (3).

(2) Dans les « *Mémoires du règne d'Auguste III* » (anonymes publiés en 1840, nous lisons : « *Deux violonistes et une basse de viole formaient, lorsque la compagnie était peu nombreuse, l'ensemble le plus agréable* ». Cette information pourrait bien indiquer qu'il y avait en Pologne des amateurs de la musique de chambre, car c'est justement pour des ensembles de ce genre qu'étaient généralement composées les *Sonates*, si nombreuses à cette époque.

(3) *A. Milwid* donne à la partie lente de sa symphonie la forme d'une « *Rêverie* » typiquement polonaise. *A. Dankowski* (aux environs de 1750) construit l'introduction au premier allegro de sa Symphonie en ré sur un rythme de polonaise.

(4) Chopin écrit dans une lettre à Bialoblocki du 2.XI.26 (Lettres de Chopin à Bialoblocki publiées par Stanislas Pereswiet Soltan, Varsovie 1926, p. 38). : « *J'é-*

D'autre part, la production musicale est marquée par le goût pour l'air de danse qui devient (par exemple dans les Polonaises d'Oginski) une forme purement artistique.

La musique est d'ailleurs tellement répandue en Pologne au début du XIX[e] siècle que J. U. Niemcewicz, poète, historien et homme politique qui publie en 1816 ses *Chants historiques*, voit ses poèmes composés non seulement par des musiciens professionnels (tels que Marie Szymanowska, Charles Kurpinski, François Lessel) mais aussi à de nombreux amateurs, parmi lesquels la princesse de Wirtemberg née princesse Czrtoryska, la comtesse Laure Potocka, F. Kochanowska, la comtesse Chodkiewicz, Mlle Beydale, le comte Rzewuski. Sans témoigner d'une grande originalité, les compositions de ces amateurs que Chopin connaissait certainement fort bien, dénotent une indéniable connaissance du métier et présentent, quant à leur caractère, de grandes affinités avec ses premiers Chants.

Grâce à une tradition fidèlement maintenue, l'effort vers la création d'un art national imprègne l'atmosphère intellectuelle de Varsovie. Dans le domaine musical la poursuite de ce programme qui se rattache étroitement au culte de la musique populaire, est symbolisée par la place que tiennent dans la production de cette époque les *polonaises*, les *mazurkas* et les « *rêveries* ». Parmi les plus éminents propagateurs de ce culte de la poésie et de la musique populaires se range le poète K. Brodzinski dont Chopin suivit les cours à l'âge de seize ans (4). Dans

cette atmosphère l'instinct créateur du jeune compositeur, tôt éveillé en lui, de bonne heure suivit la voie commune. Prenant exemple sur ses aînés, Chopin se plût à fixer ses premières inspirations dans le rythme des Polonaises et des Mazurkas. Souvent même les impressions qu'il remportait d'une soirée d'Opéra, spectacle auquel il s'intéressa de bonne heure (suivant ici encore le courant général), épousaient dans son imagination le rythme des danses polonaises. Après la représentation du *Barbier de Séville* à l'Opéra de Varsovie (29 septembre 1825), il écrit à son camarade Bialoblocki : « *Le Barbier m'a inspiré une nouvelle Polonaise qui plaît assez ; j'ai l'intention de la donner demain au lithographe* » (5). Dans une autre lettre Chopin annonce à ce même camarade l'envoi de nouvelles *mazurkas* et mentionne également un « *Rondeau à la Mazur* » déjà prêt (8 janvier 1827).

Notons que, tout en en appréciant beaucoup la valeur musicale, de ses musiques de danses, les contemporains de Chopin ne portaient pas moins d'intérêt à leur valeur pratique, chorégraphique. C'est d'ailleurs à peu près de la même façon que Chopin lui-même s'intéressait aux compositions de sa sœur Louise. Au bal chez les Zamoyski on a joué « *pendant toute la soirée* » la mazurka de Chopin, op. 7 n° 1. « On l'avait trouvée excellente pour la danse », raconte à Frédéric, en lui annonçant cette nouvelle, sa sœur Isabelle. Mais elle se croit obligée d'ajouter aussitôt : « Que dis-tu de cette profanation de ton art, car cette ma-« zurka se prête plutôt à l'audition. Louise l'a jouée chez les Lebrun « pour faire danser. Dis-moi et écris, as-tu composé ce morceau pour « la danse ? Peut-être t'avons-nous mal compris ?» (6).

Il conviendrait d'examiner maintenant les rapports qui relient les toutes premières manifestations créatrices de Chopin à la musique populaire. Or, nous connaissons l'attrait que celle-ci a exercé sur lui, dès son enfance, par la confidence qu'il nous en fait lui-même dans le *Courrier de Szafarnia,* journal imité du *Courrier de Varsovie,*

« tudie avec Elsner le contrepoint et je consacre 6 heures par semaine aux cours « de *Brodzinski,* Bentkowiski et autres qui enseignent des matières se rattachant « plus ou moins à la musique... »

(5) Lettres à Bialoblocki.

(6) On pourrait considérer comme une réponse indirecte à cette question les paroles de Chopin dans une lettre à sa famille du moi de décembre 1830 : « *Je ne vous envois pas les mazurkas... vu que je ne les ai pas encore copiées : pas pour la danse* ».

qu'il s'amuse à publier, à l'âge de 14 ans, pendant les vacances, à la grande joie de ses camarades et de sa famille, dans le village de Szafarnia où il passe l'été (1). La « Chronique locale » de ce journal nous apprend notamment qu'un jour, en entendant une « Catalani » de village, à laquelle un petit mur d'enclos servait d'estrade, le jeune amateur de folklore alla jusqu'à lui donner « trois grosz » pour entendre encore une fois sa « petite mazurka » et en saisir mieux les paroles. Il resta fidèlement attaché au chant populaire jusqu'à la fin de ses jours. Et lorsque la nostalgie du pays natal venait hanter par moments, sur les bords de la Seine, l'artiste déjà mûr, il se consolait dans sa solitude en évoquant le souvenir de ces « petites mazurkas » : ...« j'ai passé la soirée chez moi en jouant, en chantonnant des mélodies des bords de la Vistule », écrit Chopin à sa famille dans une lettre du mois d'avril 1847.
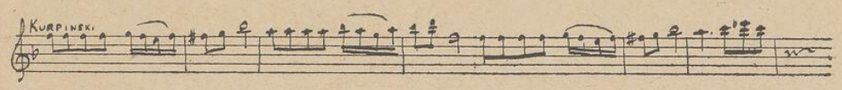
La question des rapports réels entre les compositions de Chopin et la musique populaire polonaise (traitée jusqu'à une date récente assez sommairement) est devenue depuis l'objet d'une analyse scientifique. Dans une dissertation publiée sous le titre : « *Les thèmes de la musique populaire polonaise dans les Mazurkas de Frédéric Chopin* » (2). Mme H. Windakiewicz met en regard une longue suite d'exemples consciencieusement étudiés et fort bien motivés et dont l'ensemble donne une image exacte de l'étroite connexion qui relie à bien des égards le « *Mazur* » populaire et les Mazurkas de Chopin. Aussi Mme H. Windakiewicz a-t-elle raison de dire dans la conclusion de son ouvrage, après avoir fait ressortir ces particularités de l'art de Chopin : « L'influence de l'art populaire ne se borne pas, chez Chopin, « à l'imitation des rythmes de danse. Ainsi que nous l'avons vu au cours « de cette étude, elle se manifeste dans l'emploi de la construction ori-« ginale des mesures, des phrases, des périodes, dans le recours aux « modèles populaires rythmiques et mélodiques et dans la mise en évi-« dence de nouvelles lois rythmique, tonales et harmoniques qui exi-« stent dans les mélodies populaires qu'à l'état latent ».
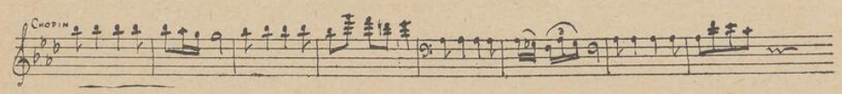
Il importe cependant de faire observer que si la musique populaire était chère à Chopin dès son enfance, il s'était familiarisé au même de-

(1) Cité pour la première fois par F. Hoesick dans son livre : *Chopin, sa vie et son œuvre.* Varsovie, 1904.

(2) Dissertation de la Faculté de Philologie de « l'Académie Polonaise des Sciences » de Cracovie, 1927.

gré, et même davantage avec des œuvres conçues dans le style populaire, très nombreuses à cette époque, nous l'avons dit. Nous pouvons admettre avec certitude que dans ses premiers essais Chopin ne s'inspirait pas directement de la musique populaire, mais d'œuvres d'un caractère plus ou moins « professionnel » qui s'en nourissaient : mazurkas et Polonaises dues à Elsner, à Stefani, à Kurpinski, à d'autres encore. Nous en trouvons la preuve dans une de ses premières compositions, une Polonaise qu'il composa à l'âge de onze ans (notons d'ailleurs que la Polonaise fait partie de la Musique de Cour) et qui s'apparente visiblement à une Polonaise de K. Kurpinski bien connue encore de nos jours. Chopin ne pouvoit ignorer ce morceau tiré l'opéra de Kurpinski *Les Cracoviens et les Montagnards* représenté à Varsovie dès 1816. C'est surtout le caractère du Trio de la Polonaise du compositeur adolescent qui permet d'en chercher le modèle chez Kurpinski :





Notons aussi que Chopin témoignait toujours à ses contemporains et à leurs œuvres un intérêt sincère, compréhensif, sans morgue aucune, quoi qu'il ait, à l'occasion, critiqué vertement les prétentions de confrères mal doués. Il parle toujours en termes extrêmement élogieux de son professeur Elsner et de ses compositions. Pendant son séjour à Breslau en 1830, il cherche activement à y faire publier les œuvres de celui-ci. Il qualifiait ses messes de « merveilleuses » et à propos de sa messe « pour le couronnement » il écrit à sa famille : « *il faudrait qu'ils entendissent cette messe* (les musiciens allemands) *pour comprendre ce qu'il vaut comme compositeur* » (lettre de Breslau, 9 novembre 1830). Dix ans plus tard encore, il multiplie, quoique sans succès, les démarches auprès de l'éditeur Schlesinger pour le décider à publier les Oratorios d'Elsner (voir lettre du 24 juillet 1840).

Il a utilisé un thème de Kurpinski dans sa *Fantaisie* Op. 13. Dans

ses concerts ou en jouant dans les salons, il improvise sur des motifs empruntés aux *Cracoviens et Montagnards* de cet auteur. Il trouvait des paroles flatteuses même pour des œuvres moins connues et aujourd'hui oubliées. Il dit ainsi en parlant d'une Polonaise de Kaczkowski qu'elle est « *fort réussie, belle, en un mot bonne à écouter et à s'en délecter* ». Il annoncera d'autre part que sa sœur Louise « a composé « une Mazurka comme Varsovie n'en a pas dansé depuis longtemps. « C'est son nec plus ultra et, en général, un des nec plus ultra du genre. « Un beau morceau, plein de mouvement, en un mot ce qu'il faut pour « la danse et, sans exagération, d'une qualité rare » (1).

La tendance nationale dont parle Chopin dans une lettre à son ami Titus Wociechowski (2) et qui se traduit chez lui par l'insertion des rythmes polonais dans le style internationala, ne lui était pourtant pas propre en particulier. Aussi différait-il de ses prédécesseurs uniquement en ceci que grâce à la puissance de son génie il sut pénétrer plus profondément l'esprit de cette musique et en discerner les particularités rythmiques, mélodiques et harmoniques qui échappaient à des compositeurs d'un talent inférieur au sien. Cette pénétration, aida son imagination créatrice à découvrir de nouveau mondes dans le domaine de la *mélodique* et de l'harmonisation, domaine où il est unique et inégalable.

Loin de les apprécier à leur juste valeur, les musiciens de moindre importance s'avisaient de corriger à leur façon (3) certaines particularités de la musique populaire et à les ramener aux clichés rebattus des principes scolaires. Réfractées à travers le prisme du génie de Chopin qui en pénétra exactement le sens, ces mêmes particularités lui permirent de créer de style insoupçonné, profondement national et

(1) Lettre à J. Bialoblocki.

(2) « Tu sais combien j'ai cherché à saisir le caractère de notre musique nationale — et j'y ai réussi en partie ».

(3) Dans une lettre à sa famille datée du 19 avril 1847, Chopin écrit à propos des chants populaires arrangés par O. Kolberg : « *En voyant souvent des choses de ce genre, je crois qu'il vaut mieux ne rien faire car toute cette peine qu'on se donne ne réussit qu'à fausser tout et rend d'autant plus difficile la tâche du génie qui un jour s'attachera à démêler la vérité. Et jusqu'à ce moment toutes ces beautés fardées, aux faux-nez, qui ne savent marcher qu'en s'aidant de béquilles, ou d'échasses ne seront qu'un objet de risée pour ceux qui s'y arrêteront d'un regard superficiel* ». Dans sa modestie Chopin ne voulait pas supposer qu'il pût être ce génie qui avait « démêlé la vérité » de la musique populaire.

puissamment personnel, et, par le souffle du créateur, universel-humain.

Sur le fond de son époque, Chopin se détache en Pologne avec un relief singulier : non seulement à cause de ses merveilleuses facultés créatrices, mais aussi pour n'avoir pas suivi le penchant général et l'opinion admise (qui voyait dans l'opéra la plus haute réalisation de l'art national) et s'être « borné au seul piano » (1) ce qui aux yeux de ses contemporains — et pour lui-même — constituait une certaine infériorité. Mais c'est justement à ce pianiste qui dans ses compositions parlait un nouveau langage musical qu'il a été donné de subjuguer l'auditeur étranger et de couvrir gloire immortelle son propre nom et l'art polonais. Cet art — ce n'est pas lui qui là créé. Il existait avant lui. Mais c'est son génie, c'est son clavier qui l'a élevé à des hauteurs jusqu-là inconnues.

HENRI OPIENSKI.

(1) Dans une lettre en date du 27 novembre 1831, la sœur de Chopin, Louise, lui écrit à Paris : « Monsieur Elsner ne veut pas que tu ne sois que virtuose, com-« positeur pour piano et exécutant célèbre, car c'est plus facile et moins impor-« tant que de composer des opéras... Ton Génie ne doit pas se contenter du piano « et des concerts. Tu dois te rendre immortel en composant des opéras »...

