SOCIÉTÉ D'EXPANSION D'ART POLONAIS A L'ÉTRANGER

HENRYK OPIENSKI

LA MUSIQUE POLONAISE

PARIS
GEBETHNER ET WOLFF
LIBRAIRIE FRANCO POLONAISE ET ÉTRANGÈRE
123, Boulevard St-Germain

LA MUSIQUE POLONAISE

LA MUSIQUE POLONAISE

PAR

HENRYK OPIENSKI

GEBETHNER & WOLFF
PARIS
1929

BIBLIOTEKA

Z/60/103
Stowarzyszenia Zbiory I.F.C.
1107
sygn. 1107
akc. 60/1959
BIBLIOTEKA NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

PRÉFACE

UT - MI - SOL
RÉ - FA - LA
TOTA MUSICA
ET HARMONIA
Æ T E R N A

A lire cette formule, d'aspect un peu cabalistique, en tête du pamphlet et que le vieux Buttstedt, d'Erfurt, publia vers la fin du XVIIe siècle, pour réhabiliter les modes grégoriens, imprudemment battus en brèche par le savant Mattheson, on est fortement tenté de penser que ce titre, adapté par l'auteur aux besoins de sa cause momentanée, n'était pas plus alors sa propriété qu'il n'est la nôtre aujourd'hui; une seule chose nous appartient, parce qu'elle est de tous les temps, la vérité dont il constitue une expression un peu symbolique où nous croyons reconnaître l'empreinte scolastique et médiévale. Et c'est cette vérité qu'en un langage moins sybillin nous voudrions dégager ici de l'intéressante étude que nous apporte notre collègue et ami Henryk Opienski, sur la Musique Polonaise : « La langue musicale est universelle, et elle est contenue tout entière dans les notes de la gamme diatonique ».

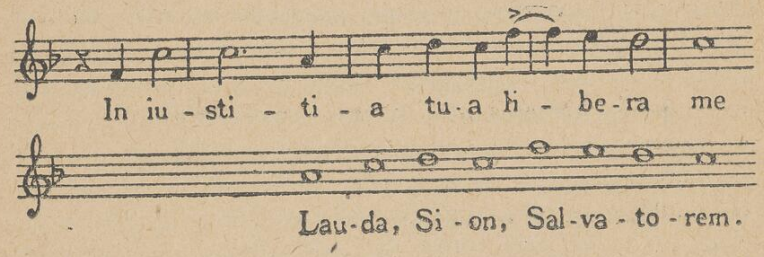
La lecture attentive du texte si documenté et des exemples musicaux si judicieusement choisis qui constituent le présent ouvrage nous suggère immédiatement cette constatation de l'universalité du langage des sons; ignorant tout de la langue et beaucoup de choses de l'histoire de la Pologne, nous sommes frappés de reconnaître, dans les remarques comme dans les exemples, les traces éclatantes d'une suite de transformations conformes en tout point à celles que nous révèle, au cours des âges, l'histoire de toute la musique.

Un maître aujourd'hui célèbre, qui fut celui d'Henryk Opienski et le nôtre, Vincent d'Indy, a tracé dans cette histoire générale de notre art trois grandes divisions : la première, allant de l'antiquité jusque vers le milieu du moyen-âge, est caractérisée par le chant seul, isolé ou collectif, à l'unisson, rythmé mais non mesuré au sens contemporain de ce mot; dans la deuxième, se manifeste pour la première fois d'une façon certaine l'émission simultanée de chants différents formant un ensemble consonnant et dialoguant, où chaque ligne mélodique garde son indépendance; avec la troisième enfin, apparaissent les subdivisions régulières et symétriques de temps, par quoi notre « mesure » actuelle se distingue des anciennes symétries rythmiques appartenant aux premiers âges.

Monodie, polyphonie, métrique, sont donc les trois caractéristiques de ces divisions, dont le bien-fondé ne saurait faire de doute pour tout esprit sérieux et averti, quelque opinion que l'on puisse garder, par ailleurs, sur la chronologie des époques successives qui en découlent.

Que les monodies anciennes, dont le texte en neumes et la tradition auditive nous ont, sans conteste, été transmis

par l'Eglise romaine, soient une création totale du génie chrétien; qu'elles ne soient, au contraire, qu'une adaptation des chants païens; ou qu'enfin — hypothèse la plus probable — elles procèdent de l'un et de l'autre, dans une proportion inconnue de nous, c'est par le Chant grégorien et par lui seul qu'elles nous sont parvenues : l'ouvrage publié à Cracovie, en 1519, par Sébastien de Felstin, vient ici confirmer l'ancienneté de cette identité que nous voulons montrer entre l'idée de chant, quel qu'il soit, et celle de « Chant grégorien »; car il s'intitule alors, comme on devrait intituler aujourd'hui tout ouvrage analogue : « *pro institutione cantu simplice seu Gregoriano* ». Ce « simple chant », seule et même chose que le Chant grégorien, ne le retrouvons-nous pas aussi dans une foule d'exemples, comme la mélodie initiale du motet de Szamotulski : « *In justitia tua libera me...* » intégrale reproduction de celle de l'hymne de la Fête-Dieu « *Lauda, Sion, Salvatorem* »?



La provenance grégorienne s'affirme par une foule d'exemples analogues, comme : le début de la prose « *Salve salutis ianua* » attribuée à un évêque posnanien du XIVe siècle et empruntée à la séquence connue « *Inviolata* »; le chant de l'hymne « *Insignis Mater* » imité de celle de Pâques « *O filii* »,

pour ne citer que les plus frappants parmi ceux que nous avons sous les yeux.

La grande transformation polyphonique, venue des Flandres et même de l'Ile-de-France, semble avoir pénétré en Pologne très rapidement : et par là se vérifie l'aptitude musicale de cette nation, que de douloureuses tribulations ont laissée si longtemps dans l'impossibilité de parvenir à son plein épanouissement. Si, dès le milieu du XVIe siècle, une édition des chefs-d'œuvre de nos maîtres franco-flamands, les Josquin, les Arcadelt et leurs émules, fut publiée à l'instigation du roi-artiste Sigismond-Auguste, c'est là un fait capital qui montre, mieux que tout, le degré d'affinement auquel était parvenue déjà l'aristocratie intellectuelle de Cracovie, en ce siècle où Henri de Valois, avant de régner en France sous le nom de Henri III, occupa le trône de Pologne. On le voit, les échanges politiques, littéraires et artistiques entre nos deux pays ne datent pas d'hier ; et la culture musicale polonaise remonte beaucoup plus loin dans le passé qu'on n'a coutume de le croire. On considère l'Italie, l'Allemagne et la France comme les seuls pays dont l'histoire présente un « passé musical » digne de retenir l'attention : il nous paraît se dégager du présent ouvrage qu'on fait en cela un tort réel à la Pologne, dont l'influence ne saurait être mise en doute, tout au moins depuis la fin du XVIe siècle. Si, par exemple, les réalisations à quatre voix d'un Gomolka, en dépit de leur grande pureté de ligne, se ressentent encore un peu trop de la lourdeur inhérente à ses redoutables voisins occidentaux, la souplesse contrapontique d'un Gorczycki ne le cède en rien, dans ses plus hautes envolées, à celle des meilleurs palestriniens,

oubliés déjà dans une grande partie de l'Italie, quand, un siècle plus tard, le vieil abbé cracovien composait son émouvant motet « *Sepulto Domino* ».

Assurément, il ne saurait être question alors, pas plus en Pologne qu'ailleurs, d'un véritable « nationalisme musical » ni d'une « Ecole polonaise » proprement dite : un seul art musical, éminemment catholique dans son essence et dans ses manifestations, grégorien dans sa racine, polyphonique dans sa forme, vivifiait alors toute la civilisation latine. Il fallut les profonds bouleversements historiques des siècles suivants pour donner naissance, un peu partout, à ce qu'on est convenu aujourd'hui d'appeler des « Ecoles ». Déjà, la décadence de l'art religieux avait atteint la patrie du grand Pierluigi : la Pologne n'en fut point indemne. Là comme ailleurs, l'intrusion du théâtre à l'église devait avoir ses tristes conséquences. Fatal aboutissement des doctrines païennes remises en honneur par la Renaissance, en dépit de l'éclat incomparable que ce mouvement d'idées avait apporté, tout au moins dans ses débuts, à la littérature et à certains arts plastiques. Des bienfaits qu'une saine admiration pour les chefs-d'œuvre de l'antiquité avait répandus dans les esprits supérieurs, la servile imitation pour tout ce qui était censé venir des Anciens allait effacer toute trace chez les innombrables médiocres, et devenir pour eux le plus subtil poison intellectuel qui ait jamais ravagé les cerveaux humains.

Ni la musique, ni la Pologne ne devaient échapper à l'emprise néfaste de cet attrayant mirage ; et, bien que l'objet précis de cet ouvrage ne soit point l'étude de cette grave question, nous ne pouvons nous défendre de remar-

quer qu'elle ne saurait demeurer étrangère aux préoccupations profondes de l'auteur. Trop de liens attachent notre patrie à la sienne, surtout depuis la reine Marie-Leszczynska, pour que les vicissitudes de notre langue commune « la musique » n'en subissent pas les conséquences ; et, de fait, l'histoire des danses polonaises qu'il nous retrace montre bien l'intime pénétration réciproque de nos deux pays, au XVIIIe siècle. Ici et là, nous voici parvenus à cet état « métrique » où la danse, consciemment ou non, devient souveraine de la musique, et où il sera de plus en plus difficile de démêler laquelle de ces danses est ou non d'origine populaire. Nos « Danses de Cour » sont-elles venues du village, ou nos paysans ont-ils voulu danser « comme à la Cour » ? Quoi qu'il en soit de cette délicate question, l'essentiel est pour nous l'intérêt musical et rythmique que peuvent présenter les danses polonaises : leur ligne mélodique se ressent, sans conteste, de l'appauvrissement qui sévit alors sur toute la musique mesurée ; mais il reste quelques mélanges de rythmes où le compositeur de génie, auquel la patrie polonaise va donner le jour, trouvera demain d'inépuisables ressources.

Dans ce cadre un peu sec et surtout très restreint, de la « Mazourka » ou de la « Polonaise », l'imagination et la sensibilité d'un Frédéric Chopin vont introduire l'émotion la plus subtile et la plus caractéristique de sa nationalité, à l'aide de l'artifice musical le plus usité dans tous les temps : la « Variation ». Ainsi, cette antique « Variation Grégorienne », disciplinée par les polyphonistes, puis complètement desséchée par les mensuralistes et leurs successeurs, reparaît maintenant, agrandie par l'étendue du cla-

vier, enrichie par les conquêtes de l'harmonie, mais toujours souple et élégante dans ses volutes mélodiques. Car la « mélodie » est et demeure la « souveraine de la musique », comme la « cantilène grégorienne » est la « souveraine de la mélodie ». Et si quelques formules arpégées ou chromatiques ont fourni à Chopin des tournures personnelles où l'on a longtemps cru voir la marque de son originalité, il nous paraît plus juste de dire que ces passages de ses œuvres sont précisément ceux où nous sentons aujourd'hui les atteintes d'une mode d'autant plus périmée qu'elle fut plus aisément imitable. Tout au contraire, ce sont les belles lignes diatoniques et souvent modulantes en même temps, qui, chez l'immortel auteur de la « *Fantaisie en fa mineur* », sont le plus représentatives de son génie et du caractère « émotif » de sa race.

Cette « émotion » native, la Pologne et ses enfants allaient l'éprouver cruellement, et l'on conçoit sans peine qu'au cours de la période troublée qui s'étend sur la fin du XIXe siècle, nulle « Ecole nationale » n'ait pu s'affirmer dans la patrie de Chopin. L'étude que nous donne aujourd'hui Henryk Opienski sur le passé musical de son pays nous fait connaître les efforts qui se sont accomplis dans ce sens, au cours de ces dernières années. C'est là un exemple, après tant d'autres, de cette poussée vers le « nationalisme » de ce « tourment de l'unité » qui se manifeste aujourd'hui, dans tous les domaines et chez tous les peuples, au milieu de la crise intense que traverse l'Europe. En lisant ce livre, le lecteur doutera peut-être encore qu'on puisse affirmer qu'une Ecole musicale polonaise ait existé spécifiquement dans le passé et dans le présent. Mais il ne doutera pas que

les linéaments d'un art national soient déjà nettement reconnaissables dans ce pays, qui tend ardemment vers une nouvelle et légitime indépendance (1). Que sera cet art? Il sera sans aucun doute, selon la noble formule de notre maître contemporain français, « ce que voudra l'homme de génie de demain ». Et par lui s'exprimera dans la langue universelle « tota musica » l'âme endolorie de la Pologne renaissante.

AUGUSTE SÉRIEYX.

VEYTAUX, JUIN 1918.

(1) Cette préface, destinée à la première édition du présent livre, était écrite en juin 1918, en pleine période finale de décisive de la grande guerre : on sait quelle devait être bientôt la destinée de cette « Pologne renaissante », et quel rôle devait tenir dans cette « renaissance » aujourd'hui accomplie l'un de ses plus grands musiciens : Ignace Paderewski. On peut comprendre quelle émotion éprouve l'auteur de ces lignes en les voyant publier à nouveau, « dix ans après »!

Septembre 1928. A. S.

Stowarzyszenie Zbiory I. F. C.
BIBLIOTEKA

AVANT-PROPOS

ON ignore à peu près tout de l'histoire de l'art musical en Pologne ; pour beaucoup elle semble naître avec Chopin. Même la grande Encyclopédie de la Musique, publiée à Paris sous la direction de M. Albert Lavignac, n'en fait point mention. Et pourtant le prospectus de cette encyclopédie annonce une étude sur l'histoire de la musique « dans tous les temps et dans tous les pays ». On y trouve en effet les noms des nations les plus diverses, petites et grandes, peuples civilisés et tribus sauvages : Tziganes, Malais, Peaux-Rouges de l'Amérique !... Et la Pologne? Sur ma demande — au mois de juin 1914 — MM. André Pirro et Jules Ecorcheville en firent l'observation à M. Lavignac. Celui-ci répondit : « Vous trouverez dans l'article sur la musique en Russie un chapitre consacré à la musique polonaise ».

Et pourtant la musique polonaise n'a aucune affinité avec la musique russe ; leurs voies ont toujours été autres, et ni dans leurs sources, ni dans leur développement à travers les siècles, elles ne se sont jamais rapprochées.

C'est au XIXe siècle seulement qu'on peut constater une certaine influence réciproque. D'abord Chopin a eu une influence incontestable sur le développement de la musique nationale russe en général et sur l'école moderne russe (Scriabine) en particulier. En revanche, Tschaïkowsky a agi sans doute pendant un certain temps sur les compositeurs polonais modernes.

Par son passé musical, la Pologne occupe incontestablement le premier rang parmi les nations slaves dont la civilisation regarde vers l'Occident.

L'art musical en Pologne commence avec l'existence politique du pays ; son développement ne s'est point arrêté de nos jours. Au XIVe et au XVe siècle la musique tchèque, parvenue déjà à un splendide épanouissement, exerce une influence considérable sur notre art. La chute de l'Etat tchèque (1620) mit fin pour longtemps à tout mouvement artistique en Bohême. C'est à cette époque que l'art musical polonais atteignit sa plus belle floraison.

L'art musical russe, étroitement lié à la civilisation byzantine, ne fut représenté pendant plusieurs siècles que par des chants liturgiques d'un caractère byzantin. Ce n'est que vers la fin du XVIIe siècle qu'on peut signaler l'éveil d'un mouvement musical indépendant en Russie; des influences polonaises y sont manifestes. En 1678, le polonais Dylecki, appelé par le tzar Feodor Alexievitch à la direction du chœur de la Cour impériale, introduisit l'écriture musicale occidentale à la place de la notation russe ; il a traduit lui-même du polonais en russe et édité en 1681 son œuvre théorique : « Les principes de la grammaire musicale » D'autres nations slaves : Serbes, Bulgares, Croates, Slovènes, riches

en mélodies populaires, n'ont commencé que de nos jours à posséder un art musical proprement dit.

L'ignorance de l'étranger au sujet de la musique polonaise a pour cause principale l'absence d'éditions nouvelles d'œuvres anciennes, répandues en grand nombre non seulement dans les bibliothèques de Pologne, mais encore dans celles de toute l'Europe.

L'art polonais s'est développé sous l'influence de la civilisation d'Occident : les rites de la religion catholique formèrent le fond sur lequel se dessinèrent les premiers modèles de l'art musical. C'est donc parmi les chants d'Eglise qu'il faut chercher ces premiers documents. L'ancienne chanson populaire, dont l'existence remonte sans doute aux temps des païens, a vécu longtemps, comme partout ailleurs, en dehors de l'art musical. Ce dernier a connu en Pologne deux époques d'épanouissement. La première va du commencement du XVe siècle jusqu'au milieu du XVIIe siècle, la seconde de la fin du XVIIIe jusqu'au milieu du XIXe siècle (Chopin).

Diverses influences agissent successivement sur les compositeurs polonais : écoles néerlandaise, italienne, française, allemande. Il en résulte des œuvres d'une valeur artistique de premier ordre et d'un caractère national très prononcé, malgré les modèles étrangers. Malheureusement, nous ne possédons pas encore une histoire complète de la musique polonaise qui soit écrite avec une méthode scientifique. Des matériaux nouveaux surgissent constamment, tandis que la musicologie n'a encore pris que peu de développement dans notre pays. Ce n'est que tout récemment qu'on peut signaler un grand progrès sous ce rapport, et la création récente de trois chaires spécialement consacrées à la science musi-

cale, dans les universités polonaises de Léopol, de Cracovie et de Poznan, a certainement contribué à accentuer ce mouvement. Dans ce domaine, le premier travail d'une certaine importance a été entrepris vers le milieu du XIXe siècle par *A. Sowinski* (« Dictionnaire des musiciens polonais et slaves », Paris 1856). Nous devons encore des travaux vraiment scientifiques à l'abbé *J. Surzynski*, le distingué auteur des études sur les chants d'Eglise en Pologne, éditeur de plusieurs cahiers de « Monumenta musices sacræ in Polonia » (Poznan, 1886). *M. Alexandre Polinski* († 1916) qui a laissé une riche collection d'œuvres de musique ancienne polonaise (achetée après sa mort par l'Etat), est l'auteur de la première histoire de la musique en Pologne, éditée à Léopol, en 1912. Parmi les écrivains plus jeunes, à qui l'on doit de nombreux travaux de valeur et de grande importance scientifiques, il faut signaler *M. A. Chybinski* dont nous citerons entre autres « Les rapports entre la musique polonaise et la musique occidentale aux XVe et XVIe siècles », « La musique et la culture musicale en Pologne au XVIe siècle et leurs rapports avec l'Allemagne », « Tablature de Jean de Lublin », « La théorie de la musique mesurée dans la littérature musicale polonaise de la première moitié du XVIe siècle », « Bogurodzica », « Les sources de l'histoire de la chapelle des Rorantistes », une excellente étude sur les « Instruments de Montagnards polonais », et *M. Z. Jachimecki*, auteur de « Recueil des chants et des psaumes polonais du XVIe siècle », « Influence exercée par la musique italienne sur la musique polonaise (de 1540-1640) », « Développement de la culture musicale en Pologne », « Musique à la cour du roi Ladislas Jagiello, 1424-1430 »,

« Tablature d'orgue de la bibliothèque du couvent de Saint-Esprit, à Cracovie, de l'année 1548, Catalogue thématique ». L'Histoire de la musique polonaise, monographies et analyses de Moniuszko, de Chopin et de Charles Szymanowski; nommons encore *M. H. Opienski*, éditeur du « Kwartalnik muzyczny » (Revue musicale trimestrielle) à Varsovie (1912-1914), auteur d'une biographie de Chopin, de St. Moniuszko, et des études : « Œuvres de Chopin » et « I. J. Paderewski », entre autres *M. J. Reiss*, auteur d'une excellente étude sur N. Gomolka ; *Mlle A. Simon* (« Les éléments polonais dans la musique allemande, jusqu'à l'époque des classiques viennois »), *M. L. Kamienski*, *l'Abbé G. Giebułowski*, *l'Abbé J. Feicht*, *Mme Windakiewicz*, *Mlles Lobaczewska*, *Szczepanska et B. Wojcikowna*.

CHAPITRE PREMIER

TRAITS CARACTÉRISTIQUES DE LA MUSIQUE POLONAISE. LA MUSIQUE POPULAIRE. — SON IMPORTANCE POUR L'ART MUSICAL POLONAIS.

Si nous nous proposons de faire connaître au lecteur étranger l'histoire de la culture musicale en Pologne, c'est que nous désirons non seulement et avant tout lui révéler des trésors musicaux presque inconnus, mais encore lui montrer l'importance du rôle joué par cet art dans la civilisation européenne en général.

En parlant de la musique polonaise, il faut insister sur son côté émotif ; c'est là un trait caractéristique qui tient au tempérament national. Qu'il s'agisse d'une simple chanson populaire, d'un Psaume de Gomolka (du XVIe siècle) ou de la plus subtile composition de Chopin, c'est toujours l'émotion qui domine l'œuvre. Et cette émotion se retrouve dans les œuvres de tous nos grands poètes lyriques. Maîtres absolus des formes vocales et instrumentales, nos plus illustres compositeurs anciens et modernes n'ont au fond qu'une seule et unique préoccupation : exprimer musicalement leurs émotions. C'est peut-être pour cette raison qu'ils n'ont point cherché, dans le passé, à créer un type de « grande forme » originale polonaise. Chopin fut en quelque sorte une exception ; il apporta des idées nouvelles, même dans le domaine de l'architecture musicale. En dehors de la Pologne, ces idées n'ont peut-être point trouvé l'accueil

qu'elles méritaient; elles n'en ont pas moins exercé une influence incontestable.