D'autre part Chopin écrit lui-même à Elsner dans une lettre datée de Paris (14 décembre 1831) . « Votre lettre m'a apporté une nouvelle preuve de cette sol-« licitude paternelle, de ces vœux franc, sincères que vous voulez bien continuer « de former pour le plus dévoué de vos élèves. En 1830, tout en me rendant compte « de ce qui me manque et combien je suis loin de pouvoir tenter d'imiter l'un « quelconque de vos modèles, j'osais encore penser : « *Je me rapprocherai au* « *moins un peu de lui et à défaut d'un « Lokietek » mon cerveau produira peut-*« *être un « Laskonogi »*. (Ladislas Lokietek et Ladislas Laskonogi, deux rois de « Pologne d'un mérite inégal). Mais aujourd'hui que toutes mes espérances dans « cet ordre d'idées sont anéanties, je suis forcé de songer à me frayer un chemin « comme pianiste, mettant pour un certain temps de côté les visées artistiques « *supérieures* dont vous m'entretenez avec raison dans votre lettre... »



Le sens expressif des tonalités dans la musique de Chopin

Dans un carnet qu'il tint la dernière année de sa vie, et qui sera prochainement publié, sous la date d'octobre-novembre 1930, *Louis Aguettant avait écrit ces lignes :* « Chopin. — *Je prends beaucoup de notes pour un article que je vois très bien, sur* le sens expressif des tonalités dans la musique de Chopin. *Réfutation de V. d'Indy qui prétend que Chopin choisit ses tonalités pour des raisons pianistiques.* » *Un article, oui, d'abord ; mais destiné à devenir l'un des chapitres de ce* Chopin *qui, dans sa pensée, devait être le premier de ses livres.*

Ce sont ces notes que nous publions aujourd'hui. En dépit de leur rédaction rapide (mais sur tous les points vitaux du sujet scrupuleusement surveillée), nous croyons qu'elles font mieux que d'apporter sur la musique de Chopin d'inappréciables lumières. Par l'alliance de l'intelligence technique la plus avisée et d'une sensibilité de poète, par un perpétuel et tout naturel bonheur dans l'expression de l'indicible, elles réalisent probablement la perfection de l'une des formes de la critique musicale : celle qui considère la musique (ainsi écrivait-il un autre jour), « *comme une interprétation de la vie, comme un langage à la fois transparent et secret, un peu magique, qui a mille choses précieuses à nous dire* ». *Le péril est assurément de verser dans la littérature, et Louis Aguettant le savait mieux que personne ; mais il n'avait pas à s'en défendre, trop musicien pour en être effleuré. Il est amer de songer à toutes ces choses précieuses dont il avait le secret, et qu'il a emportées avec lui.*

Ce n'est pas ici le lieu de peindre l'homme qu'il fut. Mais je puis bien dire au moins que je n'ai pas approché plus vaste culture, ni si allègrement portée. Il était de ces esprits d'une rareté presque infinie qui dominent également les diverses voies de l'art et celles de la connaissance : position féconde entre toutes, si l'on songe qu'un homme maître de plusieurs langages vaut beaucoup plus qu'autant de spécialistes, par la chance qu'il a de tirer de leur incessante confrontation d'imprévisibles clartés. Surtout, jamais culture aussi étendue ne ressembla moins à un fardeau. La sienne ne se pouvait comparer qu'à une sorte de génie, tant elle était d'abord noblesse intime, don de nourrir de toute chose sa propre substance et perpétuelle aptitude à l'émerveillement. Quand il est mort, le 10 *mars, il avait cinquante-neuf ans : à un âge où tant d'autres ne sont plus que des automates, il ne montrait aucun symptôme de sclérose. Il semblait promis à une de ces lumineuses vieillesses où l'esprit s'éveille chaque jour plus jeune et plus joyeux, ne cessant pas, dans la parfaite possession de ses moyens, d'être relié mystérieusement à une source d'aeux jaillissantes et de chants.*

On verra mieux cela plus tard, à mesure que paraîtront les textes qui subsistent. A celui-ci, nous n'ajouterons qu'un mot : ces notes sur Chopin furent écrites dans une chambre d'hôtel où Louis Aguettant se soignait, de mémoire, sans piano, sans une note de musique. Elles ne présentent qu'une seule erreur, sur la tonalité de la Krakowiak, *que l'on s'accordera sans doute à juger vénielle.*

Il va de soi que nous les publions sans y changer un mot; nous en avons respecté jusqu'aux abréviations de langage qui n'eussent certainement pas été maintenues dans la rédaction destinée au public. Nous nous sommes bornés à corriger deux lapsus évidents, et à préciser, d'après nos souvenirs ou d'après d'autres textes, l'indication de certaines œuvres qui aurait pu prêter à une équivoque : ainsi, seules sont de Louis Aguettant les notes signées de ses initiales.

Enfin nous avons joint aux notes sur la tonalité chez Chopin un court fragment sur la composition, écrit à la même date, et que d'ailleurs les notes sur la tonalité annoncent.

HENRI RAMBAUD.

TONALITÉ CHEZ CHOPIN

Je prétends, contre V. d'Indy, que Chopin est très sensible aux couleurs tonales — que pour lui chaque ton est un monde qui a son atmosphère propre, et qu'il le choisit à bon escient.

Pour des raisons de technique pianistique? D'Indy le prétend. Or, cela est rare. Cela se voit surtout dans les *Études*, où Chopin choisit un ton, non pour faciliter l'exécution, mais au contraire pour l'aggraver. Types : l'*Étude sur les touches noires* (d'ailleurs beaucoup plus agréable et chatoyante qu'en sol majeur) ; l'*Étude en tierces*, qui, en sol dièze mineur, se hérisse de doigtés insolites ; probablement l'*Étude en sixtes ;* l'*Étude en ut dièze mineur* (Ier livre), beaucoup plus ardue qu'en ut mineur, avec maints pouces sur les touches noires.

L'*Étude en mi mineur*, au contraire, voit ses appogiatures brèves très facilitées par ce ton, qui d'ailleurs convient parfaitement à ce thème capricieux, d'humour taquin. De même, II, 1 est plus facile en la bémol qu'en la, mais plus belle infiniment.

Chercher dans les grandes pièces *(Ballades, Scherzos,* etc.) si certains traits ont pu commander le ton. Jusqu'ici je ne vois pas.

Qu'on essaie de transposer : on verra le déchet de poésie (exemples).

L'improvisation développe certainement la sensibilité au ton. Certaines tonalités parlent à l'improvisateur, le sollicitent, le mettent en humeur de créer. On voit très bien le thème éclosant comme l'efflorescence spontanée d'un milieu tonal d'abord établi, d'un fond d'arpèges, par exemple (1).

A priori, comment un sensitif tel que Chopin serait-il resté indifférent à un élément musical de cette importance?

Un premier regard sur son œuvre montre qu'il usait des tons avec une variété et une audace tout à fait exceptionnelles de son temps (audace pour ce qui est des tons très diézés ou bémolisés). Cela éclate si l'on compare les *Nocturnes* de Chopin à ceux de Field, les *Études* de Chopin à celles de Moschelès, etc. Mais même des génies tels que Beethoven et Mozart ont un clavier tonal moins riche que celui de Chopin, plus timide, dirait-on.

(1) Ou encore, me disait Louis Aguettant peu après la rédaction de ces notes, certaines tonalités peuvent être liées, dans le génie de l'improvisateur, à certains rythmes ; et il me citait en exemple la parenté de rythme du premier mouvement de la sonate en si bémol mineur et du prélude du même ton.

Beethoven n'emploie pas souvent les tonalités très « noires » ; il tourne autour d'ut majeur. Il y a à cela des raisons techniques (le vieux tabou du pouce sur les touches noires), et aussi une certaine routine.

Or, Chopin est un novateur en technique, il l'est aussi et surtout, par les exigences nouvelles de sa sensibilité. Sensibilité nerveuse, d'un raffinement inconnu jusque-là, dont pressentiment chez Mozart, nullement chez Beethoven, dont le génie s'est développé dans direction tout opposée. Sensibilité de peintre impressionniste, de poète épris du rare, et qui devine et saisit au vol les allusions sensorielles les plus subtiles : le monde secret de la synesthésie, où l'art d'Europe s'engagera plus tard à la suite de Baudelaire, est ouvert devant lui. Voilà ce qui attire Chopin vers les tonalités somptueuses, cristaux irisés dont les feux intérieurs s'allument sourdement aux reflets de l'ambiance. Alors, il a ressaisi la grande liberté et la belle audace de Bach (1).

Faudra-t-il parer d'avance l'objection : mais la couleur tonale est illusoire, n'a pas de réalité objective sur un instrument accordé par tempérament? Et cette autre, possible : du temps de Chopin, le diapason usité n'était pas le nôtre? A voir.

Comparer, pour l'usage des tons, Chopin à Schubert, Weber, Schumann (dans leur œuvre pour piano). Jamais Chopin n'eût accepté l'ut dièze obstiné des *Études symphoniques*, le la bémol du *Carnaval*, la mono-tonie de la *Fantaisie*, de l'*Humoresque*.

TONALITÉS ET LEUR SENS EXPRESSIF

Ut majeur. — Étude I : l'élément primordial, la toile sur quoi l'on va peindre. Il faut partir de là, comme Bach *(Clavecin)*. De même dans *Ier Prélude*.

Rien de significatif dans *Étude en doubles notes*, ni dans *Polonaise avec violoncelle*, *Boléro*.

La *Mazurka* en ut majeur (2) est une des plus rustiques : on ne la voit pas dans un ton somptueux, chatoyant. Elle tend d'ailleurs à l'hypolydien.

(1) Qui n'avait pas les mêmes besoins de sensibilité, — mais qui, suprême techniciens, ne voulait laisser inexploitée aucune des ressources de l'art, — et s'était fait un programme pédagogique, dans le *Clavecin*, d'user de tous les tons. — L. A.

(2) Op. 24, nº 2.

Sol. — En sol, deux pièces singulièrement liquides, évocatrices d'eaux vives, doucement animées d'un mouvement giratoire : *Prélude* (1), *Andante spianato*. Chant balancé sur ces eaux oscillantes. (Elles sont joueuses dans le *Prélude*, rêveuses dans l'*Andante*.)

Le *Nocturne* en sol majeur, si évidemment nocturne — barcarolle — confirme. Guirlandes de tierces et de sixtes portées sur une basse onduleuse.

Mazurka en sol (2) très chevaleresque, sans allusion de ce genre.

Ré. — Je ne vois rien de commun entre le *Prélude*, tout bruissant de feuillages, et la fraîche et joyeuse *Mazurka* en ré.

Ce ton froid et loyal, verdoyant, est peu chopinien. (Beethoven le trouve champêtre — exemples (3) — et affectueux, mais socialement : cf. la tendresse humanitaire de l'*Ode à la Joie*, la tendresse plus sensible au cœur de la deuxième idée de l'*adagio* de la *Neuvième*.)

La. — Choisi pour son éclat cuivré dans deux œuvres tout extérieures : l'épique *Polonaise* en la et le spécieux *Allegro de concert*.

Pour son scintillement dans la *Krakowiak* (4), où un autre ton n'aurait pas aussi bien donné ces effets clairs de tintement de cristaux.

Plus chopinien dans :

Thème de mazurka de la *Polonaise* en fa dièze mineur, pure et féminine tendresse ;

Surtout : trio du *Deuxième scherzo*. Là, incomparable. En contraste avec le glacial si bémol mineur du premier thème, le la majeur établit l'atmosphère chaude et blonde des couchants d'automne, où tout est baigné d'un ambre mélancolique, saturé de rêverie. Effet indicible, — compa-

(1) Le Ruisseau, dit Cortot. Non : le trait tourne. — L. A.

(2) Op. 50, nº 1.

(3) Ces exemples, qu'il se borne ici à promettre, Louis Aguettant les avait donnés dans le chapitre sur Beethoven de son *Histoire* (inédite) *de la musique de piano*. Nous transcrivons tout le passage :

« Cette inspiration « naturiste » s'étend beaucoup plus loin quon ne croirait d'abord. Pour une *Symphonie* ou une *Sonate* qualifiée « pastorale » (encore la sonate a-t-elle été baptisée par un éditeur) combien d'œuvres ont, sans l'avouer, la même origine ! Le caractère des thèmes permet souvent de la déceler, — et aussi, jusqu'à un certain point, leur tonalité. Je crois reconnaître, chez Beethoven, trois tonalités « pastorales » :

« fa majeur : *Symphonie pastorale ;* 7e *quatuor ; Sonate pour piano et violon*, dite du Printemps (?) ;

« ré majeur : *Sonate pastorale ;* probablement *Presto* de la 7e *sonate ;* 5e *trio ;*

« sol majeur : la 8e et surtout la 10e *sonate pour piano et violon ;* probablement l'*allegro* de la 10e *sonate pour piano* et le premier mouvement du *concerto en sol.* »

(4) Erreur : la *Krakowiak* est en fa majeur.

rable au « soleil rayonnant sur la mer » (Baudelaire). Mais ici, c'est plutôt dans la forêt que meurent longuement ces profondes résonnances.

Mi. — Ce qu'il y a de glorieux, de « pompeux » (grand siècle) dans le mi va à merveille au majestueux, au triomphal *Prélude en mi :* apothéose. Chopin paraît choisir aussi ce ton pour des thèmes largement mélodiques, de grandes cantilènes tendres, mais sans arrière-pensée de tristesse ou d'inquiétude : l'admirable *Étude en mi*, le *Nocturne en mi*. Il lui fallait là une atmosphère tonale chaude, riche en harmoniques clairs.

(De même dans *Concerto en mi*, deuxième idée et romance. Mais ici le choix du ton est dicté par la construction de l'œuvre.)

Pour cette raison, employé aussi dans le *trio* du *largo* de la *Sonate en si :* rêverie portée sur un large flot tranquille, majestueuse, sans tristesse.

Dans une mazurka, le mi est âpre et rustique à l'aigu : acidité de hautbois.

IVe Scherzo. — Ce ton solaire bannit de cette page shakespearienne le clair de lune. Il allège, accélère la vivacité preste et bondissante du début. On le voit bien quand une partie du thème revient, alourdie et affadie, en la bémol pour sol dièze. L'effet serait sans doute bon si le piano pouvait réaliser un pur sol dièze. Mais l'oreille, comme l'écriture, interprète ici en la bémol.

Si majeur. — Très aimé de Chopin, qui en tire des effets bien divers.

En commençant par les plus extérieurs :

Mordant, éclat. C'est pour cela que Chopin écrit dans ce ton certaines *Mazurkas* : la mazurka chevaleresque, qui s'ouvre sur un thème en tierces (1) ; la mazurka trépignante, piaffante : l'Impatience (2). Ce ton avive le scintillement de grâce du thème-épilogue de la plus étonnante des mazurkas en si (3). De même pour le précieux *Nocturne* à 6/8. Grâce du *Prélude en si.*

A l'opposé :

Moelleux, charme *sensuel et tendre.* Chopin choisit ce ton pour des thèmes d'un sentiment très orné *(Nocturne* à 4/4 : le premier) ou très subtil (*XVIIe Nocturne :* insister sur l'épilogue ; parenté des dernières mesures avec fin du *Nocturne en mi).*

Sentiment *extatique*, qui tient de la contemplation et de la prière. Dans

(1) Op. 63, nº 1.
(2) Op. 41, nº 3.
(3) Op. 56, nº 1.

les deux grands poèmes sur la Pologne (1), les deux thèmes qui dominent le tumulte de cette passion d'un peuple, les deux chants de foi ardente et sereine qui semblent au-dessus du combat implorer bras en croix sur la montagne, sont en si majeur.

Le trio de la sauvage *Étude en si mineur* est encore dans un sentiment d'extatique ferveur, toutes ailes planantes (au moins au début) (2).

(Le trio du *Scherzo* de la *Sonate en si mineur* est évidemment en ut bémol.)

Fa dièze majeur. — Tonalité qui a pour Chopin un charme amoureux, d'avance tout accordé aux effusions tendres. La prière du jeune amant, ingénue et pressante, du *Prélude en fa dièze*, y naît comme spontanément ; et le *bel canto* trop ténor du *Nocturne* y trouve une ambiance complice. Mais le deuxième thème, tout chancelant d'une ivresse plus étrange, traversé de souffles cosmiques, nous mène beaucoup plus loin. Là, fa dièze majeur commence à devenir ce milieu riche de vibrations et d'effluves, propice aux subtiles harmonies, aux allusions et transpositions sensorielles, où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». C'est ce qu'il est tout à fait dans l'étonnante *Barcarolle*, où flotte en suspens tout le debussysme.

Impromptu en fa dièze.

(Ces diverses pièces sont vraiment en fa dièze, non en sol bémol.)

Ut dièze majeur. — Je ne vois rien : car la *Berceuse* et le grand *Nocturne* sont vraiment en ré bémol.

Et le *Prélude en ré bémol?* Il est d'un sentiment bien bémolisé. Le mieux est d'interpréter l'ut dièze du second thème comme en ré bémol.

Si bémol. — Peu goûté de Chopin, semble-t-il. C'est le ton de quelques *Mazurkas* très extérieures, chevaleresques ou mondaines. Il a fallu le programme tonal des *Préludes*, pour obliger Chopin à en écrire un dans ce ton. Il est exquis, à la vérité.

Mais, livré à son instinct, Chopin ne rêve pas, n'aime pas en si bémol. On dirait qu'il trouve un azur un peu fade à ce ton, si cher, pour ce motif

(1) La *Polonaise-Fantaisie* et la *Fantaisie en fa mineur :* « deux vastes compositions d'un caractère presque prophétique, qui pourraient s'intituler toutes deux : *Passion et résurrection de la Pologne* », lisons-nous dans une des leçons (inédites) de Louis Aguettant sur Chopin.

(2) Cf. ce que Louis Aguettant écrivait dans son carnet, sous la date de septembre 1930, à propos de l'*angélisme* de Chopin et de ses thèmes extatiques : « Ces thèmes d'un très haut voltage lyrique, Chopin les entend dans des tonalités très diézées ou bémolisées, très éloignées de « l'ut majeur de la vie commune » (Browning). — C'est déjà l'extatique si majeur de César Franck. »

même, au *Gemüth* de Schumann-Eusebius (*Humoresque, Kreisleriana, Fasching-Schwank,* pour ne pas sortir de son œuvre de piano).