Un autre trait saillant de la musique polonaise réside dans l'originalité des motifs populaires que les musiciens de tous les temps ont su utiliser dans leurs compositions. A partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, les compositeurs polonais prennent pendant longtemps pour point de départ non seulement les motifs, mais aussi les formes de l'art populaire. C'est pourquoi il nous paraît utile d'en faire ressortir le caractère général.

Si nous considérons les éléments fondamentaux de l'art musical, c'est-à-dire, le rythme, la ligne mélodique et l'harmonie, nous trouvons dans la musique populaire polonaise des richesses surprenantes.

On n'en saurait ignorer l'importance.

Les rythmes si originaux des danses populaires (Krakowiak, Mazour, Polonaise) ont été bien souvent utilisés, même dans l'art d'autres pays. La ligne de la mélodie populaire a sa physionomie bien marquée. Elle est souvent audacieuse et ne craint même point le saut de septième. Les harmonies ne sont pas moins caractéristiques, tour à tour simples et complexes. Leur originalité provient souvent de la structure mélodique des motifs qui appartiennent aux modalités anciennes.

A cet égard, une étude approfondie des œuvres de Chopin pourrait donner de précieux enseignements. La musique populaire, dont elles sont inspirées, a tellement développé chez lui le sens des recherches harmoniques, qu'il ne serait point téméraire de considérer Chopin comme un novateur des plus osés dans ce domaine.

Il n'est guère possible de fixer avec précision l'âge des motifs populaires. Toutefois des hypothèses plus ou moins justes sont admissibles; c'est ainsi que certaines chansons semblent remonter à l'époque païenne.

Dans la Pologne païenne la plupart des fêtes religieuses et laïques (mariages, enterrements) étaient accompagnées de chants.

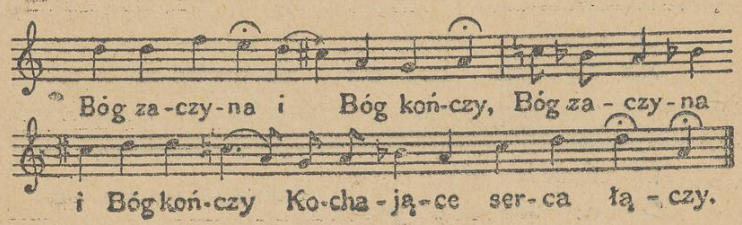
Les plus anciennes chroniques en font foi.

Nous possédons, conservées comme par miracle pendant des siècles, quelques mélodies dont le dessin révèle une origine tout à fait primitive (par exemple la gamme indo-chinoise « Carnati »). Dans les textes qui accompagnent ces chants se trouvent même des invocations aux divinités slaves.

Ne serait-il pas permis de les considérer comme des documents authentiques de l'art populaire le plus ancien? Cette question d'authenticité d'âge passe d'ailleurs au second plan, quand on considère la valeur artistique de ces chants dont l'originalité et la beauté de la ligne mélodique s'imposent.

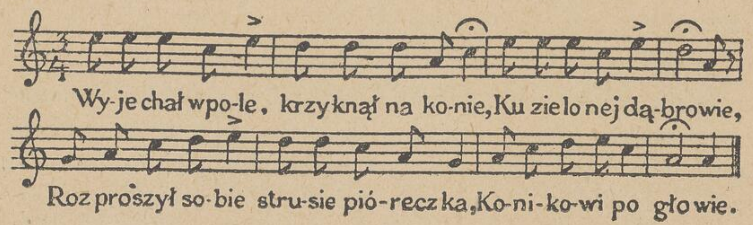
Voici quelques exemples de ces chants que l'on exécute pendant les cérémonies nuptiales dans les diverses parties de notre pays.

1° Prière de bénédiction :



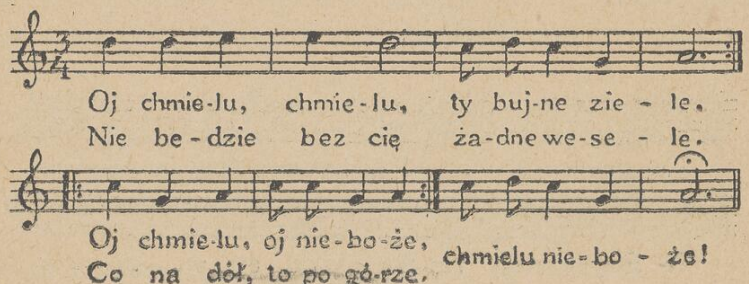
« Dieu commence, Dieu finit, Dieu commence, Dieu finit, il unit les cœurs qui s'aiment. »

2° Chant des garçons d'honneur, qui sortent de la maison de la fiancée pour se rendre à l'église :



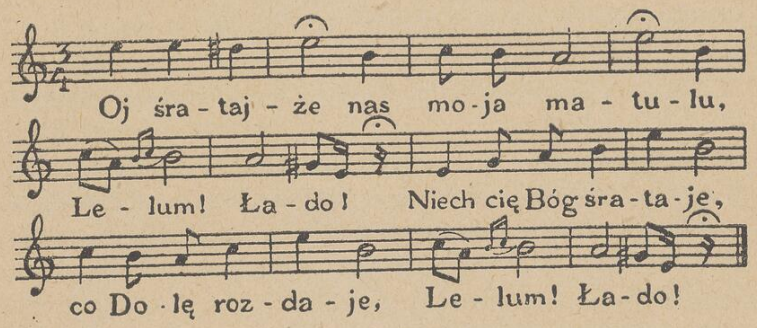
« Il partit dans les champs, il appela ses chevaux, vers la prairie verte; il dispersa des plumes d'autruche sur la tête de son cheval. »

3° Hymne au houblon, symbole de l'hyménée, datant sans doute des temps païens et chanté, avec des variantes sans nombre, sur tout le territoire de la Pologne :



« Houblon, houblon! herbe abondante, sans toi jamais il n'y aura de noce. Houblon, pauvre houblon, en haut, en bas, pauvre houblon! »

4° Enfin une ancienne invocation aux divinités slaves :



« Bénis-nous, ô notre mère, Lelum, Lado! Que le Dieu te bénisse qui désigne le Sort, Lelum Lado! »

La chanson populaire avait pénétré dans les œuvres de nombreux compositeurs nationaux vers la fin du XVIIIe siècle. Toutefois leur intérêt se porta moins sur les motifs d'aspect archaïque, dans le genre de ceux que nous avons cités, que principalement sur les rythmes et la forme des danses et des chansons populaires (Dumki) d'un caractère mélancolique. Cette infiltration des motifs et des formes populaires dans l'art musical caractérise toute la musique européenne dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (J.-J. Rousseau en France, J.-A. Hiller en Allemagne).

En Pologne, ce phénomène eut une importance toute particulière.

Pendant les dernières années de l'indépendance de la Pologne, époque qui s'est signalée par des tendances démocratiques, ensuite, au moment du désastre politique du partage de la Pologne, plus tard encore, au temps des persécutions politiques — la simple Dumka, la chanson de danse au rythme cadencé, fortifiait les âmes et devenait un mot d'ordre pour tous.

C'est là toute la force de ce mouvement artistique. Chopin en est le symbole.

Le plus populaire des chants nationaux de cette époque, le chant des Légions polonaises napoléoniennes : « La Pologne n'est pas morte » fut écrit sur le rythme d'un Mazour, et le héros national Kosciuszko fut chanté sur le rythme d'une Polonaise.

On ne saurait s'en étonner.

Les motifs populaires qui jouèrent un rôle si important dans la musique de cette époque, correspondent à trois types essentiels : la Polonaise, le Krakowiak et le Mazour.

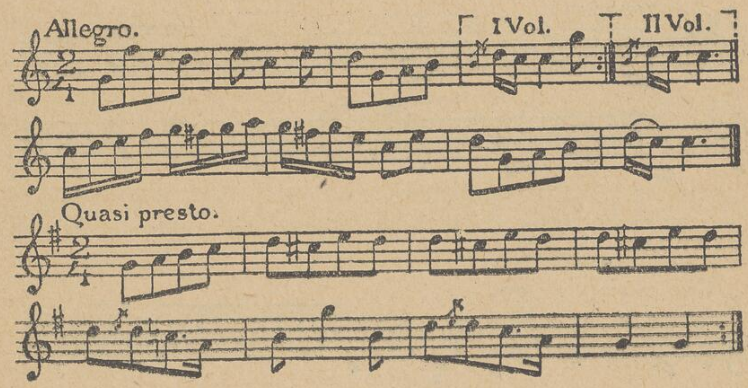
La Polonaise (en polonais : Polski taniec) représente, en Pologne et à l'étranger, la musique nationale pendant tout le XVIIIe siècle, et vers la moitié de ce même siècle, prend sa place dans la musique artistique sous une forme achevée et bien connue. La Polonaise n'est pas d'origine populaire; elle a toujours été une danse de la noblesse, bien que le peuple l'eût pratiquée aussi sous le nom de « Chodzony » (marche). On a beaucoup discuté sur les origines de la Polonaise. Des erreurs se sont glissées dans la discussion. On a confondu la forme purement chorégraphique de cette danse, qui est peut-être très ancienne, avec sa forme musicale. Cette dernière, bien connue de nos jours, ne date que du commencement du XVIIIe siècle, ainsi qu'il a été dit plus haut.

Une tradition, qui d'ailleurs n'a jamais été prouvée, veut que la Polonaise fût dansée pour la première fois devant le roi Henri de Valois au château de Cracovie (1574). Du point de vue chorégraphique cette danse ancienne pourrait bien avoir été le prototype de la Polonaise d'aujourd'hui — mais la musique, surtout relativement à la mesure, était certainement toute différente.

Le Krakowiak (la Cracovienne) est d'origine plus ancienne que la Polonaise. Il naquit — le nom l'indique — dans la région de Cracovie, l'ancienne capitale.

Cette danse (toujours en 2/4) présente de nombreuses variétés rythmiques; elle a presque toujours des syncopes bien caractéristiques, soit dans la mélodie, soit dans l'accompagnement.

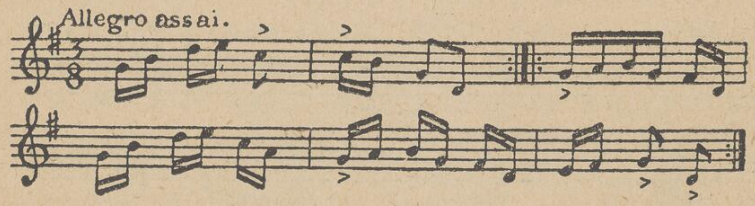
KRAKOWIAK



Le Mazour vit le jour dans les plaines de la Mazovie, dont Varsovie est la capitale.

Malgré l'apparence un peu schématique de sa structure, les rythmes et les dessins mélodiques de cette danse peuvent, au point de vue de l'expression, donner une moisson riche et variée. Ils exprimeront aussi bien la tendresse et la mélancolie, que les violences d'un tempérament fougueux. Toutes ces nuances si multiples et si caractéristiques se montrent de façon géniale dans les Mazourkas de Chopin. Le nom de Mazour répond en réalité à plusieurs types de danse : Obertas ou Oberek, Kuyawiak (dansé dans la province de Kuyawy) et Mazour proprement dit. Ces danses qui, comme la Polonaise et la Krakowiak, sont aussi bien dansées que chantées, ont bien toutes la même mesure (3/4 ou 3/8), mais elles présentent des divergences au point de vue du rythme et des *accents*.

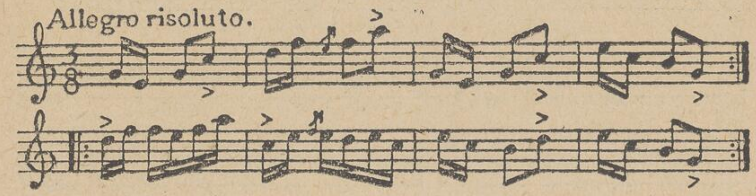
OBERTAS



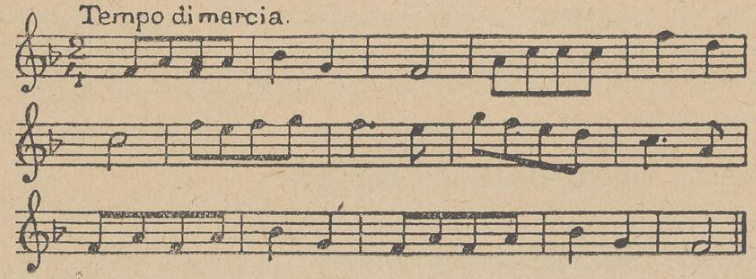
KUYAWIAK



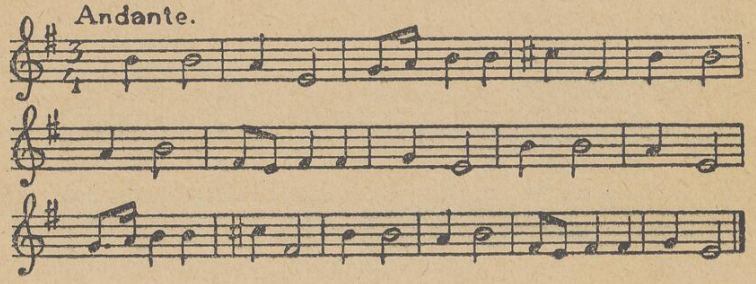
MAZOUR



Outre ces formes qui sont les plus anciennes et les plus caractéristiques, la musique populaire de nos jours en connaît d'autres, comme les polkas, les valses et les marches, complément indispensable des fêtes nuptiales. Voici, par exemple, une marche des environs de Cracovie, intéressante par sa structure :



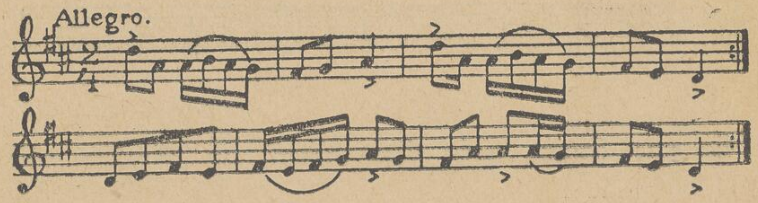
Et une dumka tirée d'un recueil de mélodies cracoviennes :



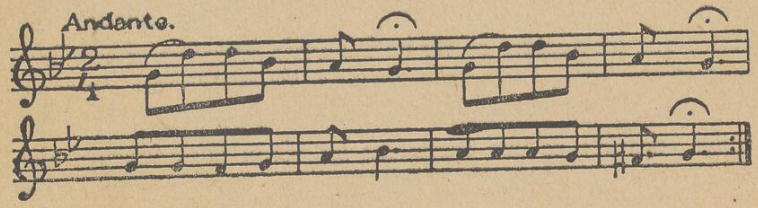
La chanson lente appelée *dumka*, ce qui pourrait répondre au nom de « rêverie », est le plus souvent une Krakowiak ou une Mazour qui n'est pas destinée à la danse et qui est prise dans un mouvement plus lent.

On trouve des mélodies et des airs de danses montagnardes très caractéristiques, dans la région du Tatra. C'est là que les Carpathes atteignent leur hauteur maximum ; elles séparent la terre polonaise des plaines slovaques. Tout en conservant un caractère national évident, les airs de cette contrée montrent une certaine affinité avec la musique des Slovaques hongrois qui sont les voisins les plus proches. On y remarque également l'influence de la musique des Tziganes et de sa gamme spéciale :

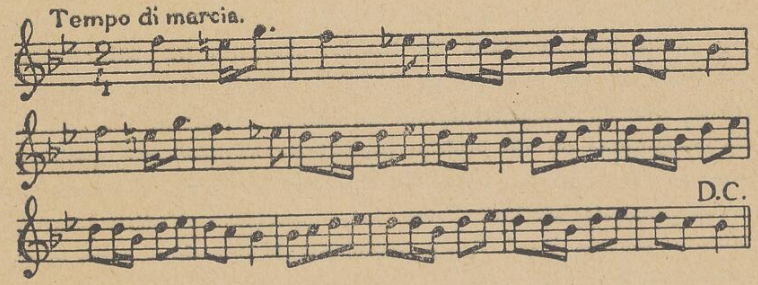
DANSE MONTAGNARDE DES BRIGANDS



MÉLODIE DITE DE « SABALA »



MARCHE



Les danses des montagnards polonais : « danse des Brigands » et « Drobny » (Petit pas) nous révèlent un tempérament d'une force primitive.

Vers les confins du pays, la musique populaire polonaise a subi certaines influences ; pénétrée à l'Est par le genre petit-russien, elle a subi du côté de l'Ouest, au début du XIXe siècle, l'influence allemande ; ainsi, une sorte de valse lente (Steier-Walzer appelé « sztajerek ») s'est implantée peu à peu chez nos paysans. Par contre, dans le passé lointain, les Allemands ont subi l'influence de notre musique populaire. Pour se rendre compte de cette influence, il suffit de jeter un coup d'œil sur les manuscrits et les recueils des luthistes alle-

mands de la fin du XVIe et de la première moitié du XVIIe siècle pour trouver des centaines de chansons et de danses polonaises que les auteurs se vantent d'avoir recueillies eux-mêmes en Pologne. Nos musiciens, surtout les violonistes polonais, avaient chez les Allemands une si bonne réputation qu'il est arrivé, d'après ce que racontent les vieux chroniqueurs allemands, que les seigneurs prussiens ont emmené de force les musiciens polonais pour les garder à leur service. Le contemporain de J.-S. Bach, Philippe Telemann, compositeur beaucoup plus célèbre en son temps que le grand cantor de Leipzig, nous raconte dans les termes suivants les impressions musicales de ses voyages en Pologne : « On ne saurait croire, dit-il, quelles extraordinaires fantaisies inventent les joueurs de cornemuse ou de violon, quand ils improvisent, pendant que les danseurs se reposent. Quelqu'un qui prendrait des notes pourrait, en huit jours, faire provision d'idées pour sa vie tout entière. Bref, il y a beaucoup de bon dans cette musique si on sait s'en servir... »

Telemann s'en est servi en écrivant entre autres deux sonates dites polonaises pour deux violons et basse continue (1).

Mais c'est surtout en Suède que l'influence des chants et des danses polonaises se fit sentir au XVIIe siècle. Cette influence date du règne de la dynastie suédoise des Wasa et du séjour de troupes suédoises en Pologne. De nos jours encore, une des danses favorites des paysans suédois porte le nom de « polska »; son rythme est presque exactement celui de la « mazur ».

(1) Ces sonates ont été publiées dans le supplément du livre : *Polnische Elemente in der deutschen Musik*, par Dr phil. Alicja Simon, Zurich, 1916.

Dans plusieurs contrées de la Pologne, il existe un type de danse paysanne qui rappelle les formes connues et les descriptions des plus anciennes danses de l'époque antérieure à la Renaissance. Cette danse débute par une marche lente. Puis le mouvement s'anime de plus en plus et finit en un Obertas à l'allure vertigineuse.

La ressemblance avec la Pavane (à 2 temps) et la Gaillarde (à 3 temps) saute aux yeux.

Le peuple polonais chante seul ou en chœur à l'unisson, souvent accompagné par un « orchestre ». A cet orchestre à cordes qui n'est le plus souvent qu'un ensemble de trois à cinq personnes, s'adjoint parfois une clarinette. En outre, une sorte de batterie improvisée y est faite par l'emploi de tout objet bruyant qui tombe sous la main, comme, par exemple, des faux frappées avec des morceaux de fer.

L'intérêt spécial pour la musique populaire s'éveilla en Pologne, comme presque partout en Europe, à la fin du XVIIIe siècle et quelque peu, sans doute, sous l'influence de J.-J. Rousseau dont les idées et les œuvres étaient bien connues en Pologne; cet intérêt a donné lieu chez nous au XIXe siècle à des études approfondies et de caractère scientifique, grâce à l'un des camarades d'école de Chopin à Varsovie : *Oscar Kolberg*, qui a parcouru à pied presque tout le pays a consacré toute sa vie à rechercher et à noter méthodiquement les motifs populaires polonais, édités dans la seconde moitié du XIXe siècle par l'Académie des sciences de Cracovie en 22 volumes (environ 10.000 motifs). De nos jours, c'est à un professeur de l'Université de Lwow, *M. A. Chybinski*, que revient le grand mérite de continuer les travaux de Kolberg en recueillant à l'aide d'un phonographe un grand nombre de

chansons populaires (surtout montagnardes) inconnues jusqu'alors et en les identifiant.

Les premiers recueils de mélodies populaires harmonisées ont été publiés en Pologne dès 1833 (entre autres par le célèbre violoniste polonais *Charles Lipinski*); depuis ce temps les musiciens polonais les plus remarquables ne cessent de récolter et d'harmoniser à leur tour les trésors des inspirations populaires; les recueils des chansons (pour chant solo et piano) harmonisées par *St. Niewiadomski*, *F. Szopski*, *H. Opienski*, *L. Kamienski*, *A. Wieniawski* sont parmi les plus connus. Les arrangements pour chœurs (chœurs d'hommes et chœurs mixtes) constituent aujourd'hui une riche bibliothèque; parmi les meilleurs compositeurs de ce genre se placent : *B. Walewski* (Cracovie), *St. Wiechowicz* (Poznan), *St. Kazuro* et *W. Lachman* (Varsovie).

Ce rapide coup d'œil jeté sur l'art musical populaire ne peut donner qu'une idée très sommaire de sa richesse. La diversité des dessins mélodiques et des rythmes des chants populaires tient en grande partie à la nature de la terre qui les vit naître.

Et quoi de plus varié que les contrées habitées par les divers éléments qui constituent le peuple polonais? Quoi de plus divers que les chants qui se font entendre dans les plaines de la Masovie et sur les bords de la Baltique, aux environs de Cracovie et dans les vallées podoliennes, au pied du Tatra et dans les forêts de la Polésie?

Nous nous sommes contentés d'insister sur les traits les plus caractéristiques d'un art si riche et si complexe, mais nous en avons parlé en tout premier lieu, parce que nous

savons l'importance du rôle joué par l'élément populaire dans notre art musical national.

Aux premiers temps de l'histoire de la Pologne, un humble paysan des bords du lac de Goplo devint le chef de la dynastie royale des Piast. C'est ainsi que la mélodie populaire quitta l'humble chaumière pour se répandre dans les vastes plaines labourées et gagner enfin, grâce aux génies créateurs, la royauté d'un art essentiellement national, dont elle fut toujours le souffle vivifiant.

Sa mission, qui se révèle magnifique dans l'œuvre de Chopin, ne saurait être terminée encore!

CHAPITRE II

DÉVELOPPEMENT DE L'ART MUSICAL EN POLOGNE A PARTIR DE SES ORIGINES JUSQU'AU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

En suivant pas à pas les traces de la culture chrétienne, nous pourrons étudier les origines de l'évolution de l'art musical en Pologne. C'est dans la musique d'Eglise que nous en trouverons les premiers monuments, ainsi que nous l'avons déjà dit plus haut.

Les premières écoles de musique se forment dans les couvents, foyers de la science et de l'art. De tous les manuscrits de musique religieuse qui ont été conservés jusqu'à nos jours, le plus ancien date du XIe siècle ; il se trouve au chapitre de la cathédrale de Gniezno : Ms n° 149 : *Ordo romanus et Missale antiquissimum*. Il serait difficile de démontrer l'origine purement polonaise des œuvres de cette époque. Ne pourraient-elles pas être le fruit de la collaboration de plusieurs moines établis en Pologne et d'origine étrangère, française, allemande, tchèque?

Il est permis d'attribuer une provenance polonaise aux documents des XIIIe et XIVe siècles que l'on désigne sous le nom « d'histoires » — par exemple l'histoire de Saint-Adalbert, celle de Saint-Stanislas, celle de Sainte-Cunégonde — surtout lorsqu'il s'agit « d'histoires » écrites en

langue polonaise, et non en latin comme l'histoire de Saint-Alexis (Bibliothèque de l'Université de Cracovie, m. 1317). Malheureusement la musique qui accompagnait ces textes ne nous est point parvenue. Ces œuvres furent probablement chantées pendant les fêtes religieuses et peut-être même représentées sur les théâtres religieux (in theatris) mentionnés par les anciens chroniqueurs polonais.

Nous savons de façon certaine qu'on donnait le nom de théâtre, non seulement aux « mystères » de l'Eglise, mais aussi aux dialogues profanes, probablement accompagnés de musique. Le chroniqueur Kadlubek mentionne la représentation d'un dialogue avec des personnages symboliques : la Joie, la Tristesse, la Liberté, la Raison et la Justice (en 1194, après la mort du roi Casimir le Juste).

A l'époque des rois de la dynastie des Piast, il y avait en Pologne de nombreux jongleurs, joueurs de luth (ou plutôt de vielle), histrions. Les princes et les grands seigneurs aimaient la musique et s'entouraient de chanteurs et de musiciens de talent.

En dehors d'autres preuves, des actes de 1235 en font foi. Il y est question d'une donation faite à cette date par Ladislas Ottonicz, duc de la Grande Pologne, à son « joculator » qui s'appelait Joryk (peut-être Jurek). Ce ne sont cependant que les œuvres consacrées à l'Eglise et au culte de la religion catholique, qui sont parvenues jusqu'à nous.

Il faut citer en premier lieu les « Séquences », dont le texte et la musique sont conservés dans les anciennes bibliothèques des couvents. Nous connaissons le nom de l'un des auteurs de ces « Séquences » : *Jean de Kampa Lodzia*, évêque de Poznan (mort en 1346). C'est vraisemblablement

du XIVe siècle que datent de nombreux airs religieux, avec texte polonais, chantés par le peuple dans les églises. Leur parenté avec les « séquences » paraît probable.

Il existe parmi ces chants un document d'une grande valeur historique et artistique; de nos jours encore il est vénéré dans toute la Pologne comme un souvenir précieux d'un grand passé. Il s'agit d'une prière à la Mère de Dieu : « *Bogurodzica* », dont la puissante mélopée avait déjà résonné jadis sur le glorieux champ de bataille de Grunwald (1410), où les Chevaliers Teutoniques furent écrasés par les Polonais.

Ce « Patrium carmen Bogurodzicza » — c'est ainsi qu'il est dénommé par Dlugosz, le savant chroniqueur — est conservé dans onze manuscrits dont le plus ancien (les neumes sur les lignes) date du commencement du XVe siècle et se trouve à la Bibliothèque de l'Université de Cracovie. Le « Bogurodzica » servit autrefois de prière à l'armée polonaise; aujourd'hui il se chante encore comme hymne dans certains diocèses.

C'est une monodie en forme de « Lais ». La première partie, la plus ancienne (XIIIe ou XIVe siècle) est du plus pur style grégorien, tandis que la seconde partie, d'origine plus récente, a le caractère d'un chant en strophes. La tradition a longtemps attribué la paternité de cette hymne à saint Adalbert (Xe siècle). De récents travaux scientifiques n'ont pas corroboré cette hypothèse. De fait, l'auteur inconnu qui créa le « Bogurodzica » appartient à cette époque de notre histoire où des influences tchèques étaient évidentes en Pologne. Ces influences disparaissent peu à peu, tandis que les arts et les sciences, se développant de plus en plus,

finissent par trouver leur centre à Cracovie et tout particulièrement à l'Université de cette ville, fondée à la fin du XIVe siècle. La « musica », qui faisait partie de la science scolastique de l'Université (quadrivium), n'était pourtant à l'origine que pure théorie, et les maîtres de cette science « arithmétique » ont rarement exercé leur art de façon professionnelle.

Dès la première moitié du XVe siècle on peut constater en Pologne l'influence de l'art florentin du XIVe siècle, influencé lui-même par la première école néerlandaise. Un des documents les plus précieux à cet égard est le manuscrit N° 52 de la bibliothèque du comte Krasinski à Varsovie. Il s'y trouve quelques compositions anonymes et plusieurs œuvres remarquables de *Nicolas de Radom*. Le même manuscrit contient également des compositions de Ciconia, Zacharias, M. Anthonius et Egardus. C'est là une preuve des rapports qu'entretenaient nos musiciens avec ces Néerlandais fixés en Italie. Les œuvres des compositeurs polonais contemporains de Dufay et de Binchois témoignent d'un développement remarquable du point de vue technique.

Les trois hymnes destinés à célébrer des événements joyeux dans la famille royale (naissance de deux fils et un hymne à la gloire de Cracovie) nous permettent de préciser la date de leur origine (de 1424-1426). Le caractère de ces chants (à 3 parties : discantus, ténor, contraténor) fait supposer qu'ils ont été écrits pour une voix accompagnée d'instruments (orgue, viole, trombone?) Plusieurs parties de la messe et un « magnificat » de Nicolas de Radom, et quelques compositions d'auteurs anonymes (à 2 et à 3 parties) témoignent d'un degré de perfection avancé dans l'art de

l'imitation et d'une souplesse du dessin mélodique assez rare à cette époque.

On sait malheureusement bien peu de choses de la vie de Nicolas de Radom. Il étudia à l'Université de Cracovie, et c'est dans cette ville qu'il exerça son art, sous le règne de Ladislas Jagellon.

Il faut mentionner ici un homme dont les mérites dépassèrent peut-être la réputation; nous voulons parler de *Grégoire de Sanok*, archevêque de Lwow. Ce savant ecclésiastique qui vivait à la cour du pape Eugène IV, à Florence, de 1434-1439, contribua sans doute à l'évolution de l'art musical en Pologne. Mais en présence des compositions de Nicolas de Radom, on ne saurait accepter la tradition due aux chroniqueurs affirmant que Grégoire, « le premier, introduisit en Pologne la science du Contrepoint ».

Cracovie n'eut pas le monopole exclusif de la musique et de la théorie musicale. C'est au couvent de Sainte-Croix que le savant *Stanislas de Cracovie* écrivit, en 1451, son « Musices compendium »; dans nombre d'églises et de couvents de provinces (Lublin, Tremesno, etc.) on trouve aussi les traces d'une culture musicale avancée.

Bien des étrangers, instruits en Pologne, devinrent plus tard des maîtres appréciés dans leur patrie. Ce fut le cas du célèbre compositeur allemand *Henri Finck*. Musicien de la cour du roi Jean Albert (vers 1492), Finck avait fait en Pologne de brillantes études. Son petit-neveu, Hermann Finck, donne à ce sujet le témoignage suivant dans la préface de sa « Practica musica » (Wittenberg 1556) : « Exstant melodiæ, in quibus magna artis perfectio est, compositæ ab Henrico Finckio, cuius ingenium in adolescentia in Polonia

excultum est, et postea regia liberalitate ornatum est. Hic cum fuerit patruus meus magnus, gravissimam causam habeo, cur gentem polonicam prœcipue venerer, quia excellentissimi regis Polonici Alberti et fratrum liberalitate hic meus patruus magnus ad tantum artis fastigiam pervenit » (Il existe des mélodies d'une grande perfection artistique, composées par Henri Finck, lequel dans sa jeunesse étudia en Pologne et plus tard fut favorisé par la libéralité du roi. Comme il était mon grand-oncle, j'ai de très fortes raisons pour vénérer par-dessus tout la nation polonaise, car c'est grâce à la libéralité d'Albert, roi de Pologne, et à celle de ses frères, que mon grand-oncle put s'élever si haut sur les sommets de l'art).

Cet hommage rendu par un étranger à la civilisation polonaise au XVe siècle n'a rien de surprenant. Il suffit en effet de se rappeler que c'est à cette même époque que naquit Kopernic et que surgissent à Cracovie les chefs-d'œuvre de l'art plastique de Vit Stwosz.

L'élément allemand, alors assez nombreux en Pologne, profita largement de la civilisation de ce pays et, de ce fait, subit même une véritable « polonisation ».

Les musiciens et les instruments de musique de la Pologne jouissaient également d'une grande réputation en Allemagne. On en trouve la preuve dans des chroniques et dans des récits de voyage écrits par des Allemands (première moitié du XVIe siècle). Les violonistes polonais notamment y sont comblés d'éloges.

Dans son traité : Musica instrumentalis deutsch (Wittenberg, 1528), Martin Agricola décrit en particulier la « polische Geige » (violon polonais) qu'il estime bien plus subtile (viel

subtiler), plus artistique (kuenstlicher) et plus charmante (lieblicher) que le violon « welsch mit resonantz ».

Nous sommes malheureusement fort mal renseignés sur les compositeurs qui suivirent de près Nicolas de Radom. Nous connaissons, grâce aux « registres de dépenses », les noms des membres des orchestres de la cour, mais peu de noms de nos compositeurs du XVe siècle sont parvenus jusqu'à nous.

Le plus ancien document de composition polyphonique (à 3 parties) avec texte polonais « Chwala thobye Gospodzyne » (« Gloire à toi Seigneur ») de 1455, est anonyme. Le chant religieux : « Jezusa Judasz przedal » (« Jésus fut vendu par Judas ») dont le caractère rappelle les danses populaires polonaises, fut composé en 1488, par Ladislas de Gielniowo (canonisé au XVIIe siècle) de l'ordre des Frères mineurs.

C'est avec *Nicolas de Cracovie*, dont il est question pour la première fois dans les « Acta rectoralia » de l'Université de Cracovie en 1488, que commence la série ininterrompue des grands musiciens et compositeurs polonais des XVIe et XVIIe siècles. Le nom de Nicolas de Cracovie est étroitement lié à deux documents de premier ordre : *la tablature d'orgue de Jean de Lublin*, chanoine rég. de Krasnik (1540), et *la tablature d'orgue du couvent du Saint-Esprit* à Cracovie (1548). Ces deux précieux manuscrits (le premier, 259 pages, est un des plus considérables de ce genre en Europe) contiennent de nombreuses compositions de maîtres polonais, surtout de Nicolas de Cracovie. Dans ces deux tablatures, à côté d'œuvres nationales, nous en trouvons d'autres, nombreuses également, mais d'origine étrangère, qui nous per-

mettent de suivre les divers courants artistiques de ce temps, et avant tout celui de la seconde école néerlandaise (Josquin de Près). Ce sont des préludes (préambules) pour orgue, des transcriptions de motets, des fragments de messes, ainsi que des chansons et danses diverses.

Nicolas de Cracovie nous apparaît comme un contre-pointiste de tout premier ordre. Les dix-neuf danses contenues dans la tablature de Jean de Lublin signées : N. C., initiales de Nicolas de Cracovie, sont pour nous d'un intérêt tout particulier. A côté de danses allemandes (Czenar-Zeuner, très répandue alors en Pologne), italiennes et espagnoles, quelques chansons, un madrigal et deux danses polonaises (Hayducki, danse des Haydoucks et « Posnanie ») jouent un rôle important; ce sont les premières connues de ce genre. Les trésors que renferment ces deux tablatures d'orgue sont encore à peine connus; ils n'ont pas été publiés jusqu'à ce jour. M. A. Polinski fut le premier à en parler, mais c'est à MM. Chybinski et Jachimecki que revient le mérite d'en avoir donné la première analyse. Bien qu'ils aient été écrits dans la première moitié du XVIe siècle, ces manuscrits portent encore le reflet de l'art du XVe.

Pendant que Jean de Lublin, chanoine et savant organiste, dans sa cellule du couvent de Krasnik, copiait scrupuleusement les œuvres de Nicolas de Cracovie et de Josquin des Prés, ainsi que les chansons de Sandrin et de Jannequin, l'art de l'imprimerie faisait de rapides progrès dans la capitale de la Pologne. En 1514 parut le traité musical : *Algorithmus Proportionum una cum monochordi generis dyatonici compositione par Henricum Scriptorem.* En 1519, *Sébastien de Felstin* fit imprimer à Cracovie ses manuels théoriques :

« *Opusculum musices compilatum, noviter congestum per dominum Sebastianum presbiterum de Felstin. Pro institutione adolescentium cantu simplici seu Gregoriano* » et « *Opusculum utriusque musicæ, tam choralis, quam etiam mensuralis* ».

Avec lui nous abordons l'époque du merveilleux épanouissement de l'art musical en Pologne, sous le règne des deux derniers rois de la dynastie des Jagellons; c'est l'âge d'or de la Renaissance polonaise.

CHAPITRE III

L'ART MUSICAL SOUS LE RÈGNE DES DERNIERS JAGELLONS LA RENAISSANCE. LE MOUVEMENT PROTESTANT.

Au XVe siècle, les compositeurs s'occupent avant tout de la réalisation des moyens techniques de leur art. Sans doute ,les musiciens néerlandais abusèrent souvent de cette recherche; pour beaucoup d'artistes du XVe siècle, la musique ne fut qu'un prétexte pour résoudre mécaniquement les problèmes d'un contrepoint abstrait. Les maîtres polonais — du moins les plus illustres d'entre eux — surent éviter cette perte inutile de temps, tout en mettant admirablement à profit les ressources techniques dont s'était enrichi l'art musical de leur époque. Plus tard, au XVIe siècle, on eût vainement cherché en Pologne les traces de cet art religieux dégénéré, qui rendit nécessaires en Italie les réformes du Concile de Trente. L'art musical polonais a toujours fui la sécheresse et la convention; l'émotion y domine. Et ce trait caractéristique, sur lequel nous avons déjà insisté, se rattache au tempérament polonais tout entier.

De nombreux et magnifiques monuments du XVIe siècle en sont le témoignage.

Comme partout ailleurs en Europe, ce sont les mouvements de la Renaissance et de la Réforme qui amenèrent en Pologne l'épanouissement de l'art musical. A l'Université de Craco-

vie, cet art perdit peu à peu son caractère exclusivement scolastique.

En 1528, *George Liban de Lignitza* y professa ses « *de musicae laudibus orationes* ». Les professeurs de la « science musicale » se mirent également à enseigner la théorie et la composition comme par exemple : Martin de Krosno vers 1536; les mérites de ce maître ne devaient d'ailleurs pas être considérables. Il ne nous est connu que par une plainte que ses élèves portèrent contre lui devant le recteur de l'Université : « quia eos non perfecte compositionem docuit ». Martin de Krosno enseigna d'après le manuel théorique très répandu alors : Ornitoparchi micrologus. En dehors des sphères universitaires, Sébastien de Felstin se fit une réputation considérable comme compositeur et comme pédagogue. Il écrivit des ouvrages théoriques que nous avons déjà mentionnés.

La cour royale à Cracovie, surtout sous le règne des deux derniers Jagellons, fut le siège principal de la vie artistique. Dans divers centres du pays, on vit naître une riche littérature musicale protestante.

Le développement de l'art de l'imprimerie, qui atteignit à Cracovie sa plus belle floraison, contribua largement à la diffusion de la musique.

Bientôt, des éditeurs allemands et italiens publièrent également dans des ateliers étrangers les chefs-d'œuvre des maîtres polonais.

En 1543, le roi Sigismond Ier, désirant servir la cause de la musique religieuse, créa à Cracovie *la chapelle des Rorantistes.* Cette « Sixtine » polonaise était attachée à la chapelle de Sigismond à la Cathédrale du Wawel. Elle se composait

d'un maître de chapelle, de neuf chanteurs religieux et d'un diacre. L'acte de fondation (A .Chybinski : « Documents pour l'histoire de la chapelle des Rorantistes ») en définit le but en ces termes : « qui sempiternis temporibus psallerent Deo altissimo, praecreationibusque et obsecrationibus iram a nobis eius averterent, gratiamque et misericordiam conciliarent... »

Richement dotée, la chapelle des Rorantistes eut son apogée et sa décadence. Ce n'est qu'après le partage de la Pologne qu'elle termina sa glorieuse existence. A son histoire se rattachent les noms des plus célèbres compositeurs et musiciens de la Pologne. La bibliothèque de la chapelle s'est malheureusement appauvrie au cours des siècles. Il s'y trouve cependant encore de nos jours beaucoup de précieux manuscrits non édités. Selon les anciens catalogues, on y voyait autrefois, outre des compositions polonaises, une collection presque complète des chefs-d'œuvre de la musique italienne, française et néerlandaise du XVIe et du XVIIe siècle.

Pour faire partie de la chapelle des Rorantistes, il fallait être Polonais. Le répertoire était consacré « nobili arti italianae », cette expression se rapportant plutôt au style qu'à l'origine des œuvres exécutées.

La fondation de cette chapelle fut sans doute un effet des influences italiennes exercées à la cour par Bona Sforza, duchesse de Bar, la seconde femme de Sigismond Ier.

Si la « Sixtine » du Wawel se composait exclusivement de Polonais, la chapelle privée du roi, plus nombreuse, comptait un grand nombre d'Italiens. Mais heureusement les compositeurs polonais y occupèrent toujours la première place, au moins pendant le XVIe siècle.

Waclaw de Szamotuly (Venceslaus Schamotulinus), engagé comme « compositor cantus » à la chapelle royale, en 1547, commence la série des grands compositeurs de la Renaissance. L'éloge qu'en fait un biographe du XVIIe siècle, Simon Starowolski, est sans doute quelque peu exagéré : « Quem si diutius stare superi permisissent, esset cur Italis Praenestinos, Lappos, Viadanos, Poloni non invideremus... » Ses œuvres témoignent cependant d'un talent très fort, très cultivé et d'une originalité surprenante. Sa réputation franchit les frontières du pays. En 1554 d'abord, puis en 1563, les éditeurs allemands, Joannes Montanus et Ulricus Neuberus de Nuremberg, publièrent ses deux motets (Psalmorum selectorum... tomus quartus « In te Domine speravi » et « Thesaurus harmonicus continens selectissimas harmonias », « Ego sum pastor bonus »). Son chef-d'œuvre fut imprimé à Cracovie en 1553 : « Quatuor parum vocum Lamentationes Hieremiae Prophetae... quibus adiunctae sunt Exclamationes Passionum tristium ». Nous n'en possédons malheureusement qu'une seule partie (à la Bibliothèque royale de Munich). On sait que Szamotulski a écrit une messe à huit parties; elle ne nous est pas parvenue. Des psaumes et des cantiques, à quatre parties, composés sur des textes polonais, furent publiés, soit séparément, soit dans des « cantionales » protestants. Dans ces œuvres de dimensions restreintes, la simplicité de la forme s'allie souvent à une force d'expression tout à fait remarquable. Les musicologues : Eitner en Allemagne et H. D. Wooldrige (« The Oxford history of music ») en Angleterre ont parlé en termes élogieux des œuvres de Szamotulski. Nous ne possédons que peu de renseignements sur sa vie. Il fut compositeur de la cour de 1547 à 1555, et mourut en 1572.