La bémol mineur. — Absent de Chopin, c'est-à-dire purement épisodique.

On s'étonne que Chopin n'ait pas eu besoin davantage des noirs et des violets pathétiques de ce beau ton, étoffe opulente et lourde au cœur, qui pèse tout le poids de la stupeur désespérée dans l'*Arioso dolente* de Beethoven (op. 110), et qui sera, dans *Tristan*, la grande ténèbre de l'abîme originel et final, la couleur sans nom du Nirvana fascinateur sur lequel penche tout le drame. — Chopin n'aimait guère et fréquentait peu les dernières sonates ; mais il a, comme on sait, souvent pressenti Wagner.

C'est pourtant en la bémol mineur que palpite le grand récitatif sombre et troublé qui est au cœur du *Larghetto* du *Concerto en fa*. Mais voici qui est plus curieux. C'est dans le synonyme enharmonique de la bémol mineur (sol dièze) qu'est écrit l'épisode de la plus profonde dépression de la *Polonaise-Fantaisie* (aux mesures 174-180) (1), le clair si majeur du thème de foi et d'espoir, entièrement décoloré, semble se défaire dans l'ombre informe de la tombe, mangé de chromatismes... « J'ai dit à la pourriture : tu es ma sœur. » Cela n'est-il pas un instant tristanien? (2)

Chopin, *Composition.*

Sur la *coda* de quelques *Nocturnes* (surtout en *mi majeur*, et le 17e en *si*).

L'air où vibrent ces suprêmes paroles se sature lentement d'indicible ; la ferveur en devient presque insoutenable, comme d'yeux où brûle toute l'âme. Et quel art d'accroître, de nourrir jusqu'à la fin cette magnifique tension ! C'est le vers final de Baudelaire, synthèse et âme lyrique du poème :

O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!
... Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir.

LOUIS AGUETTANT.

(1) Bien entendu, dans le manuscrit, rédigé loin du texte, l'indication des mesures est en blanc. Mais on ne peut hésiter sur le passage que Louis Aguettant avait dans l'esprit ; il est assez clairement désigné par le « clair si majeur du thème de foi et d'espoir » qui le précède (mes. 148 sqq.) et par l'épisode en sol dièze mineur qui le suit (mes. 182 sqq.).

(2) C'est écrit en sol dièze mineur, c'est vrai. Mais la *Polonaise* est en la bémol. Une oreille ou peu subtile garde souvenir de ce ton initial, et doit être tentée d'interpréter enharmoniquement dans toute l'œuvre les passages qui s'en rapprochent. — L. A.



Considérations sur les éléments du style de Chopin

I. LA MÉLODIQUE

Dans une étude sur la *Mélodique* de Chopin, publiée en langue polonaise (1), j'ai présenté mes recherches détaillées sur cette matière, avec une documentation analytique d'opinions prononcées. Ici, je me bornerai à résumer les questions les plus importantes dont traitait cette étude.

A. — Bien que, chez Chopin, la qualité des motifs mélodiques varie beaucoup, l'*évolution* mélodique présente une grande régularité. Elle se manifeste dans la répétition du même motif, répétition du motif varié, progression du même motif, progression du motif varié, union de deux motifs contrastés et développement « organique » du contour mélodique essentiel du motif élémentaire. Et toujours le rôle de l'*ornementation* est primordial.

Jusqu'aujourd'hui, on n'a fait que trop peu de recherches sur l'ornementation (2) de Chopin. On a amassé de nombreuses observations, on a fait beaucoup de remarques très justes, mais elles n'ont pas (3) déterminé

(1) Melodyka Chopina, Lwow 1930, 304 pages.

(2) Études sur l'ornementation en général : R. Lach, A. Beyschlag, E. Dannreuther, E. D. Wagner, H. A. Harding, A. Neri. — Études monographiques : H. Schenker, H. Ehrlich, J. Arger.

(3) Même pas l'étude spéciale de M. J. P. Dunn sur l'ornementation de Chopin.

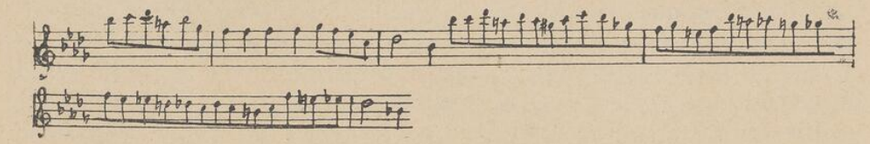
d'une manière précise la chose la plus importante, c'est-à-dire : que l'*ornement forme la substance de la ligne mélodique*, qu'il est *l'agent de mouvement mélodique*, qu'il crée cette continuité et cette souplesse mélodique que l'on admire chez Chopin.

La question est complexe. Tout d'abord, il faut distinguer d'avec l'*agrément* (ou ornement au sens propre du mot), les formules ornementales intégrées à la ligne mélodique. Puis il convient d'examiner les corrélations entre la *ligne ornementale* et l'*agrément* (1).

L'ornement, même en forme d'agrément le plus simple, n'est jamais, dans la mélodie de Chopin — sauf quelques œuvres de sa jeunesse, publiés comme œuvres posthumes — un enrichissement, donc une propriété accidentelle de la mélodie, mais il est toujours incorporé dans la ligne mélodique, il appartient à son essence et ne peut pas en être séparé, sans altérer les valeurs de la ligne mélodique (2).

B. — Afin de serrer de plus près le style mélodique de Chopin, nous en examinerons quelques formes aux caractéristiques accusées, faisant figure de *mélodies-types*.

1° *La mélodie ornementale.* — Les mélodies de ce type naissent de l'ornement et évoluent grâce à l'ornement, qui stimule leur évolution et forme leur substance, sans que leur dessin soit surchargé d'agréments. Les *Nocturnes* contiennent les plus nombreuses mélodies de ce type (exemple 1).



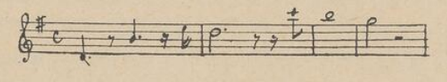
Ex. 1. — Nocturne op. 9, N° 1.

Il prouve aussi la parenté de Chopin d'une part, et de Mozart et Jean-Sébastien Bach d'autre part, dont les mélodies, le plus souvent, relèvent de ec type.

(1) Voir mon étude sus-mentionnée.

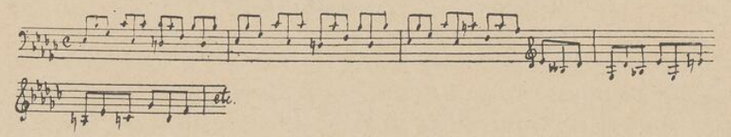
(2) L'ornement de Chopin, soit agrément ou formule ornementale individuelle, confirme la définition de la mélodie, par M. E. Kurth, comme *courant de force*, et cette théorie dynamique seule permet une appréciation juste de l'*ornement*, qui est à la fois *stimulant* du mouvement mélodique, et *substance* de la ligne mélodique.

2° *La mélodique harmonique.* — Nous en trouvons chez Chopin deux formes : l'une, c'est la *mélodie de sons d'accord* (exemple 2), l'autre, celle de



Ex. 2. — Prélude N° 3.

la *mélodie figurative* (exemple 3). Entre ces formes et la mélodie ornementale les différences sont essentielles. Une analyse comparée de quelques *Préludes* de Chopin, par exemple des N° 3, N° 15 et N° 18, vous en convaincra aisément.



Ex. 3. — Prélude N° 14.

La mélodie, ornementale, du *Prélude* N° 15 n'a rien de commun avec celle du *Prélude* N° 3, qui présente une union parfaite de la « mélodique *accordique* » à la partie supérieure avec la mélodie figurative de la basse, (qui contient beaucoup d'éléments ornementaux) ; tandis que le *Prélude* N° 18 relève du *type figuratif*.

Le *Prélude* N° 3 nous montre en outre que, si la *mélodique figurative* permet toutes sortes de développements, le rôle de la *mélodique accordique* est fort limité.

Aussi, cette dernière se rencontre rarement à l'état pur, et plus souvent comme alliée de la *mélodique figurative*.

D'une manière générale, ces *types purs* de mélodique alternent et se superposent chez Chopin selon les lois du contraste et de la variation, au gré de la fantaisie du créateur et du plan musical des œuvres.
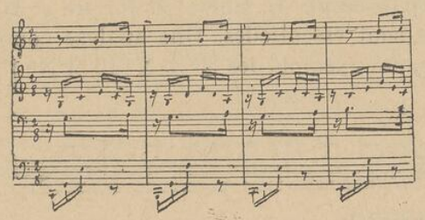
Parmi les *types mixtes* qui s'ensuivent donnons une place à part à :

3° *La polymélodique*, c'est-à-dire : la simultanéité au moins de deux, ou plusieurs *mélodiques*. Ne pas confondre avec *polyphonie*. Celle-ci exige plusieurs voix indépendantes, et observant néanmoins les règles du contrepoint. Cette polyphonie, Chopin n'en use que très exceptionnellement (par exemple *Sonate* op. 4 ou *Mazurka* op. 50, N° 3). Et même les « voix » ne sont jamais

de valeur égale pour la construction de l'œuvre entière. Il y a toujours une mélodie privilégiée, créatrice de l'union polymélodique.

Les compositions tout entières polymélodiques sont assez rares chez Chopin. Plus souvent, la *polymélodique* apparaît ça et là. Quelques exemples prouveront le caractère de la polymélodique de Chopin.

Le *Prélude* N° 1, ut majeur, présente une polymélodique ornementale-figurative. Quoiqu'on puisse transcrire ce *Prélude* à quatre voix (ex. 4),

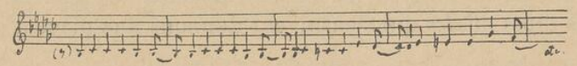


Ex. 4. — Prélude N° 1.

il reste en effet une union de deux voix, de deux mélodies : de la mélodie ornementale du ténor, imitée par le soprano à l'octave, et des mélodies figuratives (contralto et basse) jointes en une seule mélodie. C'est la mélodie ornementale du ténor qui crée la mélodie du soprano, et qui dirige l'évolution de la mélodie figurative de la basse et du contralto.

La mélodique figurative de Chopin, la plus apte aux unions avec d'autres types mélodiques, nous offre aussi des phénomènes inattendus et jusqu'à présent presque inaperçus par les interprètes de la musique. Ce sont les mélodies imaginaires, produites par la mélodique figurative. L'exemple le plus éminent des phénomènes de cette catégorie c'est le *Prélude* N° 14.

4° La *mélodie imaginaire*. — Elle naît des sons les plus aigus de la mélodie figurative (ex. 5, ex. 3).



Ex. 5.

Duetto figuratif, à l'intervalle d'octave, le *Prélude* N° 14 présente un spécimen de la mélodique sonore pure. Le rythme continu ternaire (les

triolets en croches) du *Prélude* tout entier, anéantit les tensions rythmiques. Ce sont alors seulement les tensions harmoniques, latentes à la mélodie figurative de cette composition, auxquelles elle doit son évolution. A quoi s'associe organiquement, la « mélodie imaginaire ».

Nous trouverons enfin, chez Chopin, des exemples de :

5° *Bifurcation d'une mélodie*, et de :

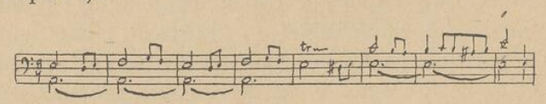
6° *Réunion de deux lignes mélodiques différentes en une seule ligne*.

Ces phénomènes n'apparaissent qu'accidentellement, dans les fragments de certaines compositions de Chopin, en produisant l'illusion d'une écriture polyphonique.

II. Les « agents » de la forme

A. — Parmi ceux-ci, le *motif pendulaire*, respirant et s'épanouissant autour d'un son, est très caractéristique de l'art et de la technique de Chopin.

Un *motif pendulaire*, comme chaque mouvement de pendule composé de deux phases, contient dans la première, c'est-à-dire dans l'éloignement du son principal, la tendance vers le retour, qui s'accomplit dans la seconde phase. Il s'achève en répétition du même mouvement, autour du son principal. Il lui manque alors une tendance d'évolution. Mais son parent le plus proche, l'ornement, se joint à lui, prêt à délivrer les forces latentes de mouvement et d'évolution. Les deux ensemble, le mouvement pendulaire et l'ornement, en leur jeu réciproque, créent les phrases et les compositions entières d'allure *pendulaire* (1), fort caractéristiques pour la mélodique de Chopin. Voici l'exemple classique de cette forme d'évolution musicale (exemple 6).



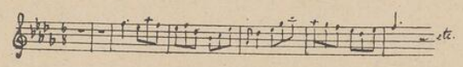
Ex. 6. — Valse en la mineur.

B. — Autre agent de construction, par quoi Chopin, tout en usant des schémas traditionnels (*lied*, etc.), en modifie la signification :

(1) Cette *allure pendulaire* (déjà coustatée par MM. Bourguès et Denéréaz) procède d'ailleurs de la musique populaire polonaise (voir l'ouvrage sur les mazurkas de Chopin par Mme Heléna Windakiewiczowa).

Par *type associatif*, j'entends une forme musicale, soit une phrase ou un thème, qui ne surgit que d'un seul motif initial, se développant organiquement suivant l'énergie musicale habitant ce motif élémentaire. Les mélodies de ce type-là ne possèdent pas une structure périodique. Elles se plient mal au schéma de la forme « période composée ». Une telle mélodie n'est guère divisible par motifs ; elle présente un tout organique.

Les mélodies du type associatif se trouvent le plus souvent dans les mouvements lents, aux nostalgiques monotonies. On les trouve dans les *Nocturnes*, dans certains thèmes des *Ballades*, du *largo* de la *Sonate*, op. 58, etc. La *Berceuse* en est peut-être l'exemple le plus significatif. Elle présente en même temps l'évolution de la phrase suivant les lois du type associatif, et l'évolution de toute la composition en manière d'ondes, dont chacune annonce la prochaine. Chaque phrase de la *Berceuse* (toutes étant variations de la phrase initiale, ex. 7:



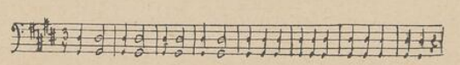
Ex. 7. — Berceuse.

évolue sur le même motif harmonique et rythmique d'un *ostinato*. La seule force de tension du *motif associatif* assure le développement du morceau.

III. Harmonie

Ici, constatons tout d'abord le *chromatisme* né de l'évolution « romantique » (1) du langage harmonique et du timbre du piano moderne.
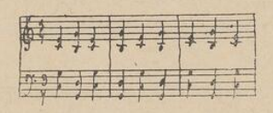
Ensuite l'apparition de formes cadentielles se rattachant aux modes, dits anciens, et en réalité dans le cas de Chopin, les modes de la musique populaire polonaise (ex. 8, 9, 10), nous montrent quelques procédés harmoniques dus à l'influence de cette musique.
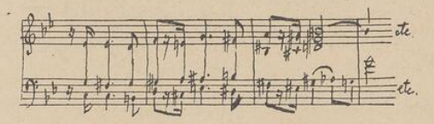


Ex. 8.

(1) Voir les ouvrages de M. E. Kurth.

Ce sont, d'abord, les quintes vides d'accompagnement de la mélodie (ex. 8), les chaînes d'accords se succédant parallèlement malgré les intervales « défendus » de l'harmonie classique (ex. 9, 10), et enfin, les formules cadentielles préférant le deuxième degré de la gamme au lieu du quatrième. Bien des études folkloriques restent à faire autour de ces questions.
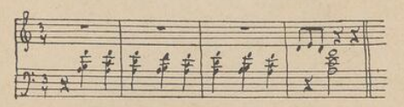


Ex. — Op. 24, N° 2.



Ex. 10. — O. 56, N° 3.
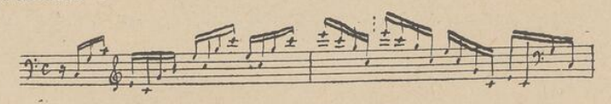
Les analogies entre les éléments mélodiques et harmoniques du style de Chopin, sont manifestes. A l'oscillation mélodique correspond l'oscillation harmonique, le balancement vague, indéterminé, entre les fonctions harmoniques, surtout celle de tonique et de dominante. Ici encore, intervient le *principe pendulaire* qu'on constate dans l'éloignement des harmonies de la tonique et dans leur retour vers cette tonique. L'ornement mélodique enfin trouve son analogie dans les accords dissonants « autour » des accords consonants, ou intermédiaires entre eux (1).

Les *mazurkas* sont des plus caractéristiques, quant à l'oscillation harmonique. Ici, outre la simple indécision entre la tonique et la dominante, ou bien la substitution de la dominante à la tonique presque régulière au commencement de composition, apparaissent aussi des tournures harmoniques vagues, difficiles à interpréter. Ainsi la phrase initiale et la fin de la *Mazurka*, op. 17, N° 4 en *la mineur* (ex. 11). On lui prête ce ton, grâce



Ex. 11.

(1) Notons aussi les effets melodico-harmoniques obtenus par certaines dispositions de l'accord. :



Étude, Op. 10.

à l'évolution du thème principal en *la mineur*, et du trio en *la majeur*. Mais, ni en entendant le commencement de cette *Mazurka*, après l'avoir entendue jusqu'à la fin, on n'est sûr de la tonalité, ni en *la mineur*, ni en *la majeur*. On aurait raison d'attendre, après la phrase initiale, aussi bien *ré mineur*, *ut majeur*, *fa mejeur*, que le mode dorien ou éolien (M. H. Leichtentritt), d'autant plus que la cadence V-I en *la mineur* n'apparaît qu'aux mesures 15/16, terminant la période de 8+8 mesures, dont la seconde est déjà une variation de la première. Et, à la fin de cette *Mazurka*, après une *coda* étendue (de 20 mesures), basée sur une pédale de *la*, apparaît de nouveau la phrase initiale, vague et imprécise quant à son caractère tonal.

Il serait facile de multiplier les exemples d'harmonies audacieuses ou ambiguës et qui semblent annoncer le langage de Debussy...

Chopin dédaigne les harmonies compactes, lourdes, massives. Maintes fois, dans une ellipse, l'harmonie n'est que suggérée. En revanche, l'harmonie apparaît avec une merveilleuse plénitude à travers les lignes mélodiques : lisez les pièces à deux voix, si fréquentes chez Chopin.

Nous avons vu plus haut que la forme musicale s'émancipant, chez Chopin, de la carrure traditionnelle, jaillit souvent du seul élan des motifs. Pour se rendre compte du rôle que peut ici jouer l'harmonie, il suffit d'évoquer le « potentiel » presque terrifiant que représentent les accords qui ouvrent le *Scherzo* op. 20, la *Sonate* op. 35.
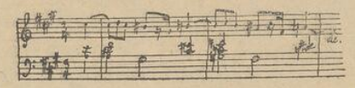
IV. La rythmique

« *Au commencement était le rhytme* », cette boutade célèbre de Hans de Bülow, très souvent citée par musicographes, ne me semble pas plus juste qu'une autre. Le compositeur ne crée pas séparément le rythme, la mélodie, l'harmonie : tout est indivisé à sa conception.

La rythmique de Chopin est liée très étroitement à sa mélodique, à son harmonique, et leurs éléments apparaissent concordants.

Les cadres du rythme carré, Chopin les remplit de motifs rythmiques très variés. Les syncopes, les rythmes pointés, les triolets et d'autres rythmes libres, irréguliers, s'associent aux tensions mélodiques et harmoniques (Retards !) modifient leur aspect, les corsent ou les élargissent. Voici un

joli exemple du jeu des forces conjointes et opposées du rythme d'une part, de la mélodie et de l'harmonie de l'autre.

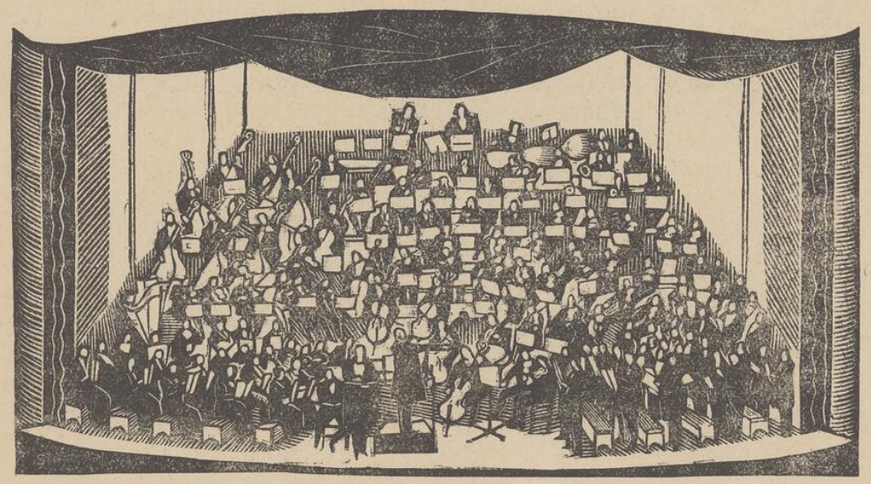


Ex. 13. — Mazurka op. 6, N° 1.

Les emprunts de Chopin aux rythmes populaires semblent la chose la plus connue du monde. Pourtant ici encore, l'étude approfondie du folklore pourrait bien nous réserver des surprises, et la joie de recevoir, des secrets de Chopin, quelque nouvelle confidence.

Bronislawa Wojcik-Keuprulian.





Sur « l'orchestre latent » dans le piano de Frédéric Chopin

I

Il y a des compositeurs qui ne peuvent s'exprimer totalement qu'avec le piano, alors que d'autres ne le peuvent qu'avec une pluralité instrumentale. Enfin, il y a ceux qui utilisent ces deux genres d'expression, parce qu'ils ont pu percevoir les différences de technique et d'esthétique de ces deux langues sonores, et que, les percevant, ils sont capables de saisir entre ces différences mêmes, des rapports d'où peut naître un « ordre » technique.

Une autre fois nous pourrons développer l'idée d'une technique sonore du piano, ce n'en est pas la place ici ; mais nous pouvons dire que s'il y a des musiciens qui entraînent l'orchestre au piano, il y en a d'autres qui entraînent le piano à l'orchestre.

Liszt fait de l'orchestre au piano, Chopin fait du piano au piano. Le premier, pour être sûr de ses sonorités pianistiques, utilise comme à l'orchestre, les tierces, sixtes, octaves et dixièmes. Le second pour réaliser la

couleur orchestral du piano, utilise les « re-sonnances » harmoniques. Le premier fait de l'harmonie, le second de l'*harmonique*.

Ce qui veut dire que Liszt ne tient pas compte de la « nature sonore » du piano, alors que Chopin, bien au contraire l'utilise excellemment.

Chopin vient des luthistes et conduit à Debussy, Liszt vient des clavecinistes et conduit à toute une série d'autres musiciens.

Pareille affirmation est un peu schématisée, mais notre sujet nous demande d'aller ailleurs encore.

II

Le piano de Liszt est une preuve du merveilleux orchestrateur qu'il était (nous savons que sa technique d'orchestre dépasse celle de Wagner) alors que le piano de Chopin prouve le merveilleux musicien du piano qu'il était.

Il fallut Debussy pour avoir un pianiste aussi merveilleux, et doublé d'un orchestrateur prestigieux,

Mais, par Debussy même, la preuve de l'orchestre latent dans le piano de Chopin était indiquée.

Il ne reste plus qu'à savoir dans quel sens il faut « sortir » cet orchestre de son piano.

Deux techniques se présentent : ou bien faire une simple transposition des notes du piano dans l'orchestre (ce que fait l'école allemande) ou bien utiliser la « matière re-sonnante » de son piano pour réaliser l'orchestre.

La première façon entraînerait à considérer l'écriture pianistique de Chopin comme semblable à celle de Liszt ; ce qui est faux, et cela si certainement, qu'ainsi transporté à l'orchestre, le piano de Chopin perd tout ce qui en fait sa caractéristique : harmoniques non jouées, « re-sonnances » auréolant le texte d'un « nimbe sonore » non-écrit, mais présent toujours.

La deuxième façon d'orchestrer du Chopin, consiste à utiliser, pour la matière orchestrale, les *re-sonnances* qui se dégagent de la partition de piano (1).

(1) C'est celle que nous avons adoptée pour écrire la « Partition d'orchestre » pour accompagner le piano de la « Fantaisie sur des airs nationaux polonais ». En voici la composition instrumentale : Flûte (petite flûte), hautbois, cor-anglais, clarinette en La, clarinette-basse, basson, deux cors en Fa, trompette, trombone, tuba, timbales, batteries (triangle, cymbales, grosse caisse), harpe, quintette à cordes d'orchestre.
Les techniciens et les musiciens comprendront, vis-à-vis du piano, le rôle de cette clarinette-basse et du tuba, dans un « orchestre à un ». (A. Leduc, éditeur).

Ce qui ne veut pas dire l'emploi exclusif de sons-pédales. Les harmoniques et les « re-sonnances » fournissent bien d'autres éléments, que nous ne pouvons tous signaler ici.

Nous ferons seulement quelques remarques générales.

Dans le piano, un son n'est pas toujours, pour l'audition, à la hauteur où il est écrit : sa hauteur est déterminée par les notes qui le précèdent. Voilà donc les éléments mélodiques fournis aux instruments de l'orchestre Mais il n'y a pas que les harmoniques aiguës. Il y a aussi les harmoniques graves qui se dégagent de certains intervalles pianistiques.

Signalons aussi, dans les accords, dits dissonants et arpégés, certaines notes qui par les modulations qu'elles déterminent ,prennent une place significative à l'orchestre.

Pour les « tenues » du piano, leur rôle à l'orchestre est important, avec l'attaque et le decrescendo de l'intensité sonore de chacune d'elles : avec l'attaque amplifiant la « sphère sonore » du piano, avec le decrescendo renvoyant vers l'aigu la « masse sonore » en mouvement.

La technique même du piano de Chopin détermine le choix des timbres : les instruments à anches précisant la hauteur réelle des sons, alors que les « vents » les peuvent hausser ou descendre d'une octave, auditivement. Les cordes précisant par leur vibrato, certaines notes d'un trait, ou tendant nette une attaque, par leur pizzicati ; ou par leur étagement espacé, aérant un accord qui par la suite va vers les extrêmes graves ou aigus. Ajoutons à celà les intuitions personnelles, suggérées par l'émotion sonore du texte, et il est possible d'entrevoir une réalisation orchestrale qui « passe » dans le piano, sans lui enlever rien de sa personnalité, mais qui amplifie et précise, par les timbres, ses irisations sonores.

III

Toutes ces suggestions nous ont été fournies par la lecture et l'audition des œuvres pianistiques de Chopin. Nous ajouterons même que ses propres tentatives d'orchestration nous en donnant la confirmation : il comptait tellement sur la «re-sonnance» de son piano, que son orchestre est sec, parce qu'il ne se soucie pas de sa matière sonore qu'il confie au clavier, sans se rendre compte que celle-ci est élaguée par son propre orchestre. Et pourtant toute page pianistique de Chopin est un orchestre latent.

Voyez ses basses qu'accroche une pédale afin que le trait ait l'air d'en

jaillir. Dans ce trait même se feront entendre les « notes-accents » qui modifieront la basse suivante en la situant comme une sensible ou une dissonance d'un ton nouveau : quelle indication pour l'orchestre !

Voyez les dessins de la main gauche où l'accord est non seulement arpégé, comme le faisait Mozart, mais où certaines notes de cet arpège, et souvent sur la partie faible du temps, se voient surchargées d'une quinte et même d'une quarte. Chopin sait bien l'effet de « re-sonnance » harmonique et l'action sonore et tonale de cette quinte, de cette quarte : nouvelle indication pour l'orchestre.

Voyez ces accords parfaits et leurs renversements au médium, venant au dessus ou après une basse profonde ; accords où la note élevée va fournir une broderie lyrique qui par la disposition même de l'accord, aura l'air de chanter une octave au-dessus : nouvelle indication pour l'orchestre.

Voyez, dans ses traits, ces notes qui brisent les tonalités générales affirmées par ces traits eux-mêmes : nouvelle indication pour l'orchestre.

Voyez ces petites notes, à l'unisson, à la seconde, à la sixte, à la septième, à la dixième, de la note principale, et qui, « accrochées » par la pédale, créent des dissonances variées : nouvelles indications pour l'orchestre.

Voyez sa technique d' « élargissement sonore » du clavier, touchant les extrêmes aigus, et les basses profondes, et sur ce frissonnement sonore posant ses accords et ses chants au médium : nouvelle indication, comme un appel du piano vers l'orchestre.

IV

Comme Debussy, Chopin pense à la fois, à la musique et aux « charmes » de l'instrument : à sa matière sonore.

Il crée ces « sphères sonores » évanescentes et renaissantes sans cesse, sur lesquelles il inscrit ses lignes, ses rythmes, ses harmonies.

Matière sonore inséparable de sa musique dont elle est fonction, et réciproquement. Matière sonore si souvent négligée par tant d'autres. Matière sonore où l'orchestre peut puiser toutes ses expressions : plénitudes, mobilités, timbres, hauteurs, et amplifier lignes, rythmes, harmonies.

Imagination poétique, diront certains ; mais n'est-ce pas le départ de la création?

GEORGES MIGOT.



Chopin et l'ancienne musique française

Celui qui vit dans l'intimité de la musique de Chopin s'aperçoit que sa constitution avait besoin de la substance de Bach. Si donc Zywny et plus tard Elsner n'avaient pas été là, Chopin seul aurait été amené à trouver l'aliment indispensable à sa nature.

A côté de Bach, il y a eu Mozart.

Mikuli, dans sa préface des œuvres de Chopin (Septembre 1879), mentionne encore Handel et Scarlatti.

Des clavecinistes français, aucune trace.

J'ai longtemps hésité à m'avouer ce qui, depuis toujours, n'a cessé de me hanter. Habituée à soumettre tout à l'examen objectif de la logique, je me refusais à admettre ce qui, pourtant, m'apparaissait avec une clarté grandissante. Je cherchais à justifier ces révélations par des preuves inattaquables. Peine perdue. Il m'a été impossible d'établir, qu'à Paris. Chopin ait connu et étudié les pièces des grands Français en subissant leur influence directe. Rien de tout cela. Entre 1800 et 1850, l'intérêt des musiciens en France pour le clavecin et ses maîtres n'existait guère. Les premiers volumes du *Trésor des Pianistes* ont paru 12 ans après la mort de Chopin, à qui les traveaux musicologiques d'un

Fétis (malgré la dédicace des 3 petites études) sont restés également inconnus. D'ailleurs nous savons quels sont les auteurs que Chopin cultivait et faisait étudier à ses élèves. Il est donc à peu près sûr qu'il ignorait Chambonnières, Couperin et Rameau, en admettant même qu'il ait rencontré, par hasard, une pièce isolée de l'un ou de l'autre.

Qu'est-ce alors que la profonde et mystérieuse affinité, aux liens innombrables, entre le chantre de la Pologne et l'ancienne musique française ?

Je vois sourire certains d'entre mes amis... « Oui, si l'on veut, il y a ce côté d'élégance aristocratique, de finesse, de sensibilité... » Et je sens qu'au fond ils m'en veulent d'avoir osé établir des analogies entre le poête à l'âme creusée par la passion et les musiciens « superficiels » du passé.

« La vraie musique française a toujours été plus faite pour l'esprit que pour le sentiment. Elle est une construction raisonnable, et le plus souvent un tableau qui reproduit un objet précisément envisagé » (1).

Il est évident que ce sont les titres de certaines pièces françaises de cette époque (*Les Délices, la Princesse de Sens, les Bacchanales,* etc...), qui, en excitant la curiosité du vulgaire, ont contribué à répandre les noms d'un Rameau ou d'un Couperin. L'auditeur moyen aime mieux une formule toute faite, un mot d'ordre à l'imagination, que l'effort de collaboration auquel il n'a pas été habitué. Il est plus aisé de trouver « charmants » *le Petit Deuil* ou *les Trois Veuves* et de sourire en écoutant les *Coucous bénévoles,* que de suivre la ligne mélodique d'un Louis Couperin, de comprendre les hardiesses harmoniques d'un François-le-Grand, de saisir les intentions de drame d'un Rameau. Evidemment, les *Coucous* et les *Poules* ont fait connaître au monde entier l'existence de l'ancienne musique française ; mais aussi, ils ont fait croire qu'elle ressemble à une coquette aimable, toujours le pied en l'air, cherchant à briller partout sans raison et sans savoir pourquoi.