Le compositeur *Martinus Leopolita*, en polonais Martin Lwowczyk (M. l'abbé J. Feicht prépare l'édition prochaine des œuvres et la biographie de Martinus Leopolita), contemporain de Szamotulski, n'était pas moins réputé et apprécié que lui. Il fut également au service de la cour : « Regis Sigismundi Augusti Organarius et compositor ». D'après Starowolski, il suivit les leçons de maîtres polonais, à Cracovie (« Academiae Cracoviensis praeceptores »). Se conformant à la tradition, il se servit dans ses œuvres des anciens cantiques polonais employés comme chants donnés (cantus firmus). Quelquefois il en utilisa plusieurs simultanément, et la polyphonie est alors d'une étonnante habileté. Pour s'en assurer, il suffit de voir les trois Messes (La Missa paschalis a été éditée dans les Monumenta M. S. in P. par l'abbé J. Surzynski) et les cinq Motets conservés comme manuscrits. L'œuvre la plus réputée de Leopolita s'intitule : « Cantus Ecclesiastici totius anni ». Elle a été découverte tout récemment (M. Z. Jachimecki) dans une Tablature d'orgue du XVIe siècle. L'historien Starowolski, que nous avons cité plus haut, admire la façon dont le chant du choral y est associé au chant figuré: (« Cantus... ita artificiose, ita concinne ac suaviter finxit, ut qui Chorali cantui accomodatius figuralem junxerit, nemo ex Europaeis adhuc, ne dicam Polonis fuit »). Il faut souhaiter vivement la publication prochaine de ce précieux document; elle servira peut-être de preuve à l'affirmation de Starowolski.

Nicolas Gomolka (lisez Gomoulka), mort à Jazlowiec en 1609, fut le troisième des grands compositeurs attachés à la cour sous le règne du dernier des Jagellons. Une seule de ses œuvres nous est connue, mais elle permet de supposer que

son auteur fut le plus éminent de tous les compositeurs polonais de son temps.

Les 150 psaumes de Jean Kochanowski, ce chef-d'œuvre de la poésie polonaise du XVIe siècle, mis en musique par Gomolka, constituent un véritable trésor national. Dans la littérature musicale moderne de la Pologne il existe un cas analogue; nous voulons parler des Préludes de Chopin. Dans ces deux œuvres d'art, quelques mesures suffisent souvent pour révéler le génie de l'auteur. Et ce génie, c'est le génie national, polonais!

Dans une préface en vers — assez naïfs d'ailleurs — Gomolka prétend avoir créé « des mélodies facilement arrangées (sic!) non pas pour les Italiens, mais pour de simples Polonais ». Malgré cette affirmation, il se sert parfois d'harmonies et de sauts mélodiques tout à fait nouveaux pour son époque. Comme membre de la chapelle royale, Gomolka a dû connaître sans doute la littérature musicale de son temps. Il a su tirer parti aussi bien des œuvres de l'école romaine et du choral protestant que des chansons descriptives des Français et des madrigaux chromatiques des Italiens. Et pourtant il est resté profondément personnel. Les cent cinquante « psaumes du prophète David », mis en rimes françaises par Clément Marot et Théodore de Bèze, composés par Claude Goudimel (Lyon 1561) ont peut-être exercé quelque influence sur ses projets. Des éditions des psaumes de Goudimel avec les textes polonais traduits par Rybinski ont paru en Pologne en 1632 et en 1646. Le dessin mélodique de quelques psaumes de Gomolka et de Goudimel est presque identique; les deux auteurs ont puisé à la même source, c'est-à-dire dans les chants religieux des « frères

moraves » (d'après J. Reiss). La valeur artistique de son œuvre n'en saurait subir aucune diminution. Jules Combarieu (Histoire de la musique, p. 532, La Renaissance) attribue aux psaumes français « une simplicité excessive et une sorte de grandeur dans l'austérité ». Ce jugement s'applique aussi bien aux psaumes polonais. Mais ceux-ci sont en général beaucoup moins austères. Le style figuré et l'imitation y jouent un rôle important. Ils ont parfois la grâce de la chanson populaire. Parfois encore, ils abordent le genre descriptif. Mais ce qui les distingue avant tout, c'est le caractère essentiellement national de certains tours mélodiques. Et ce fait est d'autant plus remarquable que la musique souffrait alors d'un véritable internationalisme conventionnel.

Le psautier de Gomolka, édité en notation moderne en 1926, à Cracovie (par M. J. Reiss), ne saurait jamais être considéré comme appartenant à l'art protestant. L'auteur a dédié son œuvre à P. Myszkowski, évêque de Cracovie; cependant l'épigraphe en l'honneur de Gomolka a été écrite par A. Trzecieski, poète protestant polonais. En Pologne, le mouvement protestant très marqué au XVIe siècle, eut avant tout un caractère national. Il favorisa le développement de la littérature et de la poésie polonaises. Faire chanter le peuple à l'Eglise, en langue polonaise — selon les principes de Luther, — tel était le principal but poursuivi par les nombreux éditeurs protestants polonais. Et c'est ainsi qu'on vit paraître successivement le Psautier de Jacob de Lublin (1558), le Cantional de Valentin de Brzozow (1554, de l'ordre de frères moraves), les « Chants chrétiens » de Jean Seklucyan (1557), le Cantional de Pierre Artomius

(1598, nombreuses éditions). Ces œuvres n'avaient rien de commun avec « l'âme » protestante. C'étaient, ou bien d'anciens chants catholiques, ou bien des prières catholiques composées par des musiciens catholiques (par exemple Szamotulski), toujours en langue polonaise. Ce genre musical qui visait avant tout à la simplicité, n'a guère contribué à développer en Pologne, comme partout d'ailleurs, la technique de la composition. Nous lui devons cependant un grand nombre d'œuvres d'une certaine valeur.

Parmi les compositeurs catholiques qui se distinguèrent à cette époque, il faut citer encore: Christoph Borek, Martin Wartecki, Valentin Gawara-Gutek, Paligonius, Jean Brandt S. J. et l'abbé Thomas Szadek (mort en 1611). De tous les compositeurs polonais, ce dernier est jusqu'ici le seul qui ait écrit une messe sur une chanson profane française: « Puis ne me peut venir ». La même chanson se retrouve comme chant donné dans une messe de Thomas Créquillon. De T. Szadek on connaît encore une messe sur un chant de Noël et un Motet.

Nous sommes malheureusement très peu renseignés sur le développement de la chanson profane de cette époque en Pologne. On ne peut douter cependant qu'elle ait joué un rôle important au milieu de la vie débordante de la Renaissance polonaise. Nous en retrouvons constamment la preuve dans notre poésie et dans notre littérature. La tablature d'orgue de Jean de Lublin (1540, citée plus haut) et les transcriptions pour luth de Bacfark, le célèbre luthiste de la cour de Sigismond-Auguste, contiennent les seuls exemples de chansons profanes polonaises du XVIe siècle que nous connaissions. Malheureusement, de toutes ces chansons, nous ne

possédons que le commencement du texte. Il en est de même pour les deux seuls madrigaux polonais connus jusqu'ici: « Alec nademna Venus » (de la tablature de Jean de Lublin) et « Czarna Krowa » (« La Vache noire »), transposition pour luth de V. Bacfark (tablature de luth appartenant à M. Wolffheim).

A côté de la chanson profane, la musique instrumentale occupa dès le XVIe siècle une place importante dans l'art polonais. On la cultivait à la cour, dans le haut clergé, chez les nobles, dans la bourgeoisie riche. Un chroniqueur allemand parle avec admiration de l'orchestre du roi Sigismond I. Il avait eu l'occasion d'entendre cet orchestre au moment du congrès de Vienne (1515). A la cour et chez les riches particuliers, les joueurs de luth sont choyés et admirés. En 1549, le roi Sigismond-Auguste confirme les droits des confréries de musiciens à Cracovie: les privilèges de joueurs de trompette et de flûte et des citharistes de la ville de Cracovie. « Tous les musiciens sont obligés de faire partie d'une confrérie, à l'exception de ceux qui sont au service des princes, des évêques, des hauts fonctionnaires et des gentilhommes. »

Comme partout ailleurs à cette époque, le luth était l'instrument le plus en vogue. Nos poètes de la Renaissance le célèbrent dans leurs vers et lui vouent des odes enthousiastes. Les virtuoses du luth sont fêtés partout. Et pourtant la littérature pour luth n'est guère riche à cette époque. Nous avons déjà mentionné Valentin Graef Bacfark, le plus fameux des luthistes qui ont vécu en Pologne au XVIe siècle. Originaire de Transylvanie, ce Saxon passa dix-huit ans à la cour de Sigismond-Auguste. Il fit imprimer, en 1564, à Cracovie, une

magnifique Tablature intitulée: « Harmoniarum in usum testudinis factarum Tomus I ». Cette tablature contient un certain nombre de « Ricercare » de Bacfark, ainsi que des transcriptions de motets et de madrigaux de Josquin de Près, de Clemens non Papa, de Gombert, d'Arcadelt, etc. L'œuvre est dédiée au roi dont l'admiration pour la musique italo-néerlandaise trouve ici sa confirmation. Bacfark a transcrit deux chansons polonaises d'un charme exquis. Ces transcriptions, que nous avons déjà mentionnées, sont les seuls documents qui nous permettent de constater le contact de l'auteur avec la musique polonaises.

Albert Dlugoray (*Woytaszek*), luthiste polonais, engagé dès 1583 à la cour du roi Etienne Bathory, composa des « Phantaisies », des danses polonaises et des « Villanelles », qui furent imprimées dans la tablature de Besard (Cologne 1603). Ces dernières compositions ont un caractère franchement national, malgré l'apparence italienne de la forme.

La même tablature contient les « Choreae polonicae » de *Diomèdes Cato*. Ce luthiste italien, élevé en Pologne dès son enfance, devint le fils dévoué de sa nouvelle patrie. Outre ces danses caractéristiques que nous venons de citer, il écrivit la musique d'un certain nombre de chants religieux polonais.

Christophe Clabon, né à Königsberg, fut musicien de la cour sous quatre rois de Pologne : Sigismond-Auguste, Henri de Valois, Etienne Bathory et Sigismond III Waza. Célèbre comme luthiste et comme compositeur, il fut richement doté par ses protecteurs. Il écrivit entre autres la musique pour un poème de Jean Kochanowski: l'Epinikion, qui célébrait la victoire du roi Etienne sur les Russes. Comme récompense

on lui fit don de la Ferme du Gory située aux environs de Wilno.

Nous possédons des renseignements de source française sur le luthiste *Jacob le Polonais:* « Jacob, le plus excellent joueur de luth de son siècle, naquit en Pologne et vint fort jeune en France où il se fit plus connaître sous le nom de Pollonois que par celui de Jacob. Son jeu était si plein et si harmonieux, son toucher si fort et si beau, qu'il tiroit l'âme du luth, comme parlent ceux de cette profession... Sa grande réputation lui fit donner la charge de joueur de luth de la chambre du roi... On tient qu'il ne jouait jamais mieux que quand il avoit bien bu, ce qui lui arrivoit souvent. Il ne se maria point, et mourut vers l'an 1605, à la rue Bertin-Poirée où il demeuroit. » (Sauval : Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, 1724. Voir: Michel Brenet « Quelques notes sur l'histoire du luth en France »).

La discussion reste ouverte sur les origines de ce musicien, car un chroniqueur allemand (E. Printz, 1725) l'identifie avec Jacobus Reys, né à Augsbourg, qui se rendit en France avec Henri de Valois, lorsque ce roi s'enfuit de Pologne. Les compositions de Jacob le Pollonois (appelé aussi Jacopo già chiamato il Pollonese) se trouvent dans les tablatures de Fuhrmann, de Besard (Novus Partus), de van Hove (Deliciae). Ce sont de vrais bijoux de musique de danse. La célébrité dont jouissaient ses Gaillardes est absolument justifiée.

A la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, la danse polonaise atteint sa période d'épanouissement; elle se répand en Europe par l'intermédiaire des Tablatures de luth. En Allemagne surtout il eût été difficile de trouver alors une tablature de luth, imprimée ou manuscrite, qui ne contînt une

ou plusieurs de ces « gutt Polnisch Dantz ». Il existe des recueils de ce temps, consacrés exclusivement aux danses polonaises (Waisselius, Valentin Haussmann, Christenius, Demantius et beaucoup d'autres). On trouve également des danses et des « ballets polonais » dans les tablatures françaises (Besard, 1603, Nicolas Valette, 1618), italiennes (Picchi: *Intavolatura di Balli d'Arpichordo*, 1621), espagnoles (tablature de guitare di Caliginoso detto il Furioso, 1629), enfin suédoises.

Ces danses polonaises, surtout les plus anciennes, ont le plus souvent une allure martiale; elles sont écrites à deux ou à quatre temps. Il est intéressant de lire la préface d'une tablature de luth du musicien allemand Valentin Haussmann, qui en publiant (1602) une centaine de danses polonaises, récoltées, d'après son aveu, par lui-même en Pologne, déclare: « qu'il n'ajoute pas à chaque danse (à deux temps) une post-danse (à trois temps) [appelée par lui « le saut allemand » (*der deutsche sprung*)] pour ne pas les vulgariser trop, ce qui serait dommage... » et il ajoute que: « les instrumentistes expérimentés et rompus à la pratique musicale sauront eux-mêmes jouer ce *Proportz* selon l'habitude polonaise ou selon la mode ordinaire allemande, sans défigurer la mélodie ». Le luthiste allemand ne nous dit malheureusement pas la différence exacte entre ce genre « distingué » propre aux Polonais et le genre « ordinaire » allemand. On trouve une certaine explication de cette différence un siècle plus tard dans un traité de Wallerius-Retzelius: *De tactu musico;* l'auteur y donne deux exemples des « post-danses » d'une *Polonessa* (Polonaise). L'exemple présentant le rythme iambique porte le nom: *Proportio peritiorum* et répond au

rythme d'une mazour; l'exemple au rythme de trochée s'appelle *Proportio plebeiorum* et répond en général au rythme d'une... valse.

Il faut remarquer que la post-danse (*proportio*), cette gaillarde d'autrefois, devient avec le temps une danse à part; elle sert de développement aux types essentiels des danses polonaises: *la polonaise* et la *mazur*.

Un exemple unique jusqu'à présent, mais très intéressant de polonisation d'une forme de danse étrangère, c'est la *volta* nommée « polonica » qui se trouve dans la *Tablature de luth* de Léopold Fuhrmann (1615). Cette danse, d'un auteur anonyme, constitue un genre spécial. Tout en se rattachant au type de la « volta », danse essentiellement française, elle prend, par l'allure de son « finale », le caractère d'un véritable « obertas » polonais. Une chronique polonaise prétend que la volta fut introduite en Pologne par le roi Henri de Valois; son « allure indécente » aurait provoqué l'indignation unanime de la noblesse. La danse imprimée dans la tablature de Fuhrmann fut sans doute du nombre des coupables. Il n'est pas improbable qu'elle eut pour auteur Jacob le Polonais lui-même.

C'est au début du XVIIe siècle que Varsovie devint la capitale du royaume, Un mouvement artistique intense s'y dessina sous le règne des Waza. Dans toute l'Europe, des courants nouveaux vivifiaient l'art musical. La musique polonaise en ressentit immédiatement l'effet.

CHAPITRE IV

LA MUSIQUE A LA COUR ROYALE DE VARSOVIE AU XVIIe SIÈCLE INFLUENCE ITALIENNE; L'OPÉRA. — LE STYLE BAROQUE.

Les rois de la dynastie des Wasa aimaient la musique; ils dépensèrent des sommes considérables pour l'entretien de la chapelle royale à Varsovie qui devint alors le centre du mouvement artistique.

Cependant une petite ville de province, Gniezno (Gnesen), siège de l'archevêque-primat de Pologne, avait eu déjà l'honneur de posséder un des plus grands génies créateurs de l'art polonais, *Nicolas Zielenski*. Attaché à la cathédrale de Gniezno comme « organarius et capellae magister», ce musicien fit paraître son œuvre capitale chez Jacob Vincentius, à Venise, en 1611. Il s'agit d'un volume considérable contenant plus d'une centaine de compositions et portant ce titre: « Offertoria totius anni, septenis et octonis vocibus tam vivis quam instrumentalibus accomodata » et « Communiones totius anni... ad cantum organi per unam, duas, tres, quatuor, quinque et sex voces cum instrumentis musicalibus et vocis resolutione, quam Itali gorgiam vocant, decantandae. »

On peut constater dans l'œuvre de Nicolas Zielenski l'influence simultanée de deux courants distincts: le style palestrinien et le style concertant de Gabrieli. Plus jeune que ses contemporains Leopolita, Gomolka, etc. Zielenski semble,

dans ses compositions, appartenir à une autre époque. Malheureusement nous ne savons presque rien de l'histoire de sa vie. D'après Starowolski, il étudia à Rome; à ce moment Palestrina vivait encore dans la ville sainte. Plus tard Zielenski fut attaché au service d'Albert Baranowski, archevêque de Gniezno, auquel il dédia son œuvre. Nous possédons de ses œuvres deux exemplaires qui se complètent mutuellement. La partition se trouve à la bibliothèque du prince Czartoryski à Cracovie, tandis que les parties vocales et instrumentales sont à la bibliothèque municipale de Wroclaw (Breslau). Quatre Communions de Zielenski seulement ont été rééditées jusqu'ici dans les « Monumenta musices sacrae in Polonia », 1886 (l'abbé J. Surzynski). Les travaux préparatoires pour l'édition complète de ses œuvres sont en cours. La première partie du recueil de Zielenski « Offertoria totius anni... » contient quarante-quatre offertoires, deux Communions, neuf Motets et un Magnificat à douze voix.

Dans la seconde (Communiones...), nous trouvons quinze concerts spirituels pour une seule voix, des airs pour soprano, ténor, baryton et basse avec accompagnement d'instruments; huit pour deux voix, soprano et basse, six pour trois voix, onze pour quatre voix, seize pour cinq voix et sept pour six voix; trois Fantaisies pour instruments seuls. Dans toutes ces compositions de genres si divers, Zielenski fait preuve d'une maîtrise absolue de l'écriture musicale. Les œuvres conçues dans le style palestrinien (par exemple le motet à cinq voix : « In monte oliveti ») ont une sonorité admirable; la ligne mélodique est d'un charme incomparable. L'art du contrepoint y est uniquement au service de l'expression. Dans ses « communions », Zielenski réalise d'une façon parfaite la

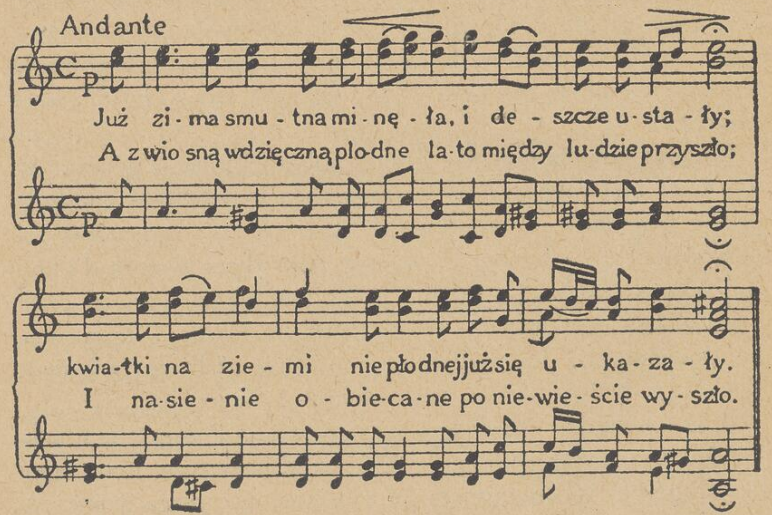
polyphonie à la fois vocale et instrumentale, telle que l'avait conçue Gabrieli. Si dans quelques pièces de dimensions restreintes le style figuré semble entraver parfois la sincérité de l'expression, les œuvres monumentales à plusieurs chœurs atteignent au contraire bien souvent le maximum de la force expressive. Le puissant Magnificat à trois chœurs, exécuté au festival du centenaire de Chopin à Lwow, en 1910, fut une véritable révélation.

Une des tentatives les plus intéressantes dans l'art musical du XVIe siècle fut l'adaptation du rythme musical à la métrique du vers. Ce fut là un des résultats de l'étude de l'art grec, dont l'influence se fit sentir également sur la musique en Pologne. Nous en trouvons un exemple caractéristique dans le cinquième chant d'un recueil : « Piesni Kaliopy slowianskiej... » (Les mélodies de la Calliopé slave pour célébrer la récente victoire de Byczyna), édité en 1588 par *Stanislas Grochowski.*

Le goût pour la musique vocale polyphonique se généralisa. En voici une preuve. Les partisans de la rébellion conduite par le très noble Zebrzydowski contre le roi Sigismond III possédaient un « hymne » composé pour deux chœurs d'hommes à trois parties. La facture polyphonique en est assez compliquée. Des exclamations simultanées, en forme d'imitations, lui donnent une force d'expression d'un réalisme poignant. (Ms 1047 de l'Académie des Sciences à Cracovie.)