Il est inconcevable que ce préjugé pèse encore sur Couperin et sur Rameau, en qui on s'obstine à voir de petits maîtres miniaturistes. Et

(1) André Tessier, Couperin. Laurens Editeur. 1926.

pourtant cette musique est là, toute grand ouverte et ne demande qu'à être comprise. Glissons sur les étiquettes piquantes qui ornent ces pièces et tâchons de pénétrer plus avant (1).

Rapprochons plus particulièrement Couperin de Chopin. La prédilection de l'un pour le clavecin, l'exclusivisme de l'autre pour le piano, leur font extraire des claviers à cordes pincées ou frappées la plus humaine, la plus élevée, la plus noble des musiques. Les liens qui les unissent apparaissent devant notre attention saisie : la nature harmonique, avec ses ramifications et ses conséquences, la complexité rythmique, la coupe de la mélodie, son essence et son caractère, l'ornementisme et enfin l'esthétique.

Le trait fondamental de l'harmonie chez Couperin et Chopin est la consubstantialité de cette harmonie avec la mélodie. Non que l'harmonie, s'arrogeant la priorité, oblige la mélodie à se soumettre. Mais ces deux éléments, hermétiquement soudés, se présentent toujours ensemble et forment un même tout, à jamais. Couperin et Chopin ne *garnissent* pas leur texte mélodique d'une série d'accords. Voilà pourquoi il est impossible de supprimer le moindre retard, de changer de place une imperceptible note de passage, sans porter atteinte à la logique harmonique ou à la vérité expressive de la phrase. Couperin et Chopin, sciemment ou intuitivement, savent que c'est l'harmonie qui remue les passions, qui donne à la mélodie l'expression et la vérité ; en lui insufflant la vie qui lui est propre, c'est elle qui nous rapproche de la nature.

Chopin, Couperin et Rameau se plaisent aux intervalles « exorbitants », aux chaînes ardentes d'accords de neuvième intensifiés parfois par les acciaccatures (2), aux accords qu'ils désassemblent pour les serrer à nouveau, moyennant de multiples nervures éloignées l'une de l'autre, mais dérivant toutes du même centre. Rameau, dans son

(1) Je ne puis donner ici qu'un aperçu très sommaire d'une analyse dont on trouvera le développement dans une prochaine étude.

(2) CHOPIN. Etude op. 25 n° 7, mesures : 6, 7, 14 etc. Mazurkas op. 63, n° 2 41e mesure, etc.
RAMEAU : *Les Trois Mains. — Courante. — Les Cyclopes,* etc...
COUPERIN : *Passacaille,* 2e Livre, 8e Ordre, 9e Couplet.

beau Prélude sans barres de mesure (3), employait ce procédé d'écriture qui, sous des apparences nonchalantes — voix éparpillées, non achevées, abandonnées ou reprises, — observait la plus stricte logique.

Le chromatisme cuisant, qui torture et ravage Chopin, le fait languir après la fraîcheur neigeuse des harmonies diatoniques. Il y plonge pour désaltérer sa fièvre : on sent l'apaisement que la consonance produit en lui (1). L'immaculé de l'accord parfait prend une valeur saisissante chez Chopin et chez Chambonnières, dont certaines Chaconnes resplendissent dans ce diatonisme radieux et charnu. Ce sont les mêmes impulsions qui amènent Chambonnières (2) et Couperin (3) à user des blocs d'accords parfaits aux inflexions plagales. Ces périodes consonnantes arrivent généralement après d'autres, où l'expression qui augmente a atteint son sommet. Clairières après la forêt sombre, fraîcheur d'oasis, après la chaleur brûlante du désert. Et si nous rencontrons des cas analogues chez J. Kaspar Fischer (4), c'est à travers l'influence de la musique française qu'ils nous parviennent (5).

Un des moyens les plus éfficaces de la musique dramatique, renfermant de grandes possibilités de mouvement et d'énergie, a toujours été la progression. Rien d'étonnant que les anciens en usent avec tout autant d'abondance que les romantiques. Certaines progressions de Couperin et de Rameau présentent, quant aux procédés et aux caractères, une affinité frappante avec celles de Chopin (6). Le plus éloquent exemple d'une séquence du XVIIIe, dans le plus pur goût de Chopin, est la magnifique *Sarabande en la majeur*, de Rameau. Que le sceptique, qui hésite à me suivre dans mon exploration hasardeuse, veuille

(3) Ier Livre des pièces de clavecin, paru en 1706.

(1) CHOPIN : *Nocturnes* : Op. 37 n° 1 (mesures 41, etc...). — Op. 15 n° 3 (mesures 89, etc...). *Scherzo mi majeur* (mes. 139, 140, 146, 147, etc...). *Scherzo fa dièze mineur* (mes. 155, etc...). *Fantaisie fa mineur* (mes. 199, etc...).

(2) CHAMBONNIERES : *Chanconne* 3e couplet (Œuvres complètes de Chambonnières, publiées par Paul Brounold et André Tessier, Paris, Sénart 1925, page 93).

(3) COUPERIN : *La Favorite*, 3e couplet (1er livre de pièces de clavecin, 3e ordre). — *Passacaille,* 5e couplet IIe livre, 8e ordre).

(4) FISCHER : *Passacaglia* ré mineur (mes. 81, etc...). Musikalisches Blumen-Büschlein, 1696.

(5) N. CLERMBAULT : *Orphée* (air fort lent et fort tendre). Cantate française à voix seule avec symphonie, parue en 1710.

(6) COUPERIN : *L'Amphibie* (mes. 33, etc...) 4e livre, 24e ordre. — *La Pantomime* (mes. 13, etc...) 4e livre. — *La Garnier*, 1er livre, 2e ordre.
RAMEAU : *La Courante :* Mesures 15, etc. Nouvelle Suites de Pièces de clavecin.

bien donner une attention particulière aux mesures 13 et suivantes. Elles le méritent par la révélation qu'elles nous reservent.

Couperin écrit la *Bandoline* (1), ou les *Ondes* (1) presque entièrement à 2 parties. Comment se fait-il que, malgré cela, ces pièces soient harmoniquement si riches ? C'est que la ligne mélodique, qui traverse des espaces dans tous les sens, touche, en passant, des centres qui déclenchent des rapports imprévus, des neuvièmes non préparées, des fausses relations âpres et voluptueuses. Chopin de même (2). Privilèges des natures nées polymélodiques, grandies au commerce fortifiant du contrepoint et du chant populaire.

Couperin et Chopin aiment la ligne mélodique qui s'étire : soliloque de longue haleine, gonflé de pensées, entrecoupé de respirations.

Couperin, se servant de son signe favori, exige cette respiration avec la même insistance que Chopin, lorsqu'il trace un arc au-dessus d'une phrase qui devra s'assoupir à tel endroit et non à un autre. Chez tous les deux la même volonté qui ne transige pas.

Le phrasé de Chopin et celui de Couperin ont une affinité frappante. Seul, Mozart, dans certains de ses manuscrits (*rondo en la mineur,* par exemple) apporte dans la ponctuation ce soin extrême. Et la prosodie de la phrase, sa coupe et son balancement, le legato de Couperin et de Chopin, si hermétique, si intense !

Il y a aussi peu de naïveté chez Couperin que chez Chopin. Il est curieux que tous les deux en soient exempts, et même, les pièces en tête desquelles Couperin écrit *naïvement* ne sont pas naïves. Fraîches, jeunes, simples en apparence, mais pas naïves.

Chez Chopin érotique, comme chez Couperin sensuel et voluptueux, la passion n'a pas toujours des raisons amoureuses : elle est agissante et dramatise naturellement sa phrase, la fait rebondir avec des accents emportés. Chopin, pathétique, se cabre contre l'oppression de l'ennemi, et Couperin, l'aimable claveciniste de Louis XIV, lance des cris de révolte dans ses pièces dédiées au roi et à la reine : *Favorite, Passacaille,* somptueuses, magnifiques et rebelles.

(1) Ier Livre, 5e ordre.
(2) *Impromptus :* op. 29, op. 51, le début.

La mélancolie de Couperin et de Chopin est d'une noblesse parfaite. Elle ne poursuit aucun but matériel. Elle ne dérive pas d'un mécontentement terrestre, d'une déception concrète : c'est la mélancolie *pour* la mélancolie, pour sa beauté, sa poésie, son élévation, et aussi pour le bonheur enveloppant et doux qu'elle donne.

L'ornementisme de Chopin (1) est une fusion d'inspiration originale et d'influence. Les chants populaires de Pologne, Bach et Mozart y participèrent. Cependant, ici comme ailleurs, nous retrouvons des indices de Couperin et de Rameau : ornementation à l'italienne du *Rossignol en Amour,* périphrases dans les *Bergeries,* les *Rozeaux, Sœur Monique,* arpègements traversés par les éclairs des notes de passage, comme dans la *Sarabande* de Rameau, etc... Insister sur une certaine note, dominante ou tonique, l'entourer de diminutions, de mélismes, d'arabesques vivantes, de caresses passionnées, ne retrouvons-nous pas le même procédé dans la *Mazurka en la bémol majeur* (op. 41. n° 4) de Chopin, et dans la *Chaconne* en *ré* mineur de Louis Couperin ? Nous pourrions nous en étonner si l'ornement n'était pas une nécessité organique d'une phrase qui, pour vivre, a besoin de s'épancher de se gonfler, de se tendre et se détendre, de redire en insistant. Voilà pourquoi, nous retrouvons dans les chants populaires du monde entier ces manières, agréments et embellissements, identiques à ceux de Couperin, de Bach et de Chopin (2).

Les affinités de Chopin avec le XVIIe et le début du XVIIIe siècle français sont évidentes.

Quelle est leur origine ?

(1) Cf. L'ouvrage remarquable de Bronislawa Wójcik-Keuprulian : « Melodyka Chopina », Lwow, 1930.
(2) Cf. L'opuscule très intéressant de H. Windakiewiczowa : « Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina, Kràków, 1926.

Avant la guerre, au cours d'une tournée en Espagne, je me suis arrêtée à Alcazar pour changer de train. Il état quatre heures du matin, la gare, la ville, tout le monde dormait.

— Quand part l'express pour Valencia ?

— Oh, ça dépend du nombre des voyageurs...

J'étais seule. Que faire ? L'aube gris-bleu était délicieuse. Je partis errer dans la ville, respirer le souvenir de Don Quichotte : maisons gris-bleu, ciel gris-pierre, ville dormante, personne dans les rues. Je m'en retournai vers la gare. De loin, j'aperçus deux silhouettes d'hommes, beaux gars superbement bâtis, têtes aux sombres cheveux bouclés, vestes de velours noir sur lesquelles brillaient de magnifiques boutons d'argent. Les hommes gesticulaient et parlaient. Mon cœur s'est arrêté net : je ne croyais pas que ce fût possible, ils parlaient polonais...

Je m'approchais et leur dis bonjour en polonais. D'abord stupéfaits, ensuite joyeux, ils répondirent en me serrant les mains.

— D'où venez-vous ? Que faites-vous ici, en Espagne ?

— Mais nous sommes des tziganes, le chef de notre « Tabor » est un Polonais ; voulez-vous qu'on vous mène chez nous ?

Je les suivis, émerveillée de cette rencontre et impatiente de voir leur compagnon.

Derrière la gare, dans un pré entouré de haies embroussaillées, le « Tabor » multicolore et fantasque était campé. De belles filles dorées, aux longues nattes en désordre ; des gosses, boules noires qui grouillaient ; des samovars, des instruments de musique jonchaient le sol. Mes deux tziganes coururent prévenir le chef qu'une compatriote, vagabonde et musicienne comme eux, était venue leur rendre visite.

J'attendais à l'entrée. Un grand et beau gaillard surgit devant moi, arracha sa casquette, la jeta par terre, à l'ancienne mode polonaise, leva le bras et me reçut avec un cri joyeux : « Soyez la bienvenue ! Catherine n'était qu'une p... !» Je compris l'attention délicate : le chef voulait m'assurer de ses sentiments patriotiques en blasphémant la grande impératrice. Ceci se passait avant la guerre, alors que nous étions encore sous le joug russe.

Filles, gosses, femmes, garçons, chevaux et chiens, tous me reçurent avec cordialité exubérante. Le thé fut servi par terre ; on apporta du gros pain et de la saucisse de Cracovie. Une tzigane avec un nourisson larmoyait une berceuse. Le chef roula le tambour devant moi : « Jouez-nous quelque chose, puisque vous êtes musicienne... »

Mais, voici qu'un employé de la gare accourut me prévenir qu'il y avait quelques voyageurs et que l'express pourrait partir. Les adieux furent aussi cordiaux que si nous avions été de vieux amis. Je promis au chef de revenir et je m'en allais.

En m'éloignant, j'entendis s'élever une voix de femme.

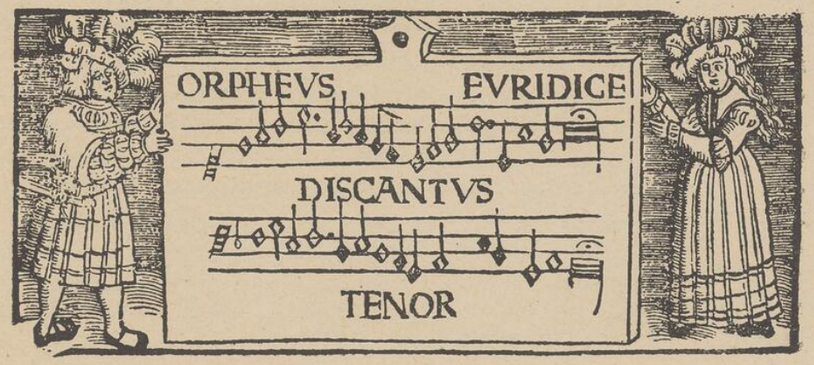
Un chant des environs de Lublin vibrait et remplissait l'air. Une belle plainte, profondément polonaise, survolait la terre aride de la Nouvelle-Castille, en l'imprégnant de sa nostalgie.

Au delà de l'influence subie par tel ou tel artiste, influence directe, palpable, qui se laisse identifier par des témoignages immédiats, il y a le perpétuel et lent mouvement des influences réciproques des nations, l'histoire des peuples. Enfantée par les hommes, elle revient vers eux, les engendre à nouveau. L'étude de ces deux organismes avec leurs éternels recommencements, leurs rapports, leurs évolutions respectives, leur dépendance mutuelle, nous apporte tous les jours des lumières nouvelles sans lesquelles il nous est impossible de comprendre tel ou tel phénomène chez l'artiste isolé. C'est ainsi que nous trouvons très simple la paranté rythmique, ou autre, entre un menuet de Rameau et une « mazurka » populaire, entre un thème de Buxtehude et un motif norvégien de Grieg. Ce qui pourrait nous sembler coïncidence amusante, ou problème inextricable, ne sera qu'une conséquence naturelle et fatale de ce « roulement continuel ».

Et je me demande si les liens mystérieux qui unissent Chopin à l'ancienne musique française ne sont pas de la même nature que ceux qui rattachent une « Ground » de Purcell à un Fado portugais, une bourrée d'Auvergne à un Obertas de Cracovie.

WANDA LANDOWSKA.

Saint-Leu-La Forêt.



A propos d'un manuscrit

Alors qu'en Allemagne, depuis longtemps déjà les reproductions de manuscrits en fac-simile sont très répandues, ce n'est que demain que paraîtra (1), en France, la première édition d'œuvres en ce genre. Pour notre grande joie, curiosité et profit.

On se souvient de quelle manière les musiciens se sont disputé, voici trois ou quatre ans, les exemplaires, magnifiquement présentés de la sonate op. 57 (appassionata) de Beethoven — émouvante image du manuscrit où l'écriture tourmentée de Beethoven est aussi belle dans son torrentueux élan que la musique qu'elle fixe.

Source passionnante d'intérêt, non seulement pour les amateurs de graphologie ou les collectionneurs, mais pour tous les musiciens, en particulier pour les interprètes. Témoignage presque irréfutable de la pensée de l'Auteur, aspect neuf, souvent imprévu, et si différent de celui par lequel la musique se présente quotidiennement à nos regards, et se propose à notre étude... Penché sur ces signes mystérieux et si vivants, ne croirait-on pas que le secret du compositeur va se révéler, et nous laisser pénétrer dans la zone lointaine et inaccessible, où, préexistant à la réalisation de l'œuvre, les impressions, les émotions, les sentiments se sont cristallisés pour enfin

(1) Sur l'initiative d'Alfred Cortot et dans une collection dirigée par M. Pincherle.

prendre forme définitive et concrète en cette notation, qui toujours restera, pour beaucoup, un langage chiffré dont la clé est introuvable.

Par un heureux privilège, c'est l'original même de la *Ballade en sol mineur*, que nous avons pu parcourir page par page (1). Et toutes les phrases, si familières, d'une œuvre parmi les plus populaires de Chopin, semblaient, revêtues de cette belle apparence, dans le premier éclat de leur révélation.

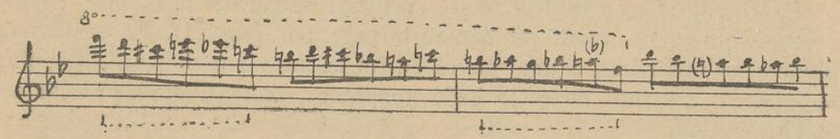
L'écriture de Chopin (que nous connaissions déjà par des lettres, par le manuscrit de la seconde Ballade (2) et quelques autres encore), est sans doute telle qu'on peut se la figurer d'après le portrait, imaginaire certes, mais si bien défini de l'auteur des Préludes et des Études. Tout a été dit, de sa distinction native, de ses goûts raffinés, de sa sensibilité aigue alliée à une réserve fière, parfois farouche. Côtés caractéristiques du grand exilé, et qu'on trouve inscrits dans les méandres délicats de son graphisme.

Mais si la lecture d'un manuscrit peut et doit être considérée comme un conseil implicite d'interprétation, il apparaît que la leçon de la *Ballade en sol mineur* est assez éloignée des traditions, de certaines traditions... Avec quelle sobre discrétion sont tracés ces contours romantiques, où tant de *rubati* de tous genres et de tous styles ont trouvé à s'épanouir! Dès l'introduction, le groupe des croches par 2 et 3, relié en un seul trait (3), semble l'indice d'une ligne qui doit constamment rester unie, bien que la flexibilité et la souplesse du phrasé en soient le corollaire indispensable. Sans aucune équivoque possible, on verra (4) figurer le *mi* ♭ de la main gauche dans la mesure suspensive précédant l'entrée du thème. Nombreuses sont encore actuellement les éditions (5) portant le *ré* qui, à cet endroit banalise l'expression si merveilleusement enchâssée dans la trouvaille harmonique.

De légères différences de texte se rencontrent ça et là, dont l'une, très caractéristique, fait apparaître un contour absolument inédit dans le dessin d'un trait. (Voir le «fragment» reproduit, mesure 5 et ex. II A et B).

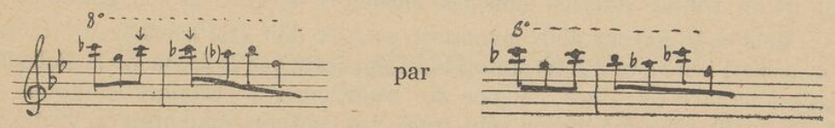
(1) Voir les pages du manuscrit.
(2) A la Bibliothèque du Conservatoire.
(3) Mesure 4.
(4) Voir la planche page 108 mesure 7.
(5) Éditions allemandes entre autres : Peters, Breitkopf. Celle, pourtant très réputée de Klindworth reproduit le *mi* mais corrige ce qu'il pourrait avoir de trop hardi par un hésitant *ossia* indiquant le *ré*! Les éditions françaises ont depuis longtemps corrigé cette faute.

Un peu plus loin (1) nous voyons un la ♮ qui prolonge la symétrie chromatique descendante et que nous croyons tout à fait inusité jusqu'à présent.



Ex. I.

Doit-on en déduire que la tradition a accepté et laissé s'implanter d'authentiques fautes, ou bien n'est-il pas permis de supposer que Chopin lui-même aurait remanié, sur les premières épreuves, le trait, en remplaçant, pour une raison de commodité pianistique



A Ex. II. B

et retranché une altération afin de ramener le la ♭ au simple rang de note constitutive de l'accord? (Ex. II). Détails intéressants, si, en définitive l'importance n'en est pas très grande.

Lecture fructueuse, au cours de laquelle on sent, plus proche et plus vivante la pensée de Chopin, et qui nous fait assister à la mise au point dernière d'une œuvre où la qualité de l'émotion et son jaillissement spontané se rencontrent dans la parfaite (encore que non traditionnelle) réussite de la forme. Marque toute personnelle de son génie.

YVONNE LEFÉBURE.

(1) Mesure 8.



Chopin et la musique contemporaine

« Chopin en Pologne paraît être le premier compositeur » a dit André Cœuroy « qui ait senti d'instinct la valeur rénovatrice des chansons nationales » (1). Opposer aux influences étrangères la langue musicale propre à la race. Telle est la première grande leçon de Chopin, et qu'écoutèrent les Moussorgsky, les Debussy, les Albeniz, Bartok, Casella (2)... Et, chez nous, la *Jeune Pologne* suit la voie tracée par Chopin.

Mais Chopin a laissé, aux musiciens qui vinrent après lui, un enseignement bien plus précis, quant au langage musical et quant aux formes de l'expression sonore.

I

La prédilection de Chopin pour les traditions folkloriques est profondément romantique. Car, malgré certains éléments contraires dans son art il serait vain de nier son romantisme fondamental. Chopin se tourne vers le folklore parce qu'il lui apparaît comme la manifestation musicale de ce Passé que les Romantiques voient orné de la Beauté qu'ils contestent à la réalité présente, Weber et Mendelssohn écoutaient les voix du féerique et

(1) André CŒUROY : *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, 1928.
(2) G. Jean-AUBRY : *La musique et les nations*, Paris-Londres, 1922.

du légendaire dans la nature, Schumann et Berlioz exaltaient les passions idéalistes de l'âme romantique. Chopin découvre dans le folklore les passions et la féerie du Passé. Et il en dégage d'emblée, la pure forme musicale.

Ici Chopin cesse d'être un romantique pour devenir le plus hardi des anticipateurs. On sait que le romantisme ne fut rien moins que créateur en matière de forme. Au contraire, l'esprit de la forme stricte y est débordé par l'élan, par l'expression, par des apports extra-musicaux. Les contours nets du dessin sonore s'estompent dans ce que les Allemands désignent par le terme, romantique et intraduisible, de *Stimmung*.
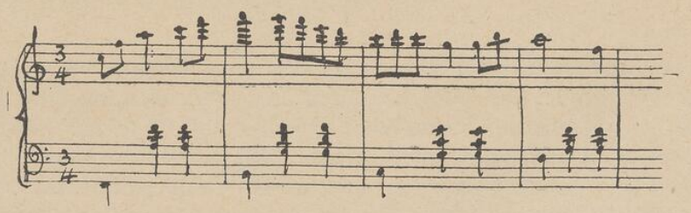
Longtemps l'élément folklorique n'avait droit de cité dans la musique qu'à condition d'être nuancé de *Stimmung* littéraire ou pittoresque (c'est le cas de Grieg, de Smetana, des « Cinq » Russes). C'est à notre époque qu'il appartint de s'orienter à nouveau vers un art visant l'esprit aussi bien que le cœur, le conscient autant que le subconscient.

Et, si pour nous le folklore n'est plus une vague imagerie musicale, mais, vocabulaire, syntaxe et accent, la source vive du langage sonore, notre temps, en cela, ne fait qu'accepter l'esthétique que l'œuvre de Chopin a inaugurée en magnificence et perfection (1).

II

Sans paradoxe, on peut affirmer qu'il n'est dans la musique moderne nulle hardiesse, nulle évolution des éléments mêmes de la musique qui ne soit préfigurée chez Chopin.

C'est son style mélodique et harmonique qui, sous l'influence du folklore, le premier, échappe à la toute-puissance du *mode d'Ut*. Nous rencontrons à chaque page de son œuvre ces secondes quartes et sixtes altérées (qu'en

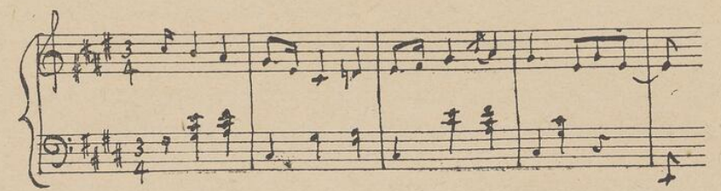


(1) Helena Windakiewiczowa : *Wsory ludowej musyki polakiej w Masurkach Fryderyka Chopina*, Cracovie 1926. (« Les formes de la musique populaire polonaise dans les mazurkas de Fr. Chopin »).

souvenirs des modes anciens, on a appelées phrygiennes, lydiennes, mixolydiennes), lesquelles donnent aux contours de sa mélodie une ambiguïté modale qui annonce déjà la déchéance moderne de la cadence tonale.

Telles, aux confins du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle maintes tournures cadentielles semblent osciller entre le modal et le tonal classique, telles, *en sens inverse* la phrase de Chopin, tout en permettant *encore* l'interprétation classique, porte déjà en elle un tact harmonique qui ne se plaît plus uniquement aux résolutions par les *notes sensibles* traditionnelles.

De même le *Chromatisme* qui jusque dans *Tristan* est constamment en fonction de la cadence et de la modulation tonale, (qu'elle soit manifeste ou latente) chez Chopin, souvent, a un caractère de « mélopée ornementale ». où le demi-ton, échappant à l'interprétation classique, cesse d'être note sensible, note de passage ou appogiature (1). Évidemment, fragmentée, détail par détail la mélodie se pliera assez facilement à l'analyse harmonique.



Mais dans son ensemble elle apparaît nettement inspirée par un goût mélodique pour lequel les fonctions cadentielles ne sont que le support conventionnel, non la racine vivante des courbes. Ici Chopin présage nettement les conceptions libératrices de Debussy, voire même le système constructif « par douze demi-tons libres » des atonalistes.

Chromatisme libre, et Renaissance du sens modal inspiré du folklore c'est à Chopin que remontent ces deux tendances capitales de la musique moderne, de même que l'emploi non-fonctionnel des éléments extra-cadentiels par ex. des *Pédales*, qui caractérisent les styles harmoniques à l'époque du tonalisme mourant (2).

Du point de vue de la forme Chopin n'est guère moins près des esthétiques de nos jours. Alors que ses contemporains se complaisent aux formes

(1) Dr. Bronislawa Wojcik Keuprulian : *Melodyka Chopina* 1930. (« Les problèmes mélodiques de Chopin »).

(2) Dr. Stefanja Lobaczewska: Oeharmonice Kl. A. Debussy'ego ewpierwseym okresie Sworcsosci (*Kwartalnik Musycsny* V.), Varsovie, 1929. (« Les problèmes harmoniques de Cl. A. Debussy dans les œuvres de sa première époque »).

libres qui doivent atteindre à leur apogée dans les exubérantes architectures de Wagner, Chopin affectionne les formes-danses au plan strictement établi, souvent par une simple cellule rythmique (Polonaise, Mazurka), analogue aux cellules mélodiques, chères aux *constructivistes* modernes : une fois de plus c'est de la chanson populaire que procède ce principe de structure formelle (1).

III

Après ces considérations générales, que l'on nous permette de nous arrêter un instant aux influences de Chopin dont notre jeune école Polonaise s'enorgueillit aujourd'hui.

Trop longtemps, ici comme ailleurs les leçons de cette musique était demeurées incomprises. N'oublions pourtant point que les malheurs politiques pesaient lourdement sur les destinées de l'Art polonais dont les forces créatrices se tournaient de préférence vers la littérature, forme d'art plus proche de l'action. Époque perdue, en Pologne, pour la musique ; ce qui se créait dans ce domaine ne s'élevait guère au dessus de l'honorable médiocrité, obéissait à une esthétique théâtrale, ou de musique à programme, cultivait les influences italiennes et allemandes — tout ce que Chopin avait dépassé.

Seul Moniuszko eut le courage de parler sa propre langue; mais Moniuszko, émouvant talent lyrique, ne fut jamais créateur authentique quant à la forme.

Vers la fin du XIX^e^ siècle un renouveau se fait sentir. On découvre à nouveau l'étrange beauté de la musique populaire. Paderewski et F. Szopski en introduisent le style dans leurs œuvres (2).

Puis apparaît la pléïade de la *Jeune Pologne* :

M. Karlowicz, L. Rozycki, K. Szymanovski, G. Fitelberg et A. Szeluto qui, vigoureusement, désengourdissent le mouvement musical en Pologne et, en un quart de siècle parviennent à doter leur patrie d'une musique contemporaine de très belle tenue (3).

C'est en leurs œuvres que tend à se réaliser à nouveau l'idéal de Chopin. Et, dans l'œuvre de Szymanovski, notre chef d'école, dans ses *Chansons*

(1) Ce dernier fait vient d'être constaté dans le livre de Nuell Edwin *Béla Bartok*, Halle 1930.

(2) Nous ne mentionnons pas ici toute une pleïade de compositeurs, prédécesseurs, ou contemporains de la « Jeune Pologne », qui emploient la chanson populaire mais sans en reconnaître l'ambiance modale.

(3) Voir l'article de M. Glinski dans « Géographie musicale 1931 ». (*La Revue Musicale*, juillet-août, 1931).

de Kurpie, ses *Mazurkas*, ses *Sonates* et *Symphonies* on retrouve, dans le revêtement de maintes complications modernes, les principes de Chopin : le rythme, l'accent, la mélodie de chez nous.

Déjà la *Jeune Pologne* a formée un groupe de disciples, pour lesquels l'esthétique de Chopin est mot d'ordre et discipline artistique. Citons : Kondracki, Sikorski, Wiechowiecz, Marek, Makakliewicz, Kamienski, Gradstein et Tansman. Au fond de toutes leurs hardiesses de style et de forme nous découvrons toujours la même matière musicale : le folklore, et le même idéal : le langage polonais de la musique, que découvrit Frédéric Chopin.

IV

Mais, de nos jours, le rayonnement de la musique de Chopin dépasse le domaine de la création musicale et de l'esthétique. C'est notre sensibilité musicale qui, pensons-nous, vibre d'une émotion plus profonde et plus fraternelle au contact de l'art de Chopin, que celle du dernier siècle.

Car l'aspect de l'interprète et de l'audition romantique, s'il était prompt à saisir les accents passionnés, poignants de la musique, ne concevait guère l'émotion musicale comme en close dans le pur dessin des formes sonores, mais comme transmise par l'intermédiaire d'images lyriques ou psychologiques, bref, telle une émotion artistique certes, mais souvent paramusicale, dont la musique eût été « la traduction ».

Est-il présomptueux de penser que notre sensibilité serre la musique de plus près, découvre un sens plus direct aux courbes et jeux sonores? Et se voit révéler ainsi, avec plus de magnificence et plus de précision à la fois, la signification de l'*ornement* musical, de ce phénomène fondamental de la musique de Chopin?

Musicalement parlant, tout d'abord notre goût pour le « principe linéaire » semble l'indice et le corollaire de cet esprit. Le « linéaire », à son tour, amène le « modal ». Et douter de la cadence, entraîne à remplacer les symétriques hachures de la mesure par la loi plus complexe des rebondissements rythmiques...

Or, dans l'œuvre de Chopin, la stricte analyse met à vif et à nu le sang et la chair d'une musique qui, plus directement que nulle autre, puise ses forces aux sources de cette musicalité pure et vivace, chargée de sens, mais impatiente de prétexte et de commentaire, que d'aucuns appellent classique, et que, très orgueilleusement, nous nous plaisons à appeler moderne.

Stéphanie Lobaczewska.



Documents et Souvenirs

A mesure qu'une grande Œuvre s'impose à la postérité, les objets qui furent témoins de sa genèse, acquièrent une force d'attraction charmante. Et les admirateurs de l'art et de la vie du grand homme, qui se sont proposé de ressusciter, dans l'esprit de leurs contemporains, sa figure humaine, sont fermement convaincus que les Souvenirs et Documents le concernant livreront, à leurs recherches passionnées, la clef de bien des empires, et leur ouvriront quelque porte du royaume secret du maître.

Lorsqu'il nous arrive d'avoir sous les yeux un portrait que, jadis, Frédéric Chopin regarda, nous croyons être en présence de ce qui participa en quelque sorte à la substance même de sa personnalité. Plus encore lorsque nous avons devant nous ces pages mêmes où sa main immortalise son art, cette matière concrète qui reçut le frémissement de ses sentiments, de ses inquiétudes, de ses joies, le sens de ses pensées et des événements de sa vie.