A la fin du XVIe siècle, nous trouvons en Pologne non seulement des dialogues connus déjà au Moyen Age, mais aussi des tragédies accompagnées de musique. Ce genre a été cultivé dans certains centres de la province, par exemple à Pultusk, où les Pères Jésuites, entrés en Pologne en 1565, avaient

leur « collegium ». Le répertoire des élèves du collège contenait : une églogue en latin, « Damon et Alfesibios », des dialogues : « La distribution des prix » (avec trois chœurs à quatre parties) et « L'arbre de la vie », une tragédie « Achab », etc. Malheureusement nous ne possédons que des fragments de la musique de ces œuvres, et même les auteurs de ces fragments nous sont inconnus. Et pourtant la valeur artistique de ces documents est souvent de premier ordre. Dans le dialogue « L'arbre de la vie » (texte de Martin Laski), nous trouvons par exemple un chœur « des Anges » à quatre parties (deux soprani et deux alti) dont on ne saurait assez louer le charme.



Tandis que la réputation de beaucoup de musiciens polonais franchissait les frontières du pays (nommons ici encore

Johannes Polonus, élève de l'école de Rome et auteur de : « Cantiones aliquot piae tum vivae voci tum omnis generis instrumentis Musicis aptissimae Summo studio 4, 5 et 6 vocibus compositae per Joannem Polonum ad Castrum Wolfsburg Ludimagistrum. Helmstadii Excudebat Jacobus Lucius anno 1590 »), nous voyons inversement un grand nombre d'artistes étrangers, italiens surtout, s'établir à Varsovie. La plupart d'entre eux étaient appelés au service du roi. Jetons un coup d'œil sur un recueil imprimé en 1604 à Cracovie : Melodiae sacrae... Regis Sigismondi Tertii... Capellae Praestantium Musicorum... opera ac studio v. Lilii Romani (dans la bibliothèque de l'abbé Proske, à Regensburg, incomplet, deux parties seulement). Pour dix-sept noms Italiens, il n'y a qu'un seul nom polonais, celui d'*André Staniczewski*, auteur d'un très beau motet « Beata es virgo Maria ».

Mais il est vrai que les rois de la dynastie des Waza ont su toujours attirer à leur cour les meilleurs artistes italiens. Parlant de la musique du roi Ladislas IV, Jean le Laboureur, dans son récit de voyage, écrivait de Dantzig en 1640 : « la musique du Roy... est estimée la première de l'Europe, et composée particulièrement des meilleures voix de l'Italie, et couste extrêmement, tant en pensions qu'en récompenses et en libéralités au Roy, à qui la passion qu'il a pour ce plaisir véritablement Royal, ne fait rien espargner pour attirer à son service tous ceux qui y excellent. »

Ces paroles peuvent s'appliquer également à la chapelle de Sigismond III. Le fameux madrigaliste Luca Marenzio, successeur de C. Clabon à la direction de cette chapelle, touchait un traitement de 1.000 scudi par an. Il eut lui-même pour successeurs Alessandro Cilli, Asprillo Pacelli, J. Fr. Anerio,

Marco Scacchi, Vincenzo Giglio. Ce dernier, appelé aussi V. Liliusz, resta en Pologne jusqu'à sa mort (vers 1653). Son fils, Francesco, naturalisé polonais, fut chanoine de Sandomir et de Tarnow, et ensuite succéda à Hannibal Orgas comme directeur de la chapelle de la Cathédrale de Cracovie.

L'affluence de l'élément italien ne diminua cependant point le nombre des compositeurs polonais au service du roi. Citons ici en premier lieu *Barthélemy Pekiel* (lisez Penkiel), vice-directeur de la chapelle royale, mort vers 1670. Bien qu'il fût un représentant de l'école de Palestrina, il a composé aussi dans le style de son temps, par exemple, la « Missa senza cerimonie » et la « Missa La Lombardesca », écrites pour deux chœurs de voix mixtes, avec accompagnement d'orgue et d'instruments. Sa « Missa pulcherrima ad instar Praenestini » est composée dans le plus pur style palestrinien. La sonorité des ensembles vocaux, la richesse des harmonies donnent aux œuvres de Pekiel un cachet de haute valeur artistique. Il existe en tout huit messes de Pekiel, dont une seulement a paru dans les Monumenta Musices sacrae in Polonia. Son chef-d'œuvre est une Cantate « Audite mortales », pour deux sopranos, deux contraltos, ténor et basse avec accompagnement de trois violes de gambe et orgue. La cantate contient dix morceaux (soli et ensembles) et a pour sujet le « Jugement dernier ». Dans l'air « Heu! me miserum » (recitativo-arioso) pour ténor, l'expression dramatique atteint le maximum d'intensité. Cette cantate, première encore de ce genre en Pologne, fait honneur à la littérature musicale polonaise du XVIIe siècle. Pekiel composa aussi quarante danses pour le luth; nous devons cette précieuse et toute récente découverte au biographe de Pekiel, M. l'abbé Feicht.

Martin Mielczewski (Martinus Mielecensis), membre de la chapelle royale et maître de chapelle du cardinal Charles-Ferdinand, à Varsovie, était également fort apprécié à l'étranger. Son motet : « Deus in nomine tuo » a paru dans le recueil de Jean Havemann; « Jesu Hilf! erster Theil Geistlichen Konzerten » (Berlin 1659). Une nouvelle édition de ce motet parut par les soins de la « Société des Amis de la Musique Ancienne » à Varsovie en 1928 (sous la rédaction de MM. A. Chybinski et K. Sikorski). — A part ce motet imprimé, nous possédons de lui en tout trente-huit œuvres manuscrites : deux motets concertants, » Benedictio et claritas » (pour six voix avec l'accompagnement des instruments) et « Audite et admiramini » (pour huit voix et six instruments); un Concert spirituel, « Veni, veni Domine » (à trois voix); une Canzona pour deux violons et basse continue; (Manuscrit à la Bibliothèque Nationale à Paris, Vm. 7, 1009, Nr. 120. Mlle A. Simon a publié un fragment de cette composition dans les « Eléments polonais dans la musique allemande, etc. »); huit messes; plus d'une douzaine de fragments de messes (composées pour la chapelle de la collégiale de Lowicz). Mielczewski atteint rarement la force d'expression de Pekiel. Les effets de la monorythmie des grandes masses chorales y contrastent d'une manière trop stéréotypée avec les riches fioritures des soli. Pourtant l'invention a de la noblesse et la facture est toujours impeccable. Mielczewski mourut à Varsovie en 1651.

Nous pouvons nous rendre compte de la culture des musiciens polonais à Varsovie en lisant le recueil de « cinquante canons » composés par les membres de la chapelle royale et dédiés par eux à l'organiste Paul Siefert afin de lui prou-

ver la supériorité de l'école italienne. Ce recueil, qui porte le titre « Xenia Appolinea », est issu de la lutte acharnée entre les partisans de l'art italien et les adeptes de l'art allemand. Les deux camps adverses eurent pour chefs respectifs P. Siefert, de Dantzig et M. Scacchi, directeur de la chapelle royale à Varsovie. Cette lutte dura quatre ans et fit couler beaucoup d'encre. Elle finit par la débâcle du parti allemand dont le chef dut rétracter tous les reproches qu'il avait formulés contre l'école italienne. Vingt et un Polonais figurent au nombre des auteurs des cinquante canons en question. Quelques-unes de leurs compositions sont fort bien venues. Nous retrouvons ici les noms de Pekiel et de Mielczewski, déjà cités. Il faut y ajouter encore ceux d'*Adam Jarzebski* (lisez Jarzembski) et de *Pierre Elert;* avec eux, nous abordons le domaine de la musique instrumentale.

Nous avons mentionné déjà dans l'œuvre de N. Zielenski trois Fantaisies pour un ensemble d'instruments seuls. A l'exeception des Fantaisies pour luth de Dlugoray et de Jacob le Polonais, les compositions de Zielenski sont les premières de ce genre. Nous possédons un document très précieux pour l'étude du développement de la musique instrumentale en Pologne à cette époque. C'est le recueil des compositions d'*Adam Jarzebski :* « *Canzoni è Concerti a due, tre è quatre voci cum basso continuo* 1627 » (Manuscrit Nr. 111 de la Bibliothèque de la ville de Wroclaw). L'auteur (sur le manuscrit, un copiste le désigne sous le nom de A. Harzebski) « musicus et servitor sacrae Regiae Maiestatis » et encore « architectus S. R. M. jazdoviensis » fut un excellent musicien, d'un talent tout à fait original. A côté de deux transcriptions instrumentales (« Suzanne un jour », chanson très

connue au XVIe siècle, et une composition de Jean Gabrieli) il y a dans le recueil de Jarzebski dix compositions dont les quatre premières portent le nom de Concerts; le caractère en est tout à fait personnel. Quelques-unes des Canzoni portent les noms de Küstrinella, Berlinesa, Spandesa, Königsberga, Norimberga... Ce sont peut-être des « souvenirs de voyage » de l'auteur. Parmi les œuvres les plus remarquables et les plus originales d'Adam Jarzebski, il faut citer la « Chromatica », pleine de dissonances des plus hardies, et la « Tamburitta ». Cette danse espagnole a une force rythmique irrésistible; dans la littérature musicale de son époque il serait difficile de trouver beaucoup de compositions analogues. Jarzebski disposait d'une technique déjà très avancée; il emploie souvent des effets d'écho. Le manuscrit en question n'est connu que depuis peu de temps, et sa prochaine publication est déjà annoncée. Toutefois le nom de son auteur jouit depuis longtemps dans notre littérature d'une notoriété méritée. Sa « description de Varsovie » (en polonais « Gosciniec »), écrite en vers d'ailleurs sans valeur artistique, est un document important, car elle nous donne une foule de renseignements sur la vie artistique et sociale à Varsovie dans la première moitié du XVIIe siècle. On peut y lire la description de représentations d'opéras à la cour du roi, les noms des musiciens et des chanteurs, et même l'énumération de tous les genres d'instruments employés alors à la chapelle royale.

L'opéra italien a pénétré en Pologne peu après l'épanouissement de l'école vénitienne. Ladislas IV, fils de Sigismond III, fut le premier roi qui protégea cet art nouveau en Pologne. Comme prince héritier, il avait assisté (en 1625) à

Florence à une représentation donnée en son honneur, de « la Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina », opéra de Francesca Caccini (la traduction polonaise du texte de cet opéra par S. Jagodynski, éditée en 1628, est un modèle du genre) et en avait été ravi. Devenu roi, il s'empressa de faire venir à Varsovie la troupe italienne. L'ensemble vocal, l'orchestre, les décors, la mise en scène firent merveille.

L'opéra italien fit naître en Pologne un imitateur. En 1633 fut montée sur la scène royale une œuvre d'un compositeur polonais déjà mentionné, *Pierre Elert :* « La gloire du roi ou le triomphe de Ladislas IV », écrite en italien. Nous n'en possédons malheureusement aucun exemplaire. Toutefois, ce n'est, comme nous le verrons, qu'à partir de 1778 que l'opéra national se développe. Si Pierre Elert n'eut pas de successeurs immédiats, la faute en est sans doute à la situation politique du pays : luttes acharnées au moment de la rébellion des Cosaques, plus tard envahissement du territoire presque entier par les troupes suédoises.

Inter arma silent musae.

A partir du milieu du XVIIe siècle les arts désertent presque complètement la cour de Varsovie. Cracovie et les petites collégiales de province, Wloclawek, Pultusk, Lowicz devinrent le refuge de la musique. Dissoute provisoirement pendant l'invasion suédoise, la chapelle des Rorantistes se reconstitue un peu plus tard et reprend son travail artistique.

En 1638, un facteur nouveau paraît dans la vie musicale de Cracovie. Les P. P. Jésuites y créent à l'église de Sainte-Barbe une « fondation de la musique » dont le but était de

cultiver la musique d'Eglise et de protéger les œuvres des compositeurs polonais. Bon nombre de compositeurs doivent leur éducation à la « Bourse » des P. P. Jésuites. Une institution analogue se fonda à Lublin en 1657. Dans d'autres ordres monastiques du pays beaucoup de compositeurs se distinguèrent également. C'est en 1634 que fut édité à Anvers, chez Baltasar Moretti un recueil portant ce titre : « Canones XVI iidem ad diversa, rectis contrariisque motibus, toti in toto et toti in qualibet parte... » L'auteur est un moine franciscain, *André Chylinski.* Cette œuvre rappelle « l'art de la fugue » de J. S. Bach. On y trouve un thème reproduit de seize manières, en forme de canons les plus compliqués.

Hyacinthe Rozycki fut d'abord simple membre, puis chef de la chapelle du roi Jean-Casimir. Puis plus tard le roi Jean Sobieski en fit son « secrétaire ». Rozycki se distingua comme compositeur de musique sacrée (Missa concerta). Son style est du plus pur baroque. La manière théâtrale et concertante y domine.

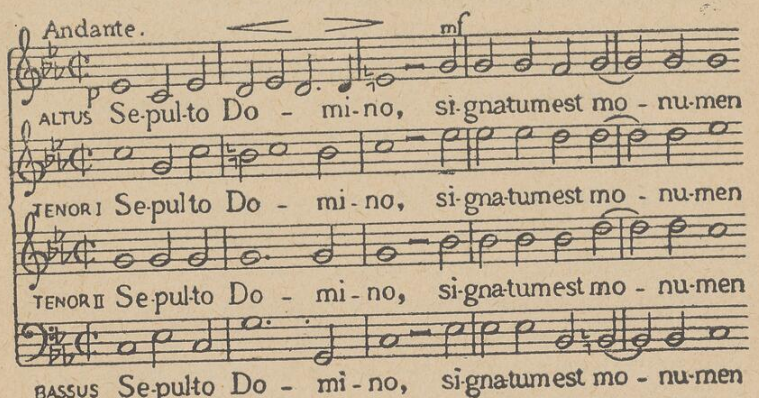
Stanislas Sylvestre Szarzynski, de l'ordre des Bénédictins, fut un des plus illustres compositeurs de la seconde moitié du XVIIe siècle. Nous possédons de lui des œuvres de musique religieuse : une « Litania cursoria », quelques concerts spirituels (pour chant et instruments) et un « Motet de Nativitate Domini » à cinq voix avec instruments (entre autres trois trombones) d'une allure pastorale. Les vieux Noëls polonais étaient alors très répandus dans le pays. Quelques-uns, d'origine fort ancienne, furent imprimés au XVIe siècle. Sowinski dans son dictionnaire, donne un Noël avec un rythme de polonaise; il en conclut que cette danse

a pour origine des chants de Noël! Conclusion assez imprévue; c'est précisément le contraire qui est vrai; à l'époque où la polonaise était une danse à la mode on a composé des Noëls dans le rythme de cette danse. — Dans une « Pastorale » de l'année 1700 (découverte par M. A. Chybinski) se trouve un intermède dans la forme d'une mazour. Il nous est parvenu aussi une sonate de Szarzynski, pour deux violons et basse continue. Cette dernière est d'une forme parfaite. L'architecture de toute la sonate, la vigueur de l'allegro, la touchante mélodie de l'adagio, nous permettent de placer cette composition au même rang que les meilleures œuvres italiennes du temps. La sonate de Szarzynski a paru en 1928 dans l'Edition de la Société des Amis de la Musique Ancienne à Varsovie.

C'est à Cracovie, et surtout chez les Rorantistes, que la musique d'église conserva le plus longtemps le style romain. Nous pouvons nommer ici quelques compositeurs d'importance secondaire : *M. Miskiewicz*, *P. Damian*, *Fierszewicz*, *Wronowicz* etc. *André Paszkiewicz*, Carme, lecteur de théologie à l'Université de Cracovie, dont les œuvres ne commencent d'être connues qu'à présent, se révèle comme compositeur de valeur.

Le dernier grand représentant de l'école de Palestrina en Pologne fut l'abbé *Grégoire-Gervais Gorczycki*. Il laissa un nombre assez considérable de compositions, conservées aux archives de la Cathédrale de Cracovie et à la bibliothèque de M. Polinski. Dans les motets (Trois motets ont été publiés dans les Monumenta Musices sacrae in Polonia) et les messes de Gorczycki, l'inspiration touche souvent au sublime. La ligne mélodique est d'une pureté parfaite (par exenple

dans le motet « Sepulto Domino » ou dans la « messe d'Avent ».) La plupart de ces œuvres sont a capella. Les



anciennes formes polyphoniques y dominent. Le langage musical de Gorczycki, qui généralement est d'une allure plutôt ancienne, porte cependant dans bien des phrases le cachet de son temps. L'abbé Gorczycki dirigea la chapelle de la cathédrale de Cracovie. Il mourut en 1734, à un âge fort avancé, des suites d'un refroidissement contracté pendant le couronnement du roi Auguste de Saxe. Son tombeau porte ces mots : « Gemma sacerdotum memoriae nunquam moriturae... »

Le culte de la musique ne fut pas le monopole exclusif de la cour et de l'Eglise. Dans leurs châteaux, beaucoup de nobles avaient leurs orchestres particuliers. Les inventaires de successions nous donnent à ce sujet des renseignements précieux. En 1612, un certain A. Zielinski, simple « nobilis » de Strzalkowo (aux environs de Kalisz), laissa à ses héri-

tiers une collection de quarante instruments qui avaient été employés dans son orchestre. Ce chiffre semble considérable quand on songe que, cent ans plus tard, J. S. Bach se querella avec les conseillers municipaux de Leipzig pour obtenir qu'on portât à trente le nombre des musiciens de l'orchestre de S. Thomas! A côté d'orchestres fort nombreux, les grands seigneurs entretenaient souvent des chanteurs et des troupes d'opéras pour leur usage privé.

La demande considérable d'instruments de tous genres augmenta la production nationale. Nous avons cité plus haut l'opinion de Martin Agricola au sujet des « violons polonais » au commencement du XVIe siècle. Il est à regretter que nous ne possédions aucun instrument de ce genre à l'appui de cette opinion. Les beaux spécimens de la lutherie polonaise ne datent que du XVIIe siècle. Les meilleurs sont sortis des ateliers de *Groblicz* et de *Dankwart*. Groblicz, de Cracovie, fut probablement élève de Magini. Il construisit des luths, des violes de gambe et des violons d'une grande valeur. Quelques-uns de ces violons sont fort appréciés des violonistes de nos jours. Chez les Dankwart et les Groblicz la tradition de la belle lutherie s'est conservée de génération en génération durant le XVIIe siècle et jusqu'au commencement du XVIIIe siècle. Nous connaissons aussi beaucoup de noms de facteurs d'instruments en bois et en cuivre, établis à Cracovie au cours du XVIe siècle. Le plus renommé de ces ateliers appartenait à *Jean Kiejchert*, connu également comme musicien de la chapelle royale.

La construction de l'orgue atteignit en Pologne un degré de perfection tout particulier. Dès le début du XVe siècle on cite des noms de constructeurs d'orgues. Dans la première

moitié du XVIe siècle, *Stanislas Zelik*, facteur d'orgues, était établi à Gniezno. En 1545, un certain Joseph, « organarum structor... civis cracoviensis », fut chargé de réparer les instruments du roi à Vilno. *Jean Homel* fut également fort apprécié de son temps (au XVIIe siècle). A côté de lui, il faut citer *Jean Glowinski*, qui construisit en 1682 le superbe instrument de l'église des P. P. Bernardins, à Lezajsk.

CHAPITRE V

DÉCADENCE DE L'ART MUSICAL SOUS LE RÈGNE DE LA DYNASTIE SAXONNE ET SON NOUVEL ESSOR SOUS LE RÈGNE DE STANISLAS AUGUSTE LES ORIGINES DE L'OPÉRA NATIONAL. — CHOPIN

Le règne néfaste des deux rois de la dynastie saxonne ne fut guère favorable au développement de l'art musical en Pologne. Il est vrai que les compositions de ce temps ont été relativement peu étudiées. On ne peut pas dire non plus qu'Auguste II et Auguste III n'aient pas cherché à encourager la musique. Dans la vie de la noblesse, cet art a également joué un rôle important; mais le niveau intellectuel général avait considérablement baissé depuis les temps de Gomolka et de Zielenski. Signe caractéristique : absence presque complète d'œuvres imprimées — ou plutôt gravées — à cette époque. De tous les chefs-d'œuvre de l'abbé G. G. Gorczycki, contemporain d'Auguste II, aucun ne fut publié de son vivant...

Il ne manquait pourtant pas de musiciens. Jamais il n'y avait eu autant de chapelles privées. Le nombre des chapelles d'églises était plus considérable encore. La musique sacrée avait adopté un genre théâtral et s'écrivait — à la manière italienne — pour soli, chœur et orchestre. Ses représentants, *C. Jezierski, K. Pyrszynski, H. Szizurowski*, etc., étaient

plutôt médiocres. L'*abbé Zieleniewicz* fut seul le digne successeur de l'abbé Gorczycki.

Antoine Milwid représente le genre symphonique. Ses symphonies furent probablement écrites en même temps que les premières œuvres de Haydn. Elles ne manquent pas d'un certain charme mélodique, mais la simplicité de l'architecture leur donne souvent un caractère par trop naïf. Nous y remarquons l'emploi de thèmes populaires. Dans une des symphonies, l'andante est remplacé par une « Dumka », pleine de charme et dans le style de la chanson populaire.