Il en est ainsi lorsque nous nous arrêtons devant un autographe musical de Chopin, devant une lettre écrite de sa main, devant un portrait représentant ses traits, devant toute sorte de souvenirs et de documents ; l'émotion que nous ressentons alors est indépendante du fait que la plupart de ces objets ont pu déjà être cent fois cités, discutés, scrutés par maints admirateurs et chercheurs enthousiastes en maintes monographies, études, ouvrages de toutes sortes, tendant tous à jeter la lumière sur la *façon* de son art.

Avec quelle émotion nous nous penchons sur cette écriture de Chopin, couchée d'une main sûre sur le papier jauni, sur ces signes musicaux si fins, si clairs, si subtils, sur cet autographe d'une de ses lettres où presque

toujours la feuille entière jusqu'en ses recoins, jusqu'au dernier millimètre est couverte de son écriture si dense, si serrée ! Quel trouble nous envahit quand nos yeux fixent les yeux du maître, ces yeux peints par ceux sur qui ils se posaient. Quelle mélancolique exaltation de toucher aux objets qui nous parlent de ses goûts, de ses habitudes de travail, des menus faits de sa vie de tous les jours.

Il est assez rare qu'un si grand nombre d'objets se rapportant à un grand homme aient été conservés comme c'est le cas pour Chopin, surtout d'objets qui, au total, représentent un bagage aussi important quant aux traces de passions et d'états d'âme.

Tous ces objets ont, de par leur nature, une double valeur : d'abord ils s'adressent à notre sensibilité et à notre imagination. Et puis ce sont les pièces à conviction de toute enquête scientifique ou artistique.

Nous avons donc à faire d'une part à cette curiosité naturelle pour tout ce qui est chose rare, hors du commun, auréolée de mystère, d'autre part à la curiosité plus abstraite de ceux qui aiment mesurer le rayon d'action d'un homme et établir la densité de la vie autour de lui.

Le musicographe trouvera un point de départ pour ses synthèses dans l'étude analytique, fond et forme, de ces reliques et souvenirs.

Donc : nécessité de connaître l'iconographie originale se rapportant à Chopin, dans tous les cas où l'on se propose de dégager sa physionomie propre de la complexité des événements historiques, lui donner un profil et des contours clairs et nets, une forme et des proportions à sa mesure.

Il est clair, que, devant l'abondance des documents proposés, il faudra séparer soigneusement le bon grain de l'ivraie.

Le contact le plus étroit avec cette iconographie originale devient une condition *sine qua non* pour celui qui essaye d'y trouver la vie du maître, ou veut noter en marge de son art des gloses soit esthétiques, soit analytiques, ou encore simplement, établir un texte sans reproche : il disposera d'une documentation dont l'authenticité très souvent sera garantie par Chopin lui-même. Il va sans dire que même alors, étant donnée la possibilité d'erreurs techniques, ce n'est qu'en composant, contrôlant, collectionnant toutes données que le chercheur consciencieux verra ses efforts récompensés.

Or, où trouver tous ces objets si précieux, ces signes et vestiges de l'art et de la vie de Chopin?

Sans conteste, sa patrie (et, en particulier, Varsovie) en détient le

nombre le plus riche. C'est dans le voisinage de cette ville que les yeux de Chopin s'ouvrirent au monde, c'est dans ses murs que son esprit se forma, c'est là que s'accomplit le mystère de la genèse de son génie.

C'est donc là que se trouvent non seulement les documents et souvenirs se rapportant aux vingt années que dura le séjour de Chopin à Varsovie, mais encore la plupart de ceux qui ont trait à la deuxième période de sa vie.

Que l'iconographie datant de son enfance et de sa jeunesse se trouve à Varsovie, rien de plus naturel ; par contre, il peut paraître bizarre à première vue que cette partie de sa vie, passée loin de sa patrie se reflète dans les documents que nous retrouvons dans cette ville.

Hasard? Non. Car Varsovie est toujours restée cet endroit chéri, vers lequel tendait le fond de son âme nostalgique et d'où lui parvenait l'écho de ses chagrins et de ses tourments. Ses pensées volaient vers Varsovie avec cet espoir d'y retrouver la paix intérieure. Il rêvait comme le marin dans la tourment de l'ouragan rêve au repos dans le calme du port.

C'est encore vers Varsovie que s'en allaient, dans ses moments de bonne humeur, ses pensées enjouées et spirituelles, qui, exprimées dans la langue maternelle, jaillissaient à profusion, en bavardages sans frein.

C'est ainsi qu'à Varsovie se sont accumulées les lettres de Frédéric Chopin à sa famille, à sa « maman chérie », sa sœur aimée Louise Jedrzejewicz et à ses amis de Varsovie, ainsi du reste qu'un grand nombre de réponses de ceux-ci, et toute une correspondance avec ses amis et connaissances de la période parisienne.

Le fait que tout ceci se trouve justement à Varsovie, nous le devons tout spécialement à Chopin lui-même, à son assiduité et à sa sollicitude à tout conserver soigneusement et précieusement. Après sa mort, toutes ces lettres allèrent à Varsovie et restèrent entre les mains de ses proches, par le sang et par le cœur; ceux-ci les transmirent, relique très chère, aux leurs et ces derniers les gardent jusqu'à présent avec une piété sans défaillance.

Cette correspondance a pu être publiée au début du xx[e] siècle grâce à l'ouvrage (1) connu de tous les chopinographes, de Miecislas Karlowicz, le célèbre compositeur polonais. Ouvrage qui doit beaucoup à Mme Marie

(1) « Souvenirs inédits de Frédéric Chopin », publiés par M. Karlowicz, Paris-Leipzig, 1904. H. Welter, éditeur.
Douze lettres de George Sand à Mme Jedrzejewicz, ainsi que cinq lettres de Solange Clésinger à Chopin, dont la publication en France en ce moment a été interdite par la famille de G. Sand, ont paru dans l'édition polonaise du livre de Karlowicz, publié à Varsovie par la Société de Musique de Varsovie, section Chopin.

Ciechomska, (petite fille de Louise Chopin, sœur de Frédéric) conservatrice de maintes reliques de Chopin.

L'ouvrage de Karlowicz fut une révélation pour le monde des spécialistes, un bienfait véritable pour les commentateurs de la vie de Chopin. Ceux-ci l'ont mis à contribution pour leurs travaux, et nombre d'entre eux, polonais aussi bien qu'étrangers, avec un réel profit.

La collection de Mme Ciechomska, qualité et quantité, est tellement extraordinaire qu'il est impossible de ne pas mentionner ici, ne serait-ce qu'en quelques mots, l'essentiel de son contenu, d'autant plus que certaines de ces pièces n'ont pas été connues de Karlowicz et n'ont été publiées qu'il y a peu de temps (1). Nous y trouvons donc, en dehors d'une superbe collection de lettres de Chopin à sa famille et de celle-ci à Chopin, une correspondance très fournie avec diverses sommités du monde artistique, telles que : lettres de Berlioz, Delacroix, Liszt, Halévy, Meyerbeer, Kalkbrenner, Moscheles, Ferdinand Hiller, Auguste Franchomme, Sainte-Beuve, Charles Lipinski... lettres pleines d'admiration pour l'artiste et de respect et d'amitié pour l'homme. Il suffit d'approfondir ces lettres pour tirer des conclusions concrètes quant au rang que doit tenir Chopin parmi les grands hommes de son temps ; plus d'une tournure de phrase, un mot cordial, une épithète ornant le nom ou le prénom du maître, oriente notre pensée.

Une autre partie, toujours de la même collection varsovienne, qui mérite une attention spéciale : les portraits de Chopin et de sa famille. La plupart sont universellement connus, puisqu'il n'existe, pour ainsi dire, pas une biographie de l'artiste, éditée en quelque langue que ce soit, ultérieurement à l'apparition du livre de Karlowicz, qui n'ait utilisé en grande partie les portraits publiés par ce dernier.

On y trouve pourtant un petit dessin au crayon, de la main de George Sand(2), que Karlowicz a omis de porter sur la liste des portraits dressée par lui, dessin qui mérite l'attention particulière, en raison même de la personne de l'auteur, de la fidèle reproduction des traits du modèle et de la constatation de la ressemblance par Chopin lui-même. Il suffit de comparer ce petit portrait avec le daguerréotype représentant l'artiste (reproduite dans la monographie sur Chopin de Bernard Szarlitt), pour ne plus avoir aucun doute au sujet de cette ressemblance. Frédéric en était émer-

(1) Dans l'ouvrage de l'auteur du présent article « Chopin. Documents et Souvenirs ». Varsovie, 1930. W. Zararski, éditeur (N. D. L. R.).
(2) Reproduit et cité pour la première fois dans l'ouvrage de Binental.

veillé. Dans une lettre datée du 8 juin 1847 (1) nous en trouvons les preuves. Nous y lisons entre autres : « Hier j'ai posé chez Scheffer, le portrait avance, « Winterhalter a fait aussi un petit portrait au crayon... très ressemblant... « Mais tout ceci n'est rien comme ressemblance à côté de celui que possède « Louise (sœur de Chopin), par Mme Sand ».

La photographie citée plus haut, prise en 1848 (pendant le séjour de Chopin en Angleterre) ressemble en effet d'une façon frappante au dessin exécuté, bien antérieurement, par George Sand, aussi bien quant à l'attitude que quant à la silhouette. On en arrive ainsi à supposer que c'est sous l'empire d'un sentiment non encore éteint pour celle qui fut si longtemps son amie, qu'il prit devant l'objectif une pose rappelant le plus possible le dessin, préféré entre tous, de celle, de laquelle la vie l'avait déjà séparé.

Parmi les documents et souvenirs de la collection de Mme Ciechomska, se trouve un objet qui renferme le secret des derniers mois de la vie de Chopin. C'est son dernier calepin-calendrier (2).

On croit y sentir la poignante monotonie d'une vie qui n'attend plus que son évanouissement. Des mots étranges : « *lui dans la journée* » et « *moi le soir* » furent notés le 14 février. Les dernières lignes notées sur ce calepin sont du 3 octobre. Le 14 il n'y a plus que ce signe : +.

Toute une suite de médecins passe par la chambre du malade : Simon, Cuweiller, Louis, Blache, Roth... et aussi d'autres personnes : Princesse Marceline Czartoryska, princesse Suzzo, la Baronne de Rothschild, Marie Calergi, Solange Clésinger, Franchomme.

Dans le même calepin nous voyons signalé plusieurs fois (en polonais comme du reste presque tout un envoi anonyme d'argent par Jane Stirling et sa sœur Mme Erskine. Il en découle que sur les 25.000 francs mis à sa disposition il en accepta 15.000 (note du 28 juillet). Dans la pochette du calepin se trouve une petite enveloppe en soie, avec ces initiales brodées : G. F. (George, Frédéric) contenant des cheveux de George Sand.

Ce souvenir romanesque d'un long amour, serré dans ce calepin, dont Chopin ne se sépara pas aux heures dernières de sa vie ; touchant et éloquent témoignage que son sentiment pour George Sand dura jusqu'à son dernier souffle.

Du reste, le sentiment de Chopin pour sa « maîtresse de maison » ne fut

(1) Reproduit et cité pour la première fois dans l'ouvrage de Binental.
(2) Ce calendrier a été objet d'une analyse spéciale publiée par l'auteur de cet article à la revue « Muzyka » (N° 10 (72), 1930). V. son « Chopin. Documents et souvenirs », N. D. L. R.

pas le seul. Avant que celui-ci commencât, venait de s'évanouir un autre amour qui, jadis, n'avait point laissé de traces telles que la petite enveloppe du calepin. Néanmoins son épilogue est émouvant. Deux mots « moja bieda » (ma misère) en marquent la fin. Il les écrivit au dos de l'enveloppe dans laquelle il garde la correspondance avec sa bien-aimée Marie Wodzinska. Telle nous est parvenu cette correspondance, dans la collection dont nous parlons.

Parmi les souvenirs de son enfance et de sa jeunesse, nous trouvons des signes de ses aptitudes pour le dessin, des preuves visibles de son application à l'école. Témoin cette mention jointe à un prix décerné au jeune Frédéric, âgé alors de 14 ans : « Moribus et diligentiœ Frederici Chopin in examine publico Lycei Varsaviensis die 24 julli 1824 ».

Il s'y trouve également un document rare, et bien curieux, qui nous montre Chopin comme pédagogue : ce sont des exercices pour piano. Chopin devait les envoyer à sa nièce Louise, fille de Louise Jedrzejewicz. Ce manuscrit présente le doigté de la gamme en si majeur et les passages de l'accord de la septième diminuée. En haut de l'autographe, Chopin donne cette indication générale : *Le coude à la hauteur des touches blanches, la main ni à droite, ni à gauche* (en polonais).

Après avoir présenté succinctement la collection qui se trouve entre les mains de la famille de Chopin, nous passerons aux collections publiques de Varsovie, qui contiennent des objets concernant le maître.

Au premier rang de celles-ci, mentionnons les *Archives d'Instruction publique.* Cette institution ne possède qu'un seul document sur Chopin, mais d'un grand intérêt. C'est une partie d'un rapport de l'école supérieure de musique de Varsovie, que Frédéric Chopin fréquenta jusqu'en 1829, c'est-à-dire un an avant de quitter définitivment son pays natal.

A la dernière page de ce rapport, à la rubrique des élèves, ayant fréquenté l'École trois années, nous lisons :

Chopin Frédéric, *capacités exceptionnelles, génie musical, etc.*

Cette couronne, posée sur le front du jeune artiste, c'est Joseph Elsner qui la tressa. Mais tous les musiciens de Varsovie eussent souscrit à ce certificat. Car Elsner était non seulement professeur de composition, mais encore recteur de l'École supérieure de musique et en plus, le musicien, le plus en vue à Varsovie à cette époque. L'« etc. », ajouté par Elsner à son appréciation nous fait supposer que le professeur aurait voulu en dire long sur le caractère propre du génie de son élève préféré, sur le caractère excep-

tionnel de ce génie, mais que le genre officiel du rapport, adressant à la commission gouvernementale du Ministère de l'Instruction publique ne le lui permettait plas.

Voici une composition en tête de laquelle on pouvait lire : « Polonoise pour Piano-Forte... faite par Frédéric Chopin, musicien âgé de huit ans ». N'écrivit-on pas immédiatement à son apparition : « Le compositeur de cette danse polonaise... vrai génie musical? » Ainsi pensait Elsner, ainsi opinait Varsovie. Le Musée National ne contient guère plus de documents se rapportant à Chopin. Mais nous y trouvons un objet qui nous émeut tout spécialement, qui fut posée sur son noble visage et qui en fixa cette expression indifférente déjà aux choses de ce monde. C'est le moule, en négatif et positif de son masque pris après sa mort, par Clesinger pour la famille de Frédéric et déposé entre les mains de la sœur du défunt, Louise, dans la chambre mortuaire, place Vendôme. Ce masque repose sur le piano auquel Chopin confia une dernière fois le mystère de son âme inspirée (1)...

Les derniers moments de sa vie nous sont relatés dans deux compositions par son compatriote le peintre Théophile Kwiatkowki. Ces deux tableaux se trouvent à la Société Musicale de Varsovie. Sur l'un (une aquarelle) Chopin repose sur son lit de mort. Le second est une peinture à l'huile sur bois, représentant Chopin malade, et autour de lui quatre personnes. Sa sœur Louise, Princesse Marceline Czartoryska, son ami Adalbert Grzymala et le peintre lui-même.

En plus d'un très grand nombre de portraits de Chopin, dûs à Kwiatkowski, la société de Musique de Varsovie possède un portrait dû au pinceau d'Antoine Kolberg. Kolberg peignit Chopin en 1848. Chez ce peintre la ressemblance des traits et la vérité de l'expression est fidèlement sauvegardée : il suffit de comparer ce portrait avec le daguerréotype qui le représente de trois quarts (2) pour s'en rendre compte.

Dans la collection de la *Société de Musique* de Varsovie, nous découvrons également une multitude d'objets qui nous parlent de Chopin intime, notamment des souvenirs de famille qui appartinrent à Frédéric, ainsi que sa correspondance.