A la cour, l'opéra italien dominait toute la vie musicale. Les représentations de l'opéra royal commencèrent en 1724 dans un édifice spécial. Les meilleurs chanteurs et chanteuses italiens y prirent part; J. A. Hasse, le célèbre musicien de la cour de Saxe, y dirigea souvent ses œuvres. Malgré la haute valeur des représentations et la gratuité des entrées, ce théâtre n'eut guère d'action immédiate sur le goût du public. Ce n'est que soixante ans plus tard que l'opéra national put accomplir sa mission. Cependant l'opéra et le ballet avaient une vogue considérable dans les châteaux somptueux de la haute noblesse : chez les princes Radziwill à Nieswiez, les Branicki à Bialystok, les Sulkowski à Rydzyna, les Potocki à Tulczyn et à Krystynopol, les Oginski à Siedlce, les Sapieha à Rozanka.

A Nieswiez, la princesse Ursule Radziwill, née Wisniowiecka, écrivit elle-même des comédies et de petits opéras. Souvent des amateurs distingués prenaient part aux représentations. La troupe était composée d'artistes polonais et italiens et donnait des comédies, des opéras, des ballets. Tous les jours un nombreux orchestre se faisait entendre.

A Rozanka, le prince Sapieha créa non seulement un opéra mais encore une école de musique et d'opéra. Les élèves se recrutaient parmi les paysans et l'école devait les instruire pour la scène du prince. Et voici une preuve de l'intérêt que l'on portait alors en Pologne aux idées de J.-J. Rousseau : son « Devin du Village » fut joué par les acteurs-paysans de Rozanka.

Nous avons dit plus haut que les compositions de cette époque ont été jusqu'ici peu étudiées. Dans les bibliothèques des châteaux princiers on trouvera peut-être bien des documents intéressants, opéras ou ballets, écrits par des compositeurs d'occasion. On pourra alors ajouter un nouveau chapitre de l'histoire de la musique en Pologne au XVIIIe siècle.

Si l'art ne comptait pas à cette époque dans le pays même des représentants exceptionnellement doués, on put voir par ailleurs pénétrer certains éléments de la musique polonaise dans l'art étranger. Nous voulons parler surtout des « danses polonaises ». C'est au cours du XVIIe siècle que s'accomplit l'évolution de la danse polonaise du XVIe siècle, dont nous avons déjà indiqué les traits caractéristiques et qui aboutit à un style nettement polonais. Dans les formes les plus typiques, la mesure passe graduellement de 2/4 à 3/4, mais nous ignorons les circonstances précises de cette évolution.

C'est en Suède que l'influence des danses polonaises se fit le plus sentir au XVIIe siècle. Cette influence date du règne des Waza et du séjour de troupes suédoises en Pologne. Il existe un nombre considérable de manuscrits de danses polonaises dans les bibliothèques suédoises (M. Tobias Norlind, le distingué musicographe suédois, en parle dans son excel-

lent travail sur les « Danses polonaises »). De nos jours encore, une des danses favorites des paysans suédois porte le nom de « Polska ». Son rythme est presque exactement celui de la « Mazourka ». Au commencement du XVIIIe siècle, on voit apparaître dans les recueils allemands la « Polonaise » et le « Mazour » dans leur forme primitive (« Die Singende Muse an der Pleisse », Leipzig 1736). Une description plus détaillée du style polonais nous est donnée par le fameux théoricien et compositeur allemand Jean *Mattheson* dans son ouvrage didactique : *Der vollkommene Kapellmeister, das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muss, der einer kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will!* Le « parfait chef d'orchestre » devait évidemment avoir une connaissance très exacte de la danse polonaise, puisque Mattheson lui consacre tout un chapitre. L'auteur discerne deux genres de polonaises, une à quatre et l'autre à trois temps; il donne aussi des formules rythmiques de ces deux genres de polonaises, en qualifiant le rythme caractéristique de la danse à quatre temps de spondé, et celui de la danse à trois temps d'iambique. Mattheson constate avec étonnement que la cadence de la danse polonaise accuse le rythme spondé, « ce qui n'arrive dans aucune mélodie au monde », dit-il. — La remarque de Mattheson est juste et on peut l'appliquer à tous les genres de polonaises, celles à trois temps, tout au moins, puisque nous ne connaissons plus aujourd'hui la polonaise à quatre temps. Le rythme iambique (l'accent marqué sur le second temps de la mesure) fut toujours le propre de la *Mazur*. Mattheson constate aussi que le style de la danse polonaise (il l'appelle le style choraïque) a tant de succès

qu'on n'hésite pas à composer « à la polonaise » les paroles et les poésies les plus sérieuses. Et réellement, ajoute-t-il, « ce genre exerce une impression étrange et très agréable à la fois, mais sa forme ne peut pas être abordée par quelqu'un qui n'est pas très habile dans le savoir faire de ce genre de musique de danse ». Tous les théoriciens allemands remarquables du XVIIIe siècle : Scheibe, Marpurg, Kirnberger consacrent au style polonais beaucoup d'attention. La danse polonaise pénétra également en France, car les relations entre les deux pays étaient devenues plus étroites, grâce surtout au mariage de Jean Sobieski avec Marie-Casimire d'Arquien et à celui de Marie Leszczynska avec Louis XV. On conserve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris une tablature de luth de 1725, où René Milleran a copié, sans doute d'un manuscrit plus ancien, deux danses polonaises composées par Gallot d'Angers, luthiste à la cour de Ladislas IV, mort à Wilno en 1649. Une tablature pour luth, probablement de l'époque de Jean Sobieski (bibliothèque de M. A. Polinski), contient un nombre considérable de danses françaises avec des titres polonais (par exemple : rygodon, etc.).

La musique polonaise exerce également une influence directe sur les compositeurs les plus remarquables en France et en Allemagne. Parmi les « pièces de clavecin » de François Couperin (1721) on trouve un « Air dans le goût polonais »; dans ses « Indes galantes » (1735). Ph. Rameau fait danser un « air grave pour deux Polonais ». J. S. Bach et G. F. Händel ont écrit de nombreuses « polonaises ». Les fils du grand Jean-Sébastien, et surtout Wilhelm-Friedeman, ont également composé des danses de ce genre. Dans la première des « Sonates polonaises » de Ph. Teleman, mentionnées

déjà, la mazurka du vivace a parfois la vigueur d'une vraie danse populaire.

En Pologne même on trouve dans divers manuscrits des polonaises et des mazurkas composées à cette époque, la plupart sans nom d'auteur. L'action réciproque de la musique populaire et de la musique « composée » a fait naître les traits caractéristiques des divers types de danses : polonaise, mazour, krakowiak. Nous devons le meilleur type de la polonaise du XVIIIe siècle au prince Michel Cléophas Oginski (1765-1833), qui était élève de Joseph Kozlowski, compositeur polonais de grande valeur, très apprécié à la cour de St-Pétersbourg. Kozlowski a écrit un Requiem pour les obsèques du roi Stanislas Auguste; une de ses polonaises fut introduite par P. Tschaïkowsky dans son opéra « la Dame de pique ». Les compositions d'Oginski sont fort appréciées encore de nos jours; ainsi que les polonaises d'Elsner et de Kurpinski elles ont servi de modèle aux premières polonaises de Chopin. Oginski a écrit aussi un opéra « Zélis et Valcour ou Napoléon au Caire ».

La musique de danse, ce rococo polonais, domina dans la seconde moitié du XVIIIe siècle tout l'art profane et devint un des principaux éléments de l'opéra national.

Un renouveau d'art se manifesta sous le règne de Stanislas Auguste Poniatowski. Très cultivé lui-même, le roi se fit un devoir de protéger les arts et d'encourager tout particulièrement les tendances nationales.

La création de l'opéra polonais suivit de près la naissance du théâtre national. En fait d'opéras, on ne connaissait guère encore à Varsovie que les représentations des troupes italiennes et françaises. Un chanteur italien ayant un jour

chanté en polonais un air d'un opéra italien, cette innovation eut un succès considérable. On entrevit la possibilité de créer un opéra national. Le roi en prit lui-même l'initiative. Il chargea l'abbé Bohomolec d'écrire en polonais une comédie avec musique pour les élèves de l'école des cadets. L'œuvre ne fut cependant représentée que deux ans plus tard, en 1778, sur la scène du théâtre national; ce furent les débuts de l'opéra polonais. L'auteur de la musique de cette sorte d'opéra-comique s'appelait *Mathias Kamienski* et fut un éminent maître de piano à Varsovie. Cette pièce, où le langage parlé alternait avec le chant, était intitulée : « La misère changée en bonheur ». Simple et naïve, comme texte et comme musique, elle remporta néanmoins un grand succès, car elle marquait la première réalisation des tendances nationales dans le genre dramatique. C'est à Montbrun, directeur du théâtre national, que revient le mérite d'avoir présidé à cette innovation. Ce Français, établi en Pologne, eut encore le mérite de lancer dans la carrière artistique celui que l'on a appelé « le père du théâtre polonais », Adalbert Boguslawski.

Dans ses débuts, la scène lyrique polonaise est liée étroitement avec la scène dramatique. A défaut de troupe de chant, les acteurs (dont Boguslawski lui-même) se chargèrent des premières représentations d'opéra. Mais peu à peu, grâce surtout aux efforts de Boguslawski, une troupe polonaise d'opéra se forma et se consolida. Dans l'espace de quinze années, on put monter en polonais les opéras italiens les plus difficiles et les plus importants, par exemple l' « Axur » de Salieri. M. Kamienski (1734-1821) continua à composer des opéras-comiques dont le meilleur et le plus

caractéristique portait ce titre : « Sophie ou les amours du village ». C'est dans le nouvel édifice du théâtre national, construit en 1779, que cette œuvre fut représentée pour la première fois.

Après Kamienski, il faut nommer comme compositeur d'opéras polonais *Jean Stefani* (1746-1829), d'origine tchèque. Il était violoniste de l'orchestre royal et avait approfondi mieux encore que Kamienski le caractère de la musique populaire polonaise. Son œuvre maîtresse, intitulée « Cracoviens et Montagnards, ou un soi-disant miracle » (la comédie-lyrique de Poinsinet : « Le sorcier », doit être l'origine de cette œuvre) fut écrite sur un texte de Boguslawski. Cet opéra, de même que la « Sophie » de Kamienski, cadrait parfaitement avec les idées démocratiques du temps. Les deux pièces renfermaient des scènes de paysans légèrement idéalisés : un noble héritier cherche à se concilier les sympathies de ses paysans.

Dans le même genre, il faut citer l'opéra « Agatka », musique de *J. D. Holland*, texte du prince Mathieu Radziwill, représenté au château de Nieswiez en 1874.

L'emploi fréquent de chants et de danses populaires ajoutait au charme de l'œuvre et répondait admirablement au goût du public. « Cracoviens et Montagnards » de Stefani tinrent la scène pendant une vingtaine d'années et y eurent des succès retentissants. Ils cédèrent la place à une œuvre portant le même titre et composée par J. N. Kaminski pour le texte et Charles Kurpinski pour la musique. Remaniée en 1823 et transformée en un tableau chorégraphique, la pièce de Stefani prit le nom de « Noces villageoises à Ojcow ». Aujourd'hui encore elle se joue avec grand succès

sur nos scènes. Bien qu'ils contiennent un certain nombre de thèmes populaires, les opéras de Kamienski et de Stefani rappellent souvent le style des classiques viennois. La première représentation de « Cracoviens et Montagnards » eut lieu quelques semaines avant le dernier partage de la Pologne! Ce n'était plus guère le moment de s'occuper de musique. Et cependant le théâtre polonais continua de vivre; ses premières œuvres se maintinrent; la musique continua d'évoluer. Cette vitalité tient aux circonstances spéciales dont nous avons parlé dans le premier chapitre de cet ouvrage.

Après le partage de la Pologne, les progrès de la musique sont en raison de la situation politique plus ou moins favorable de chaque fragment de la patrie démembrée.

Pendant la courte durée du Royaume de Pologne reconstitué après le Congrès de Vienne (1815), on put constater que cette apparence de liberté avait suffi pour organiser la vie artistique d'une manière étonnante. En quelques années d'autonomie, l'opéra, les écoles de musique prospèrent.

Le personnage le plus important de cette époque est *Joseph Elsner* (1769-1854). Né en Silésie et élevé en Allemagne, à Wroclaw, il débuta comme chef d'orchestre de l'opéra à Lwow. Engagé ensuite par Boguslawski à Varsovie, il y resta jusqu'à sa mort. Comme compositeur d'opéra, il suivit d'abord les traces de ses prédécesseurs. Plus tard il créa le genre de l'opéra historique national, en écrivant « Leszek Bialy » («Leszek le blanc ») en 1809 et « Jagello à Tenczyn » (1826). Très instruit, très fécond, il n'a cependant laissé aucun chef-d'œuvre. En dehors du théâtre, sa meilleure œuvre est une « Passion de Jésus-Christ », oratorio

en quatre parties, pour soli, chœur et orchestre. Le plus grand mérite d'Elsner fut certainement d'avoir su organiser l'éducation musicale en Pologne. S'inspirant des idées générales de Pestalozzi, il créa un système d'enseignement musical qui fut adopté par la commission d'instruction publique du Royaume de Pologne, en 1820. Ce système comprenait trois degrés d'études musicales : l'école populaire (primaire), le Conservatoire, avec une classe de diction et d'art dramatique et enfin la section des Beaux-Arts auprès de l'Université de Varsovie. Cette section donna naissance, en 1826, à une Ecole supérieure de musique dont Joseph Elsner fut le recteur. On y enseignait la théorie et la composition. Chopin fut pendant trois ans l'élève de cette institution.

Charles Kurpinski (1785-1857) fut aussi une personnalité importante du monde musical de cette époque. Il dirigea pendant trente ans l'orchestre de l'Opéra de Varsovie et c'est lui qui composa la musique de « Cracoviens et Montagnards ». La même donnée dramatique avait déjà servi à Stefani, mais elle fut remaniée, comme nous l'avons déjà dit, par J. N. Kaminski, auteur dramatique remarquable. Paré d'une musique simple mais pleine de finesse et franchement nationale, l'opéra « Cracoviens et Montagnards » exerce encore de nos jours une forte attraction sur le public. Constamment au répertoire même des scènes de province, cet opéra fut remonté dans un nouveau théâtre, le Théâtre polonais, à Varsovie, en 1913. Le succès fut immense. L'émotion poétique, les tendances populaires et le souffle patriotique qui animent cette œuvre, font oublier certains détails trop naïfs. Bien souvent Chopin improvisa dans les salons et

dans les concerts sur les thèmes favoris de « Cracoviens et Montagnards ». La « polonaise » de cet opéra est une des plus connues. Charles Kurpinski a encore écrit quelques opéras historiques dont les meilleurs sont « Bojomir et Wanda ou le Château de Czorsztyn » et « Jadwiga » (Hedwige). Les dernières compositions dramatiques de Kurpinski subissent un peu trop l'influence de Rossini.

Toutes les tendances nationales de cette époque trouvent leur expression idéale dans le génie de *Frédéric Chopin* (1810-1849). Les biographes étrangers n'ont pas apprécié suffisamment l'influence exercée sur Chopin par son milieu polonais et par son maître Elsner. Lorsque Chopin quitta Varsovie, en 1830, pour « continuer ses études », il était déjà un artiste accompli, capable de se juger lui-même. Tout ce que Paris a pu faire pour lui, c'est de l'aider à développer et à approfondir ce qu'il y avait apporté lui-même. C'est à Paris qu'il devint célèbre ; c'est là qu'il a créé, aimé, souffert, tandis que sa pensée allait toujours à sa patrie. C'est à Paris qu'il est mort.

Le nombre des travaux consacrés à Chopin est si considérable, qu'il nous a semblé inutile de rééditer ici sa biographie ou le catalogue de ses compositions. Personne ne met plus en doute l'importance capitale de son œuvre, non seulement pour l'art polonais, mais encore pour l'art européen tout entier. Cependant, l'analyse détaillée des compositions de Chopin n'a point été achevée encore, et les nombreux jugements portés sur son art sont trop divergents pour être considérés comme définitifs.

L'élément émotif, qui est essentiel dans la musique polonaise, se manifeste dans les œuvres de Chopin avec une

force si grande, qu'il a pour ainsi dire hypnotisé la plupart des écrivains et des musiciens qui s'en sont occupés.. Il serait difficile de trouver un musicien dont les œuvres aient inspiré un aussi grand nombre de dissertations poétiques et d'interprétations littéraires.

Schumann et Liszt avaient déjà négligé presque complètement l'analyse purement musicale de ses œuvres; ils nous ont plutôt révélé leurs impressions personnelles et leurs émotions intimes en présence de Chopin. Beaucoup de biographes et de critiques d'art modernes ont suivi la même voie. Et cependant, une appréciation artistique des œuvres de Chopin risquerait d'être insuffisante, voire même injuste, si elle ne tenait pas compte à la fois de l'élément émotif, de l'élément musical et surtout du « style polonais » sur lequel se modelèrent ses premières idées musicales.

L'analyse uniquement technique de certains facteurs de son art (rythmique, harmonie, mélodie) suffit déjà pour faire ressortir la valeur et la hardiesse de ses innovations. L'influence de ces trois facteurs de la musique de Chopin sur les plus grands compositeurs du XIXe siècle (César Franck et Richard Wagner en premier lieu sans parler de Liszt et Brahms) ne saurait être ignorée. Les nuances de timbres dont il a enrichi les effets sonores de son instrument ont servi de point de départ au développement de l'art moderne du piano (par exemple Debussy).

Pour que l'analyse de la forme des œuvres de Chopin nous donne des résultats satisfaisants, il faut donc, ainsi que nous l'avons dit plus haut, tenir compte à la fois de l'élément émotif et de l'élément musical. Le principe émotif qui, à l'époque romantique, joue un rôle considérable au point

de vue du développement de la forme, ne saurait diminuer la valeur artistique de l'œuvre.

Agent très important de la pensée créatrice de Chopin, l'élément émotif n'arrive presque jamais chez lui à nuire à la logique musicale.

L'art de Chopin fut le résultat final de l'évolution du style polonais du XVIIIe siècle; les quatre facteurs de cette évolution furent : la forme instrumentale allemande (école viennoise), le style de l'opéra-comique français, les traditions du *bel canto* de l'opéra italien et avant tout l'originalité des rythmes et des mélodies de la danse et de la chanson polonaises. C'est sans doute l'emploi des formes propres à l'école viennoise du commencement du XIXe siècle, d'où sortait son maître Joseph Elsner, et par conséquent l'emploi par Chopin lui-même de la forme du rondo, des variations et de la sonate, qui ont déterminé Lavignac (*Histoire de la musique*) à ranger Chopin dans « l'école allemande »! Quelle erreur! Si Chopin étudia d'après l'école allemande l'art de construire la forme musicale (on oublie trop souvent qu'il a fait des études très sérieuses en Pologne), il a su néanmoins rajeunir les vieilles formules avec la sève nouvelle qui venait de la tradition et... de son génie. On ne peut pourtant pas enrôler Palestrina dans l'école flamande, ni Haendel dans l'école italienne...

Les premières compositions de Chopin, ses rondos par exemple (forme très à la mode à l'époque de son enfance), sont déjà, pour ainsi dire « polonisés » en tant que Rondo à la Krakowiak ou Rondo à la Mazur; même dans les variations sur Don Juan, il trouve moyen d'introduire une *alla Polacca*, les *Rondos*-finales de ses concertos pour piano sont

aussi des *Krakowiaks*. Plus tard cette même forme du rondo fut portée par lui à un degré de développement tout nouveau. Les Ballades, les Impromptus offrent des exemples aussi variés qu'originaux du rondo. Ses Scherzi présentent un mélange de la forme beethovienne du scherzo avec celle du rondo. Le contraste habituel des deux mouvements du scherzo (partie du milieu plus lente et plus calme que le début) se retrouve dans les nocturnes, mais d'une façon renversée. C'était là également la différence principale entre les ouvertures françaises et italiennes du XVIIe siècle.

Les sonates de Chopin ont été jugées déjà d'une façon sommaire par Schumann et par Liszt, qui les trouvaient inférieures aux autres œuvres. Les analyses musicales les plus récentes des trois sonates (Sonates en si bémol et en si mineur et Sonate pour violoncelle et piano) ont donné des résultats divergents. La Sonate en ut min. (op. 4), le Trio pour violon, violoncelle et piano, ainsi que les deux Concertos pour piano sont, comme des œuvres de jeunesse, composés selon les formules apprises à l'école.

La plupart des critiques reprochent à Chopin de ne pas savoir imiter le type beethovénien de la sonate. « Tous signalent », écrit M. Albert Groz (Courrier musical, janvier 1910) « en Chopin une inaptitude radicale à développer, au sens symphonique du mot, ses idées ». En effet, Chopin ne « développe » pas ses idées, au sens symphonique du mot. Mais n'est-il pas injuste de lui en faire un reproche? M. Groz semble être lui-même de cet avis en écrivant plus loin : « Les génies de cette sorte ne peuvent être l'objet d'une comparaison ; il faut les accepter tout entiers, tels qu'ils sont, ou s'éloigner d'eux. Irons-nous reprocher à Chopin ses sonates mal bâties?... »

Parmi un très grand nombre d'opinions énoncées, j'ai préféré citer les paroles de M. Groz, parce qu'elles pourront nous rapprocher d'un terrain d'entente au sujet de la valeur réelle des sonates de Chopin et de leur forme.