Parmi les lettres de Chopin à ses amis, citons celle où une phrase unique, jetée sur le papier, dans un accès de bonne humeur et qui donne le ton à toute la lettre, nous fait voir le drame caché au fond de son âme, sa souffrance, jalousement voilée devant les regards du monde. Voici ce qu'il dit à son fidèle ami Fontana : « porte ta peine jusqu'à la défaillance. mais que personne n'aperçoive le poids dont il est chargé ».

(1) Le masque reproduit page 32 appartient à la *Bibliothèque Polonaise*, à Paris.
(2) Ce portrait n'est pas en Pologne.

Continuons notre pieuse visite : Ici, un chapelet de la mère de Frédéric là son porte-monnaie, un métronome, ça et là des croquis dessinés par Chopin enfant, un manuel d'harmonie, où il puisait les rudiments de la théorie, une histoire sainte avec cette inscription d'enfant espiègle : « *Frédéric Chochochochochopin*.

Les *Archives de l'État* nous offrent des preuves de la gaîté de Chopin jeune homme de sa malice, de sa fantaisie et aussi de la justesse de ses jugements, de son « autocriticisme », de son goût du travail artistique, de son patriotisme passionné. Les treize lettres à son ami Jean Bialoblocki nous en diront long à ce sujet : ces qualités, il les gardera toute sa vie, en les développant, en les approfondissant.

Ce n'est pas tout ce que possède Varsovie en fait de documents et souvenirs. Une bonne partie de ces richesses se trouve entre les mains de particuliers. Nous y verrons des objets de première valeur appartenant à l'iconographie de Chopin : encore des lettres de diverses périodes de sa vie, entre autres une pièce rare : une lettre en français à Solange Clésinger du 30 juin 1848 (publiée pour la 1re fois dans l'ouvrage cité de l'auteur du présent article) dans laquelle il prie le destinataire de lui pardonner son style : « *Pardonnez mon style* (sic). *Le style c'est l'homme. Mon style est bien bête* ». Plus loin une lettre contant par le menu son voyage en Angleterre en 1848, puis toute une correspondance avec Fontana, Elsner, Wojciechowski... et des lettres de Berlioz, Delacroix, Schumann, Mendelssohn.

Chez ces collectionneurs, les portraits du maître ne manquent pas, ni les souvenirs se rapportant à son premier concert à Paris ; on y trouve aussi un dessin représentant le salon de son dernier appartement à Paris. Et la lettre de faire part de sa mort.

Varsovie, riche, on vient de le constater, d'une collection unique en son genre, de souvenirs et documents, en revanche ne possède qu'assez peu d'autographes musicaux de Chopin. Ici mentionnons, tout d'abord la *Direction des collections d'art de l'État*. Les autographes qui y sont déposés se rapportent à une époque définie de son activité artistique et ont trait à Marie Wodzinska que Frédéric Chopin aimait alors; toutefois certains furent conçus quelques années plus tôt. On y trouve l'autographe de la valse en *la* ♭ majeur, op. 69, de l'étude en *fa* mineur, op. 25, et en *la* ♭ majeur, op. 25, d'une suite de chants, du nocturne en *do* ♯ mineur. On y

trouve aussi deux petites cartes, de même grandeur : sur l'une d'elles sont écrites les premières mesures du nocturne en *mi* ♭ majeur, op. 9, et sur l'autre ces deux mots : « *Soyez heureuse* ».

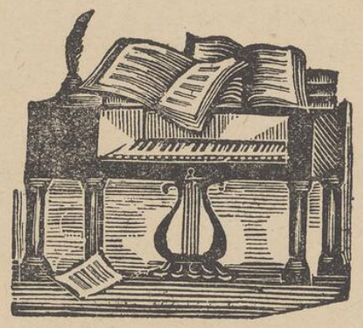
La rareté des manuscrits de Chopin à Varsovie peut paraître étonnante au premier abord. Elle est néanmoins facile à expliquer car, si en quittant cette ville, Chopin avait, dans sa valise, plus d'une œuvre toute prête (ses deux concertos, par exemple) et un nombre encore plus grand d'esquisses déjà notées, l'époque de leur diffusion par l'édition musicale ne devait venir que plus tard. Alors, Chopin, célèbre, et admiré, pouvait s'adresser aux premiers éditeurs de son temps. C'est pourquoi, c'est surtout dans les archives de ces maisons d'édition que l'on trouvera ces autographes.

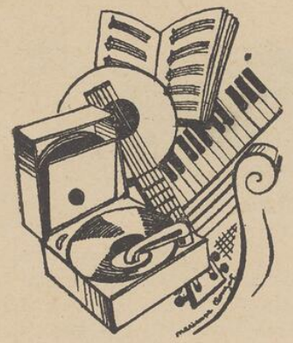
Je n'ai rien dit, jusqu'ici, de l'utilisation de ces documents et souvenirs (y compris les autographes musicaux) comme matière à illustration de livres consacrés à l'étude de la vie et de l'art du maître. L'emploi précis du document est ici une question de fond, visant le sens même du sujet.

Ici le document ne se contente pas d'être un bel ornement du livre. Plus le souci de l'auteur, de remonter aux sources, sera grand, mieux il classera les événements, et leur assurera leur juste valeur.

Et le choix judicieux d'une iconographie saisissante contribuera grandement à donner toute leur portée aux ouvrages, et se proposent d'évoquer la vie de Chopin ou l'âme de son œuvre.

LÉOPOLD BINENTAL.





Quelques disques de Chopin

La Compagnie du Gramophone a gravé sur la cire plusieurs exécutions vraiment admirables d'œuvres de Chopin.

Alfred Cortot, ce merveilleux poète du clavier, avec son toucher délicat, sensible et sensuel, son jeu poétique, nuancé, plein de flamme et d'énergie, est l'interprète idéal de Chopin. Il n'en est pas qui m'émeuve davantage ni qui me fasse mieux sentir tout le lyrisme intime, toute la vie intérieure, si riche et si profonde de ce grand musicien.

Il a enregistré les ballades en *fa majeur*, en *la bémol majeur* et en *fa mineur* (D. B. 1344, 1345 et 1346).

C'est un enchantement ! Il faut entendre ces disques sur un appareil électrique parfait comme l'Électrophone Thomson ou, à défaut, sur un très bon appareil mécanique, mais rejeter les *pick-up* médiocres et les diaphragmes de qualité inférieure. A cette condition, la sonorité est excellente en dépit de quelques imperceptibles résonances métalliques imputables, sans doute, à l'instrument touché par Cortot.

Il faut avouer que nos pianos français, malgré leurs éminentes qualités ne sont pas toujours très phonogéniques. Ils ont dans l'aigu des notes froides et sans timbre qui s'accompagnent à l'enregistrement de légères vibrations métalliques. Cortot joue en maître et sait tirer le meilleur parti possible des instruments d'ailleurs excellents au concert, qui lui sont confiés, mais sans doute sa tâche serait bien simplifiée s'il jouait sur ces pianos dont nous apprécions dans certains disques allemands et américains, la sonorité chaude et veloutée, même sous les doigts d'artistes qu'il ne viendrait à personne l'idée de comparer à Cortot, sous aucun rapport.

Si l'enregistrement de ces disques de Cortot est excellent et ne dénature jamais le jeu simple et nuancé du grand artiste, je ne puis m'empêcher de déplorer que la fabrication matérielle n'en soit pas plus soignée.

N'est-il pas paradoxal que la plus puissante firme phonographique du monde soit la seule ou presque aujourd'hui à vendre des disques qui bruissent sous l'aiguille? Ce défaut ne paraît guère dans les disques d'orchestre ou de chant, mais il est très sensible dans ceux de piano. Par égard pour les artistes et pour le public, la *Voix de son Maître* devrait bien réformer ses procédés de fabrication et suivre l'exemple de Columbia, Polydor, Ultraphone, etc., dont les disques ne grattent pas.

Mais il faut revenir à Chopin et à ses interprètes. Je ne parlerai pas ici des disques enregistrés par Brailowsky et par Robert Casadesus, dont j'ai déjà rendu compte.

Arthur Rubinstein, qui ne cesse d'acquérir plus d'autorité, a fait graver chez Gramophone la *Barcarolle* en *fa dièse majeur* qui est un des plus hauts sommets de l'art de Chopin. J'aime beaucoup son interprétation très sobre et contenu. Il ne joue pas trop vite et fait bien ressortir les plans. C'est du grand art et qui rappelle les inoubliables exécutions de Paderewski. (D. B. 1161.)

H. P.



« Édition de travail »

En ces jours anniversaires, le Romantisme, une fois de plus, est à l'honneur, et en question.

Les couronnes sagaces et diverses, tressées pour Chopin, sont curieusement unanimes à entourer les fleurs bleues d'un feuillage classique. On exulte à découvrir, dans l'œuvre de rêve et de fièvre, les durables magnificences du langage musical, le pur contour sous le halo de l'improvisé, et, à travers les confidences lyriques et les cortèges nordiques et les féeries vénitiennes, l'incantation profonde et masquée.

Sur ce point, pour distincts que soient leurs claviers, Gide et Paderewski se montrent d'accord : sarmate ou latin, leur Chopin a l'universalité des classiques.

Faut-il penser que le fils du Lorrain déraciné, que la ruse du destin expatria, rapatria, fut, aux pays du romantisme, encore, un exilé? Ne l'y voit-on pas prôner le pâle, mais classicisant Kalkbrenner? Ce Kalkbrenner sur le « sourire momifié » duquel Heine (qui était méchant, mais point bête, et sensible au Beau comme pas un) ne tarissait pas de plaisante malice.

Eh! proportions gardées, cette admiration ne laisse pas de rappeler celle de Schumann pour le classique, mais pâle Mendelssohn. Cette passion d'estimer ce qui les contredisait fut en Schumann et Chopin belle humilité, et lucidité, de maîtres. Sous la bandelette scolastique ils découvraient une tradition et une souveraineté de discipline dont ils craignaient de manquer, eux, les tendus, les inquiets, — les Romantiques.

Or voici un texte qui, page par page, nous décèle et commente le duel de l'élan qui crée les musiques et de la discipline qui construit les œuvres. C'est le texte même des œuvres de Chopin (1) avec les remarques d'Alfred Cortot.

« Edition de Travail » — jamais appellation ne fut plus juste ni plus simple, ni plus dramatique. Car c'est, tout d'abord, le très émouvant journal d'un interprète que quiconque a jamais brassé le chef-d'œuvre rétif lira de bout à bout, écoutant, les oreilles en feu, un Cortot saisir, pétrir, dompter la matière musicale et pianistique.

(1) Etudes, Préludes, Sonates, Ballades, Ed. M. Senart.

Dans cette lutte tout chemin est permis, toute ruse licite. Souvent une image poétique servira de tremplin à l'inspiration interprétative. (Quelques musico-puristes protestent, mais se sont des naïfs qui prennent le tremplin pour une exégèse). L'élan est pris, le style précis du morceau se dessine. Maintenant il s'agit d'en défasciculer, techniquement, les éléments. Parlons analyse musicale : voici « cellules », voilà « soudures ». Telle ponctuation convient au nerf de la phrase. Et communiquons aux doigts, aux mains, aux bras (1), mesure par mesure l'esprit de l'œuvre. Répartissons le poids passif et l'action musculaire. Armés de patience pour les longues analyses techniques, allons à l'assaut du difficile, élaguons les inerties, raturons les bavures « *Travaillez non seulement* le passage difficile *mais la* difficulté... ».

Nous connaissons les effets de l'ardente méthode. Mordante et douce pertinence de cette technique d'où est absente toute trace des élégants automatismes qui déparent même (et surtout) les plus belles *pianistiques*. Ici tout est souplesse, non d'un athlète ou d'un écureuil, mais la souplesse précieuse et admirablement précaire d'une matière que rythme l'esprit : au musicien passionné les longues veillées ont valu la grâce d'animer l'ivoire, de brider les martelets loquaces, vers un *parler* instrumental qui a toutes les persuasions en partage, les plus vigoureuses, les plus agiles, les plus tendres.

Il n'est technique plus digne de Chopin. Et, comme celle de cette musique, la courbe de l'art de Cortot est allée de l'accent à la forme, du beau déclamer au parler plus bel encore, du tourment éloquent au calme tendu, — du romantique au classique.

A tel point que nous n'évoquons guère la grande figure sans lui prêter traits et ressemblance du beau visage insatisfait d'Alfred Cortot.

FRED. GOLDBECK.



(1) Et aux pieds : on trouve une *École de la Pédale* inimaginée jusqu'ici.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

HORS-TEXTE

I. Frédéric Chopin . . . . . Frontispice.
Peinture anonyme.

II. Les parents de Chopin. 8
Dessin par Olowkow.

III. *a*) La main de Chopin. 16
D'après un marbre appartenant à M. Ed. Ganche.
b) Exercices. 16
(Voir l'article de M. Binental).

IV. *a*) La maison habitée par Chopin à Palma di Mallorca. 24
Dessin par Maurice Sand.
b) George Sand en1834 24
Par Delacroix.
c) Chopin 24
Par George Sand (voir l'article de M. Binental).

V. *a*) Le masque mortuaire. 32
D'après un moulage appartenant à la Bibliothèque Polonaise *à Paris.*
b) Fragment du monument de Chopin à Varsovie 32
Marbre par W. Szymanowski.

VI. Lettre de Chopin. 48
(Voir texte).

VII. *a*) L'ancienne Salle Pleyel, 9, rue Cadet 52
b) Chez la princesse Marceline Czartoryski. 52
Tellefsen est au piano. Debout le comte Grzymala et Franchomme. Chopin est assis.
Dessin de Norwid.

VIII. Programme du premier concert de Chopin à Paris. 56
(Voir l'article de M. Ed. Ganche).

IX. *a*) Le salon de l'appartement, 12, place Vendôme, où mourut Chopin. . 64
D'après une aquarelle de Kwiatkowski.
b) Le porche de la maison Square d'Orléans (Chaussée d'Antin). . 64
(Voir le fragment de Norwid, p. 51*)*

X. *a*) L'église de Brochow, où Chopin fut baptisé. 72
b) Le château royal à Cracovie. . . . 72
c) Maison à Zelazowa Wola, maison natale de Chopin. Selon d'aucuns maison avoisinante. 72

XI. Deux dessins par Chopin. 80

XII. *a*) Chopin vu par Delacroix. 96
b) Chopin vu par A. Kolberg. . . . 96
(Voir l'article de M. Binental).

XIII. } Titre et pages du manuscrit de la
XIV. } *Ballade en sol mineur*. 108
(Voir l'art. de Mlle Y. Lefébure).

XV. *a*) Portrait de Maria Wodzinski. . . 116
b) « Ma Misère ». 116
(Voir l'article de M. Binental).

XVI. *a*) Médaillon. 120
Par Clésinger.
b) 17 octobre 1849. 120
Esquisse par Kwiatkowski.

DANS LE TEXTE

Lettre à Fontana 40

(Le plan dessiné par Chopin est celui d'une habitation, telle qu'il voudrait la trouver (ou faire trouver par Fontana) dans l'une des rues mentionnées au haut de la page.
« Pas trop grand mais de préférence un petit hôtel ».
« Pas de voisinage, surtout d'un *kowala* (forgeron) ».

Les planches III B, IV C, XI et XV B, ont été publiées pour la première fois dans la monographie de Léopold Binental : *Chopin* (Varsovie, 1930).
Les planches VII A et B et XVI B, sont tirées du livre de F. Hoesick sur Chopin (Varsovie, 1910).
X C et la *lettre à Fontana*, de la monographie de Henri Opienski, Varsovie (dans la Collection *Nauka I Sztuka*, t. X).

LA REVUE MUSICALE

tient à remercier particulièrement M. Mat. Glinski, directeur de *Muzyka* (Varsovie), de son précieux concours à l'établissement de ce numéro.

Et Mmes M.-L. Pailleron et Rob. Calmann-Lévy, et MM. Alf. Cortot, Ed. Ganche et L. Binental ainsi que la *Bibliothèque Polonaise* à Paris *(Musée Mickiewicz)* qui n'ont pas hésité à nous confier d'inappréciables documents.

La table générale de la Revue musicale, *année 1931, sera encartée dans le numéro de Janvier 1932.*

Le Gérant : J. C. TRONCHE. IMP. UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

2268
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
B13

Décembre 1931

« La Revue Musicale »



FRÉDÉRIC C

LA MUSIQUE, comme l
que, possédait déjà tous
d'une postérité diverse
cherchait pas avec to
comme le fait l'amer ge
lorsque retentit le chant nouveau de

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.
2268