Les sonates de Chopin ne sont pas mal bâties. Leur architecture est simplement différente de celle de la sonate classique, mais pourtant moins différente que ne le sont... les dernières sonates de Beethoven. Les sonates de Chopin ne sont pas non plus « le produit du pur instinct » ; « la volonté, la méditation et la réflexion consciente » y jouent un rôle important. A-t-on jamais remarqué le fait que la construction des trois sonates de Chopin, dans leur première partie, correspond à la même formule? Ce que M. V. d'Indy (analyse de la Sonate en si min. Cours de composition II) appelle « une omission inexplicable » (l'absence du premier thème dans la réexposition) devient chez Chopin une loi d'architecture appliquée dans toutes ses sonates.

La forme de la fugue était pour Chopin la réalisation suprême de la logique musicale (Mémoires d'Eugène Delacroix). Le clavecin bien tempéré de J. S. Bach, les œuvres de Mozart, étaient son Evangile musical. Comment sa pensée, guidée par ces maîtres de la logique, aurait-elle pu se perdre dans les vagues sentiers du « pur instinct »? Il est vrai que, dans ses sonates, il ne développe pas une cellule thématique. Ce procédé beethovénien fut étranger à son génie. C'est par les contrastes et par les ascensions harmoniques qu'il cherche à réaliser la forme du développement dans la sonate. Dans ce procédé, l'élément émotif joue un rôle considérable, et le

« développement thématique » consiste toujours en une suite de modulations harmoniques, parfois très hardies, qui aboutissent à la tonalité majeure de la sonate. Il faut remarquer que les trois sonates dont nous faisons l'analyse sont dans le mode mineur; dans une sonate en majeur, Chopin aurait peut-être procédé autrement. Qu'on essaye par exemple, selon l'avant-dernière formule beethovénienne, de mettre le premier thème à la place du second thème majeur qui, seul, chez Chopin, reparaît dans la réexposition. Cette opération n'offrirait aucune difficulté, puisque à la fin du développement il y a un point d'orgue sur la dominante. Mais une répétition de ce genre détruirait immédiatement la logique de la sonate. M. Groz remarque que Chopin « n'utilise presque jamais dans le développement que le premier élément thématique ». Cette manière de faire est donc tout à fait logique, du point de vue de Chopin. Après avoir répété plusieurs fois le premier motif dans le développement, il se croit dispensé de le réexposer encore une fois en mineur. Au sommet de l'ascension harmonique du développement, le mode majeur s'impose et justifie l'intervention d'un second thème..

Beaucoup de critiques, avec Schumann, ont parlé du manque d'unité des quatre parties des sonates de Chopin. Mais ce reproche n'a jamais été appuyé sur une démonstration logique. Le succès des sonates et des grandes compositions de Chopin n'en est pas moins resté considérable; on les joue de plus en plus. Devant tant de puissance dramatique, le vieux préjugé du « sentimentalisme exagéré » de Chopin a dû céder.

Le lyrisme subtil des nocturnes ne fut qu'une face de cette individualité qui se montre toujours plus grande et plus originale.

Parmi les contemporains de Chopin, il faut nommer ici le violoniste *Charles Lipinski* (1790-1861). Il exerça pendant de longues années les fonctions de violon solo à l'opéra de Dresde. Ses compositions pour violon (Concerto militaire) ont acquis une certaine notoriété. Dans le recueil édité sous le pseudonyme de Vaclaw d'Olesko, il publia une série de mélodies populaires harmonisées par lui.

Le prince *Antoni Radziwill* (1775-1833), ami de Chopin et violoncelliste distingué, fut le premier qui composa de la musique pour le « Faust » de Gœthe.

Marie Szymanowska (1790-1831), pianiste appréciée de son temps, élève de Field à Moscou, a composé de nombreuses œuvres pour piano (Mazourkas, Nocturnes, Etudes). Sa fille a épousé le célèbre poète polonais Adam Mickiewicz.

Parmi les camarades d'études de Chopin, il faut citer *Félix Dobrzynski*, auteur d'une symphonie sur des thèmes polonais et de quelques ouvertures. Dobrzynski remporta pour sa symphonie une « mention honorable » dans un concours international à Vienne en 1834. Le premier prix à ce concours fut décerné à Lachman; la *Symphonie fantastique* de Berlioz n'eut pas même une mention!! *Joseph Nowakowski* a laissé de nombreuses compositions pour piano et une « Ecole de piano » très répandue autrefois en Pologne.

Dans la « ville libre et neutre » de Cracovie fut fondée, en 1818, la « Société des amis de la musique », sous la présidence de l'abbé S. Sierakowski. A Kalisz et à Lublin, on vit naître et prospérer des sociétés analogues.

Après la révolution de 1831, de grands changements se produisirent dans la vie intellectuelle et artistique de la Pologne. L'école supérieure de musique de Varsovie fut fermée. Rossini

triomphait à l'opéra. L'élite intellectuelle de la Pologne se trouvait en exil en Sibérie ou avait émigré à l'étranger. « L'ordre régna à Varsovie »...

Et pourtant, neuf ans après la mort de Chopin, l'opéra national polonais entra dans une phase nouvelle de son existence, grâce à la première représentation de « Halka », de Moniuszko.

CHAPITRE VI

DÉVELOPPEMENT DE L'OPÉRA NATIONAL. MONIUSZKO. TEMPS MODERNES. LA SYMPHONIE

MONIUSZKO fut le plus éminent représentant de l'art musical en Pologne dans la seconde moitié du XIXe siècle. Elevé dans un milieu où la vie intellectuelle était à peu près éteinte et où l'art avait presque cessé d'exister, Moniuszko put facilement dépasser, grâce à son génie, le niveau artistique de son pays. Avec des moyens relativement simples, il exprima dans ses chants son âme polonaise. Il n'éprouva pas, comme Chopin, le désir de créer des formules musicales nouvelles. Plus que jamais, dans la musique polonaise, l'expression domina la facture. Pour cette raison, Moniuszko fut mieux compris en Pologne qu'à l'étranger.

Son art a eu plus d'influence sur ses concitoyens que l'art beaucoup plus raffiné de Chopin.

Stanislas Moniuszko est né en 1819 à Ubiel, en Lithuanie. Il étudia d'abord à Varsovie, sous la direction de l'organiste Freyer, puis à Berlin, en 1838 et 1839, auprès de Rungenhagen. Rentré au pays, il vécut pendant dix-huit ans à Wilno, où il remplit les fonctions d'organiste de l'église de St Jean. Il enseigna en même temps la théorie et le piano et fut l'âme de la vie musicale.

En 1858, après le succès de « Halka », Moniuszko devint second chef d'orchestre à l'opéra et, en 1860, professeur au Conservatoire de Varsovie. Il mourut dans cette ville en 1872.

Moniuszko sut réaliser le type de l'opéra national qui existait à l'état de germe vers la fin du XVIIIe siècle. Après quelques opéras-comiques, il écrivit en 1848 son premier opéra sérieux « Halka » en deux actes. Remanié plus tard et enrichi de deux nouveaux actes, « Halka » fit, en 1858, son entrée triomphale sur la scène de Varsovie. Cet opéra est peut-être le plus célèbre, celui qui est le plus aimé en Pologne, mais ce n'est pas la plus parfaite des œuvres dramatiques de Moniuszko.

Sans doute, l'auteur a chanté avec une grande force de sentiment le sort tragique de Halka, la fille du peuple séduite par un jeune seigneur, mais l'inspiration est inégale.

Il réussit mieux dans des œuvres plus descriptives que dramatiques, comme « le Château mystérieux » et le « Verbum nobile », où il raconte, dans un langage musical exquis, la vie de la noblesse polonaise dans les anciens châteaux. La sincérité du lyrisme, les « polonaises » d'allure chevaleresque, les « mazurs » débordantes de verve, évoquent chez l'auditeur polonais les souvenirs aimés de « l'ancien temps ».

L'opéra « la Comtesse » caractérise d'une façon ingénieuse les divers milieux de la société polonaise de la fin du XVIIIe siècle, les mœurs des nobles à la campagne et celles des « étrangers », importées de la capitale. Dans le « Batelier » (écrit en 1864, pendant un court séjour à Paris), il oppose également à la vie des braves paysans le ridicule des petits bourgeois des faubourgs de Varsovie. Sa dernière grande œuvre dramatique, le « Paria », tirée de la « Chaumière indienne » de Bernardin de Saint-Pierre, n'eut pas de succès.

Dans les opéras de Moniuszko, on ne sent plus l'influence des classiques viennois, si marquée dans les débuts de l'opéra polonais. Ses œuvres rappelleraient plutôt parfois le style d'Auber et celui de l'opéra italien.

Moniuszko a écrit des « lieder » d'un charme prenant et d'une facilité devenue remarquable. Ils lui ont valu souvent le surnom de « Schubert de la Pologne ». Dans le genre oratorio, les « Fantômes » (tiré du poème de Mickiewicz les « Aïeux »), et les « Sonnets de la Crimée » sur des paroles du même poète, sont des chefs-d'œuvre du genre.

Son unique œuvre symphonique, l'ouverture « Bajka » (Conte d'hiver) est très appréciée en Pologne. Les œuvres de musique sacrée de Moniuszko sont nombreuses : messes, litanies, chants d'église.

Parmi les contemporains de Moniuszko, il faut nommer ici en premier lieu le violoniste *Henri Wieniawski* (1835-1880) qui fut également un compositeur de talent, d'un caractère franchement national, et son frère *Joseph Wieniawski*, pianiste.

Le pianiste *Antoine Kontski* (1817-1899), l'aîné de quatre frères musiciens, jouit jusqu'à un âge avancé d'une certaine vogue comme virtuose et comme compositeur. Il voyagea en Europe et en Amérique.

Le conservatoire où Moniuszko professa fut fondé en 1860, grâce à l'initiative du violoniste *Apollinaire Kontski*, son directeur actif et intelligent. La création de cet « Institut de Musique » (appelé ainsi par l'administration russe) fut décisive pour la vie musicale de Varsovie, privée pendant trente ans d'une telle école. Avant que l'action et la réputation du nouveau conservatoire fussent définitivement reconnues, toute

une génération de compositeurs s'instruisit à l'étranger. On peut constater dans leurs œuvres des influences diverses. Ils abordent tous les genres, mais c'est le genre lyrique qui leur convient le mieux. Le « lied » l'emporte sur la musique instrumentale. Comme Moniuszko, ils cherchent à conserver un type de musique nationale.

Ce n'est que vers la fin du XIXe siècle que la musique instrumentale et les grandes formes de composition prennent une place de plus en plus importante.

Les compositeurs les plus remarquables de la seconde moitié du XIXe siècle portent les noms de Ladislas Zelenski, Sigismond Noskowski, Jules Zarembski et Alexandre Zarzycki. *Ladislas Zelenski*, né en 1839 à Grodkowice en Galicie, mort en 1920 à Cracovie, fut d'abord, à Cracovie, l'élève de *François Mirecki* (1794-1862), élève lui-même de Haydn et de Cherubini, jouissant d'une certaine renommée en Italie; Mirecki a arrangé 50 Psaumes de B. Marcello et composé des opéras, « les Tziganes », « Evandro in Pergamo » et « I due forzati ». Zelenski étudia ensuite auprès de Damké à Prague et de Reber à Paris.

Bien que ses œuvres de jeunesse révèlent l'influence de Mendelssohn et de Schumann, son talent, lyrique avant tout, est bien national. Ses nombreux « lieder » en font foi.

Son œuvre capitale est un opéra, « Goplana », d'après la tragédie « Balladyna » de Slowacki. Il a encore composé d'autres opéras : « Conrad Wallenrod », d'après un poème de Mickiewicz, « Janek » et « Vieille légende ».

On connaît aussi de lui un concerto pour piano, deux quatuors à cordes, deux ouvertures et une symphonie en la mineur.

Sigismond Noskowski (1840-1909) avait étudié au Conservatoire de Varsovie, puis auprès de F. Kiel, à Berlin. Pendant plusieurs années, il fut l'âme de la vie musicale de Varsovie. Doué d'une grande facilité, très fécond mais non toujours assez sévère pour lui-même, il se servait souvent de thèmes populaires.

Les plus importantes de ses compositions pour orchestre sont : un beau poème symphonique en forme d'ouverture, « la Steppe »; l'ouverture de « Morskie Oko »; deux symphonies, des variations sur le prélude en la majeur de Chopin. Ses nombreux « lieder » et son quatuor en ré mineur pour piano et cordes comptent parmi ses meilleures œuvres.

Il a écrit trois opéras : « Livia Quintilla », « le Jugement » et « la Vengeance » (d'après une comédie de Fredro). Cette dernière œuvre fut instrumentée par A. Guzewski, après la mort de l'auteur. Citons encore la fantaisie chorégraphique « La Fête du feu ».

Jules Zarebski (lisez : Zarembski, 1854-1885), professeur au Conservatoire de Bruxelles, compositeur d'un caractère polonais accentué, a devancé son époque sous bien des rapports, — effets techniques, audace des harmonies. Il a laissé de nombreuses compositions pour piano et un quatuor pour piano et cordes.

Alexandre Zarzycki (1834-1895) fut, après Kontski, directeur du Conservatoire de Varsovie. On connaît de lui une « Suite polonaise » pour orchestre, des mazurkas pour violon, des lieder.

Henri Jarecki (1846-1918), chef d'orchestre à Lwow, a écrit plusieurs opéras : « Un sauf-conduit », « Le retour du père » (d'après la ballade de Mickiewicz).

Louis Grossmann (1835-1915) a composé l'opéra « Le spectre du Voïvode », dont le « Czardasz » jouit d'une grande popularité comme morceau de concert.

Ignace Jean Paderewski appartient à une génération plus jeune. Son nom brille d'un éclat tout particulier dans le monde musical international. Né en 1860 à Kurylowka, en Podolie, il fit ses premières études au Conservatoire de Varsovie, où il fut nommé ensuite professeur.

Désirant poursuivre ses études, il partit pour l'étranger et fut l'élève de Kiel, à Berlin, pour la composition. Puis il travailla le piano, à Vienne, sous la direction de Leszetycki, qui lui doit en grande partie sa renommée comme pédagogue. Après quelques années de travail assidu, Paderewski atteignit les plus hauts sommets de la virtuosité, et devint un des plus grands pianistes du monde entier.

Dès ses premières compositions, l'originalité de sa personnalité bien nationale s'affirma, soit dans l'invention mélodique, soit dans les harmonies. La force dramatique, l'émotion lyrique, tels sont ses traits les plus saillants. Il se servit des petites et des grandes formes : la « Légende », les lieder dont les plus beaux sont sur des paroles de Mickiewicz, les nombreux morceaux de piano (Chants du voyageur, le célèbre Menuet), le Concerto pour piano, la Fantaisie polonaise pour piano et orchestre, la Sonate pour violon et piano, les Variations pour piano sont universellement connus.

En 1901, Paderewski termina la composition de l'opéra « Manru » dont les premières représentations eurent lieu à Dresde et à Lwow. La musique y vibre de passion; l'orchestration se distingue par la beauté et la richesse des timbres. Le livret s'inspire de la « Chaumière à la lisière du village », roman de J. I. Kraszewski. C'est le conflit entre l'âme toujours inquiète du tzigane et la vie de famille paisible et stable, entre la vie libre et l'amour conjugal. C'est précisément dans l'expression de ce contraste que réside le mérite essentiel de la partition.

La Symphonie en si mineur (1905-1908) est d'une envergure gigantesque. On l'a surnommée « Polonia ». De toutes les œuvres de l'art musical polonais contemporain, c'est certainement une des plus fortes et des plus impressionnantes. Paderewski n'a jamais douté de l'avenir de son pays. Après la déchéance, les déceptions les plus amères et les plus tragiques, la Pologne doit renaître forte et glorieuse. Cette foi ardente a dicté à l'auteur tout le contenu intellectuel de son œuvre. Les fanfares triomphales de la fin se mêlent au motif du chant national « la Pologne n'est pas morte ».

Parmi les chefs-d'œuvre de la dernière époque, il faut citer encore : la Sonate pour piano, les Variations pour piano seul op. 23, et un recueil de Mélodies écrites sur des paroles de Catulle Mendès.

Même avant la guerre, Paderewski, doué d'un tempérament d'une richesse exceptionnelle, était déjà renommé dans le monde entier comme grand artiste, aimé et connu comme un des meilleurs et des plus généreux citoyens, comme un orateur brillant, comme un grand patriote. En 1910, Paderewski a doté la ville de Cracovie du monument commémoratif de la victoire de Grunwald (1410) sur les chevaliers Teutoniques.

Les événements de la grande guerre lui ont permis grâce à son dévouement, à la force de sa volonté, à ses aptitudes d'homme d'Etat de devenir un des premiers artisans de la

libération de la Pologne; c'est lui qui, en qualité de président du Conseil des ministres apposa sa signature au traité de Versailles en 1919. Après avoir quitté la carrière politique, il recommença les tournées de concerts en 1922 jouant surtout pour les œuvres de bienfaisance.

Roman Statkowski, né en 1859, mort en 1925, appartient à la même génération que Paderewski. Il travailla avec Zelenski, puis au Conservatoire de Pétrograd. Il succéda à Noskowski comme professeur de composition au Conservatoire de Varsovie. Il remporta le premier prix au Concours international de Londres (1898) pour un opéra « Filenis » et obtint également le premier prix au concours polonais de Wolodkowicz pour son opéra « Marya » (1905). Il composa encore une série d'œuvres pour piano, pour violon, et enfin des quatuors à cordes qui sont les meilleurs du genre dans la littérature polonaise actuelle.

Miecislas Soltys, né en 1863, directeur du Conservatoire de Lwow, est l'auteur de deux opéras et de l'oratorio : « Le vœu de Jean Casimir ».

Le dernier quart du XIXe siècle est l'époque du développement du « lied » en Pologne.

A côté des noms déjà mentionnés de Zelenski, Noskowski et Paderewski, il faut citer ici celui de *Jean Gall* (1859-1912), élève de Rheinberger à Munich. Il fut chef du chœur « l'Echo », à Lwow.

Stanislas Niewiadomski, né en 1860, ancien professeur au Conservatoire de Lwow et actuellement établi à Varsovie, fut l'élève de Mikuli et de Jadassohn. On doit à Gall et à Niewiadomski des « lieder » fort connus et appréciés.

Dans le même genre, il faut nommer *Pierre Maszynski*, qui

fonda à Varsovie une société chorale la « Lutnia » (le Luth), dont l'influence fut considérable en Pologne, au point de vue du chant choral. Son exemple fut suivi dans un grand nombre de villes de province en Pologne, par exemple à Cracovie, à Lwow et à Poznan. D'autres auteurs ont écrit des « lieder » connus, mais d'une valeur artistique moins grande. Ce sont : *J. Komorowski*, *C. Kratzer*, *J. Troszel*, *A. Münchejmer* (auteur de l'opéra « Mazeppa »).

Dans le domaine de la musique sacrée, nous rencontrons les noms de deux compositeurs remarquables : l'abbé *Joseph Surzynski* (1851-1919) et son frère *Miecislas Surzynski* (1866-1925), organiste de la cathédrale et professeur d'orgue et de contrepoint au Conservatoire de Varsovie. Ce dernier a écrit de nombreuses pièces pour orgue. A côté d'eux, citons encore les abbés *E. Walczynski* (plusieurs messes), *E. Gruberski* (messes et oratorios), et *G. Gieburowski* (motets et messes), directeur de l'excellente chapelle de la cathédrale, à Poznan.

La génération du dernier quart du XIXe siècle est caractérisée par la diversité des écoles et des influences; cependant, elle maintient le culte des traditions nationales.

Henri Melcer, né en 1869 à Kalisz, mort en 1928 à Varsovie, étudia la composition avec Noskowski et le piano avec Leszetycki. Il remporta le prix Rubinstein, en 1896, et le prix Paderewski, en 1898. Excellent pianiste, il a écrit deux concertos pour piano et orchestre, un opéra « Marya » et de brillantes transcriptions pour piano de lieder de Moniuszko. Il fut, de 1922 à 1927, directeur du Conservatoire à Varsovie.

Sigismond Stojowski, né en 1869, après avoir passé son enfance en Pologne, a toujours vécu à l'étranger. Il étudia

d'abord chez Zelenski, à Cracovie, puis au Conservatoire de Paris dans les classes de Delibes et de L. Diémer (premier prix de piano). Depuis 1906, fixé en Amérique, il est un professeur de piano très apprécié à New-York. Ses compositions subissent l'influence de la musique française contemporaine et cependant elles sont construites souvent sur des thèmes polonais. La Symphonie en ré mineur a obtenu le premier prix au concours Paderewski, en 1898. Il a écrit deux Concertos pour piano et orchestre, un Concerto et une Romance pour violon et orchestre, une Sonate pour violon et piano et une Sonate pour violoncelle et piano; de plus, une série de pièces pour piano et des lieds.

Henryk Opienski (né en 1870), auteur du présent ouvrage, élève de Stojowski, de Paderewski et de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum, d'Urban à Berlin, de Nikisch et de Riemann à Leipzig, docteur en philosophie, a composé des « lieder », un quatuor à cordes, deux poèmes symphoniques, deux opéras « Marya » (Poznan 1923), et « Jacob, le luthiste » (Poznan 1927), de la musique de scène pour « le Prince constant » (tragédie de Slowacki, d'après Calderon), pour « la Tempête » de Shakespeare et pour « Balladyna » de Slowacki. Il publia une monographie sur Chopin, une étude sur Paderewski et une grande biographie de Moniuszko. De 1920 à 1926, il a été directeur du Conservatoire national, à Poznan.

Félicien Szopski, né en 1867, fut l'élève de Zelenski et d'Urban. Il enseigna à l'Ecole de musique de Varsovie. Il a écrit un opéra, « les Lys » (Varsovie 1916), des « lieder » et des pièces pour piano. Ses chansons populaires, habilement harmonisées, lui ont valu beaucoup de succès. Le gouvernement polonais le nomma en 1919 chargé de la musique et du théâtre à la direction des Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique.

François Brzezinski, né en 1867, s'est voué à la musique à un âge relativement avancé. Il étudia au Conservatoire de Leipzig, chez Zöllner et chez Nikisch. La critique allemande a accueilli très favorablement ses compositions pour piano : Variations, Suite, Triptique et une Sonate pour violon et piano.

Adolphe Guzewski, né en 1875, mort en 1922, premier prix du Conservatoire de Pétrograde, étudia aussi un certain temps chez Noskowski à Varsovie. Il fit preuve d'un réel talent lyrique dans son opéra « la Vierge des Glaciers » représenté à Varsovie en 1907. Il a écrit un concerto pour piano et orchestre, des variations symphoniques pour orchestre et une symphonie en la majeur qui lui valut le premier prix du concours de la Philharmonie de Varsovie, en 1911. Depuis 1910, il professa au Conservatoire de Varsovie.

Félix Nowowiejski, né en 1875, élève du Conservatoire de Berlin, dirigea, de 1909 à 1913, la société de musique de Cracovie. Ses œuvres principales sont : une Symphonie, un poème symphonique, « Quo Vadis », oratorio pour soli, chœur et orchestre, et un opéra : « La Légende de Baltique » (Poznan 1923). Il fut professeur d'orgue au Conservatoire national de Poznan de 1920 à 1927.

C'est en 1900 que fut fondé à Varsovie le premier orchestre symphonique. Cet événement contribua considérablement au développement de l'art de la composition instrumentale et surtout du genre symphonique. Une société par actions fit construire la salle de « la Philharmonie » contenant deux mille places. Jusqu'en 1908, elle eut son propre orchestre. Depuis

1910, l'orchestre philharmonique s'est constitué lui-même en société et a pris à bail la salle de la Philharmonie.

L'orchestre de la « Philharmonie » fut dirigé d'abord par *Emile Mlynarski* (né en 1870), qui avait débuté comme second chef d'orchestre à l'opéra de Varsovie dont il est depuis 1920 directeur. Pendant plusieurs années, jusqu'en 1912, il fut directeur du Conservatoire de la même ville. Pendant quelques années suivantes, il dirigea les concerts symphoniques de Glasgow. Il a écrit deux Concertos pour violon, une symphonie : « Polonia » et un opéra « La Nuit d'été » (Varsovie 1923).

Les œuvres symphoniques des compositeurs de la jeune génération d'avant la guerre subissent en général l'influence des compositeurs modernes allemands et français. Sauf de rares exceptions, le caractère national disparaît de plus en plus. La recherche de formes nouvelles, la virtuosité orchestrale deviennent les préoccupations dominantes.

Au nombre des compositeurs de la « jeune Pologne » on remarque plusieurs talents de premier ordre.

Miecislas Karlowicz naquit en 1876 et mourut en 1909 d'une mort tragique : il fut tué par une avalanche dans les montagnes du Tatra. Elève d'Urban à Berlin, il a laissé une série de poèmes symphoniques, remarquables par la richesse du coloris et la maîtrise de la forme, brillantes promesses d'un bel avenir.

En voici les titres : « Les Vagues qui reviennent », « Les Chants éternels », « Stanislas et Anna Oswiecim », « Rhapsodie lithuanienne », « Un Conte triste », « Un Drame à un bal masqué » (instrumenté après la mort de l'auteur par G. Fitelberg). Il a écrit encore plusieurs recueils de mélodies. Karlowicz a publié, sous le titre de « Souvenirs inédits de Chopin », des lettres de Chopin inconnues jusqu'alors. Il en existe une édition française.

Ludomir Rozycki (lisez Roujitzki), né en 1883, étudia chez Noskowski, puis pendant un certain temps chez Humperdinck, à Berlin. Jusqu'à l'année 1914, il fut professeur de piano au Conservatoire de Lwow; depuis la guerre, il s'est voué exclusivement à la composition. Encore élève au Conservatoire de Varsovie, il attira l'attention de la critique par une série de préludes pour piano, des « lieder », et par une composition pour orchestre « le Bouffon » en forme de scherzo. Il écrivit plusieurs opéras : « *Boleslas le Hardi* » (Lwow 1909), « la *Meduse* » (Varsovie 1913), « *Eros et Psyché* » (Breslau 1916), « *Casanova* » (Varsovie 1922) « *Beatrix Cenci* (Varsovie 1924) et le ballet « *Pan Twardowski*, qui, depuis 1920, jouit d'un grand succès sur la scène de Varsovie et a été joué sur plusieurs scènes d'Europe. Rozycki a composé aussi une sonate pour violoncelle et piano, un quintette (pour quatuor à cordes et piano), un quatuor à cordes et des poèmes symphoniques : « Boleslas le Hardi », « Twardowski », « Anhelli », « Mona Lisa » et « le roi Kofetua ».

Les compositions de Rozycki se distinguent par la richesse des harmonies et des timbres d'orchestre, ainsi que par la fougue du tempérament.

Grégoire Fitelberg, né en 1879 en Russie, est un chef d'orchestre de premier ordre. Par son éducation musicale, acquise au Conservatoire de Varsovie, il mérite d'être compté parmi les compositeurs polonais. Il dirigea d'abord la Philharmonie de Varsovie puis, de 1911 à 1912, l'orchestre de l'Opéra à

Vienne. Ensuite il a été pendant plusieurs années chef d'orchestre à l'Opéra de Petrograd et à Moscou. Depuis 1920, il dirige les concerts symphoniques de la Philharmonie à Varsovie.

Comme compositeur, il se fait remarquer par la hardiesse des harmonies et la richesse du coloris orchestral, d'un « modernisme » parfois exagéré. Il a écrit deux symphonies, des poèmes symphoniques : « Le Chant du Faucon », d'après le poème de Gorki, et « Au fond de la mer », une belle « Rhapsodie polonaise » ainsi qu'une sonate pour violon et piano, un trio pour piano et cordes et une série de « lieder ».

Charles Szymanowski, né en 1882, fut élève de Noskowski et se voua exclusivement à la composition; en 1926, il fut nommé directeur du Conservatoire à Varsovie où il donne également les cours de composition. Ses œuvres paraissent parfois peu compréhensibles, mais il faut admirer en elles le génie créateur et la maîtrise de la forme. Szymanowski, qui est considéré aujourd'hui comme le premier parmi les compositeurs polonais, débuta par une série de compositions pour piano (Préludes, Etudes, Variations), Sonate pour violon et piano, et de nombreux « lieder ». Dans ses œuvres de grande forme (trois symphonies, deux sonates pour piano), il se sert volontiers et d'une façon très personnelle de la forme de la variation. Les compositions de sa seconde manière (« *Les Masques* » pour piano, « *Les Mythes* » pour violon et piano, le *Concerto* pour *violon* et *orchestre*, les « lieder ») accusent chez Szymanowski l'émancipation complète de l'influence allemande qu'il subissait au début de sa carrière (R. Strauss, M. Reger). — La clarté des idées, le coloris scintillant des effets instrumentaux (par exemple : *La Fontaine d'Aréthuse*

pour violon), les mélismes orientaux dans les mélodies (« *Chants du Muezzin passionné* ») révèlent une certaine influence des modernistes français. Mais cette influence s'atténue bientôt à mesure que s'accroît chez l'auteur celle de la musique populaire et surtout des airs montagnards polonais. Une série de Mazurkas pour piano témoigne chez lui de la recherche d'un nouveau style, conservant, avec la note nouvelle, toutes les particularités antérieures de son écriture. Dans son ballet : *Harnasie* (dont le sujet est emprunté à la vie des montagnards polonais), ce style s'accuse davantage encore, tandis que dans le « *Stabat Mater* » (pour chœur et orchestre), l'auteur affirme sa maîtrise des ensembles vocaux. — Szymanowski a composé deux opéras. Le premier écrit en 1913 sur un texte tiré de la Bible (l'histoire du roi Salomon) et intitulé: *Hagith* (Varsovie 1921), était fortement influencé par R. Strauss. Sa seconde œuvre lyrique : *Le Roi Roger* (Varsovie 1925) touche au sujet mystique des initiations au moyen âge. Le langage de Szymanowski accuse ici une évolution vers la clarté. La haute culture artistique de l'auteur, sa grande science, la profondeur de sa pensée confèrent à cette dernière œuvre une valeur très remarquable.

Les autres compositeurs appartenant à peu près à la même génération que Szymanowski représentent différents courants d'idées.

Parmi les « conservateurs », il faut mentionner :

Pierre Rytel, professeur au conservatoire de Varsovie, auteur de plusieurs poèmes symphoniques (« Le Corsaire », « Le bois sacré », « St. Georges ») et d'un opéra : Ijola (d'après le drame de G. Zulawski). *Tadée Jotejko* a composé, à part quelques œuvres pour orchestre (entre autres une

Ouverture sur des thèmes polonais), deux opéras sur des sujets tirés de l'histoire de Pologne : « Zygmunt August » et « Jadwiga »; ces opéras ont remporté un vif succès sur les scènes polonaises. *Jules Wertheim*, mort en 1928, à l'âge de quarante-deux ans, auteur d'une symphonie, de variations pour orchestre, d'une excellente sonate pour violon et piano, d'un opéra « Fata Morgana », de morceaux de piano et de nombreux lieder, très appréciés. *Ludomir Rogowski* fixé actuellement à Ragouza (Dalmatie) est l'auteur du ballet intitulé « La Fable » (Varsovie 1925), d'un oratorio « St. Blaise », et de nombreuses compositions pour orchestre (entre autres « la Suite »), musique de chambre, piano et chant. *Apollinaire Szeluto*, compositeur très fécond, qui marcha au début de sa carrière dans le rang des modernistes pour les quitter ensuite. A part des œuvres d'une grande envergure (deux Sonates, une Symphonie), il a composé de nombreux morceaux pour piano (des mazurkas) et des mélodies.

Tous les compositeurs ici mentionnés furent les élèves de Z. Noskowski, professeur au Conservatoire de Varsovie. Parmi les compositeurs de la même génération qui ont fait leurs études à l'étranger il faut citer : *Lucien Kamienski* (élève de la Hochschule à Berlin, Docteur en musicologie, actuellement professeur de science musicale à l'Université de Poznan), auteur d'une Sonate pour violon et piano, d'une Symphonie, d'une « Fantaisie sur des Noëls polonais » pour piano, d'un opéra : « Les dames et les hussards » (d'après la comédie d'A. Fredro) et de remarquables harmonisations de mélodies populaires polonaises. *Adam Wieniawski* (neveu du célèbre violoniste Henri Wieniawski) fit ses études chez

Gedalge à Paris. C'est un auteur lyrique très apprécié : son opéra « Megaë » a été joué avec succès en 1912 et en 1925 à Varsovie et avant la guerre, à Pétrograd et à Moscou. Il composa aussi un ballet : Lalita, et un opéra d'après le texte de Villiers de l'Ile-Adam : L'évasion (Varsovie 1928). M. Wieniawski est depuis 1928 directeur de la Société de Musique et de l'Ecole supérieure de la Musique à Varsovie. *Eugène Morawski*, établi depuis plusieurs années à Paris, est l'auteur de plusieurs compositions pour orchestre (entre autre d'un poème symphonique « Don Quixote ») et d'un grand ballet « Amour » (en préparation à Varsovie). *Henri Skirmuntt*, qui fit ses études à Munich, est l'auteur de deux opéras et d'un recueil de mélodies sur des paroles dont il est aussi l'auteur.

Le représentant le plus remarquable de cette génération sorti de l'Ecole de Cracovie (L. Zelenski) est *Boleslas Walewski*, qui débuta par un poème symphonique « Paul et Gavel » où il excella dans l'art de caractériser les situations comiques. Il est l'auteur de deux opéras : « Dola » (le Sort) et « Zemsta Jontkowa » (la Vengeance de Jontek), le dernier a été joué avec succès à Poznan (1926) et à Lwow (1928). Directeur d'un excellent chœur d'hommes, l'Echo à Cracovie, il a composé de nombreuses œuvres pour chœur, très appréciées. Citons encore à côté de celui-ci *Ignace Friedman*, pianiste, auteur de lieder et de morceaux pour piano, *G. Garbusinski* (compositions pour chœur et orchestre) et *St. Lipski* (lieder).

Parmi ceux qui appartiennent à la même génération, les compositeurs suivants, habitant hors de Pologne, ont acquis une renommée considérable : *Tadée Jarecki* (fils du compo-

siteur Henri Jarecki) fixé depuis plusieurs années en Amérique (New-York). Ses compositions (« Trois poèmes » pour orchestre, la Suite symphonique op. 27, « Calvin's Poems » pour chant et orchestre, les Quatuors à cordes op. 21 et op. 25 dont le premier a reçu à New-York, en 1918, le premier prix au concours Coolidge) ont une valeur remarquable. *Czeslaw Marek*, très apprécié comme pianiste et pédagogue à Zurich où il réside actuellement, a remporté dernièrement un grand succès avec ses compositions : ses Variations pour orchestre ont été appréciées comme l'une des meilleures œuvres polonaises qui aient paru dans ces dernières années, sa « Symphonia brevis » a été couronnée en 1928 comme premier prix (dans le groupe polonais, letton et esthonien) au concours international de « Columbia Phonograph Company », à l'occasion du centenaire de Schubert. Ces deux compositeurs, qui écrivent dans le style moderne sans tomber dans l'exagération, ont fait leurs études musicales à Lwow. *Alexandre Tansmann* (élève de Melcer à Varsovie) habitant Paris, est l'auteur de nombreuses compositions écrites dans un style moderne apparenté à celui de Strawinski. Ses deux concertos pour piano, sa Symphonie en la, un opéra, des chants polonais harmonisés, plusieurs mélodies et morceaux pour piano sont joués et appréciés en France et à l'étranger.

Casimir Sikorski (élève de F. Szopski), actuellement professeur de théorie au Conservatoire de Varsovie, auteur de deux Symphonies et de plusieurs compositions pour musique de chambre (quatuor et sextuor à cordes), a eu de plus le mérite de publier une réalisation remarquable de la basse chiffrée d'anciennes compositions polonaises récemment éditées. *Stanislas Wiechowicz*, excellent chef de chœur à Poznan, a

composé plusieurs recueils pour chœur mixte et pour chœur d'hommes (compositions originales et transcriptions ingénieuses de chansons populaires) dont les sonorités exquises donnent raison à son écriture « moderne » dans le meilleur sens du mot. Sa composition pour orchestre « La Danse nuptiale » a été mentionnée au concours de l'Association des jeunes compositeurs polonais à Paris, en 1928 (le jury de ce concours était composé de MM. Ravel, Roussel, Florent Schmitt et Honegger). Autour de « l'Association des jeunes compositeurs polonais » se groupe la plus jeune génération des compositeurs polonais, dont la renommée a franchi les frontières de la Pologne, grâce à leur activité déployée surtout à Paris. Le Président de l'Association, *Pierre Perkowski* (né en 1901), élève de Statkowski, suit les sentiers modernes dans ses compositions (symphonie, concert pour piano et orchestre, humoresque, quatuor et sextuor pour cordes, sonate et différents morceaux pour piano), sans imiter pourtant les extrémistes. Il en est de même de *Michel Kondracki* (né en 1902), également élève de Statkowski, dont la « Partita » pour orchestre a obtenu le troisième prix au concours mentionné plus haut. Kondracki a composé aussi un Concerto pour piano et orchestre, un opéra (« Marcholt » d'après J. Kasprowicz), un ballet « Metropolis » et différents morceaux pour piano. Au même groupe appartient *Félix Labunski* (né en 1892) auteur de « Danses fantasques » pour orchestre, d'un Concert champêtre (pour huit instruments), d'une Sonate pour piano et de nombreux morceaux pour piano et chant. Mentionnons encore *Stanislas Czapski* dont les compositions pour chœur lui valent un succès considérable.

Les sentiers de la musique « atonale » et « anationale »

sont suivis par : *Georges Fitelberg* (né en 1904, fils du chef d'orchestre Gregoire Fitelberg), dont le quatuor à cordes a reçu le premier prix au concours de Paris déjà mentionné. Au même concours le second prix fut décerné à *Siegfried Kassern* (qui fit ses études au Conservatoire de Poznan), auteur d'un « Concerto pour chant et orchestre » et une mention a été donnée à *M. Lachs* pour les « Blues symphoniques ». Tous les deux sont des modernistes « dernier cri ».

A quelques exceptions près, les compositeurs polonais contemporains ne sont pas encore suffisamment connus à l'étranger. Il n'en est pas de même des exécutants, qui tiennent une place importante dans le monde musical. Nous n'en voulons pour témoignage que les noms de *I. J. Paderewski*, les deux frères *Reszke* et Mme *M. Sembrich-Kochanska*, pour ne citer ici que les plus universellement connus.

Mentionnons encore quelques virtuoses dont la renommée a franchi les frontières du pays : les pianistes MM. Joseph Hofman, Joseph Sliwinski, Alexandre Michalowski, Arthur Rubinstein, Ignace Friedman, Zygmunt Stojowski, Joseph Turczynski, Zbigniew Drzewiecki, les violonistes : Stanislas Barcewicz, Bronislaw Huberman, Paul Kochanski, Irène Dubiska, les cantatrices : Stanislawa Szymanowska, Ada Sari, Jadwiga Dembicka, Stanislawa Argasinska et les chanteurs : Adam Didur, Zygmunt Zaleski, Ignace Dygas, Joseph Kiepura; enfin, une situation à part, parmi les virtuoses, est occupée par *Wanda Landowska*, née à Varsovie, et connue dans le monde entier comme une claveciniste incomparable, qui a su ressusciter le vrai style des œuvres des anciens maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle. Son livre : « La musique ancienne », ainsi que les nombreux articles touchant

au sujet du clavecin, ont enrichi de beaucoup les connaissances sur la pratique de la musique instrumentale des siècles écoulés.

Parmi les facteurs les plus actifs du mouvement musical en Pologne, citons la Philharmonie et l'opéra de Varsovie, ensuite, les opéras de Poznan, Lwow et Katowice, les « Sociétés de musique » et les « Sociétés de chant ».

Nous avons déjà parlé de l'influence bienfaisante de la « Philharmonie de Varsovie » (fondée en 1900) sur le développement de la musique symphonique en Pologne. L'orchestre philharmonique transformé aujourd'hui en une association de musiciens (sous la direction de M. R. Chojnacki) poursuit son travail en servant l'art symphonique polonais et en cherchant à faire connaître au public varsovien toutes les nouveautés symphoniques internationales. Les concerts symphoniques sont dirigés par MM. G. Fitelberg et E. Mlynarski, et les jeunes chefs d'orchestre polonais y ont l'occasion de diriger les concerts populaires.

Depuis la reconstitution de l'Etat polonais, l'opéra de Varsovie a enfin recouvré son caractère national qu'il avait quelque peu perdu sous le régime russe. Après la révolution de 1863, à part les opéras de Moniuszko qui étaient admis, et avaient la permission, à titre exceptionnel, d'être chantés en polonais, tout le répertoire était exécuté en italien. L'intendance russe n'y tolérait même que des chefs d'orchestre italiens. Ce n'est que depuis 1898 qu'on a permis de donner au théâtre de Varsovie des opéras polonais nouveaux. Pour les œuvres d'origine étrangère, la langue polonaise ne fut admise sur cette scène que depuis la révolution de 1905. Cet état de choses n'était pas fait pour encourager les compositeurs polo-

nais dans le domaine de l'opéra. Après le départ des Russes de Varsovie, l'opéra dirigé par des Polonais, administré depuis 1919 par la ville et subventionné par l'Etat, a ouvert largement ses portes aux compositeurs nationaux. Depuis 1920 jusqu'à présent, on a donné une vingtaine d'opéras et de ballets polonais, sans compter les reprises des œuvres de Moniuszko, Zelenski et Statkowski. Une douzaine d'œuvres nouvelles déjà acceptées attendent leur tour. Le directeur actuel de l'opéra (et son premier chef d'orchestre en même temps) est *M. E. Mlynarski* secondé par MM. *Adam Dolzycki* et *Georges Bojanowski.*

L'opéra polonais de Poznan installé avant la guerre ainsi que la troupe dramatique dans un tout petit théâtre privé, soutenu uniquement par la société polonaise de la ville, avait dû souffrir des difficultés perpétuelles que lui suscitait le gouvernement prussien. En 1919, il fut transféré dans le vaste bâtiment de l'opéra allemand et prit dès lors un grand essor artistique, en rivalisant de zèle avec Varsovie pour monter les opéras polonais. Une douzaine de premières (qui ne furent pas toujours les mêmes que celles de Varsovie) y furent données dans les huit dernières années. L'opéra de Lwow qui, avant la guerre, eut ses heures de gloire et fut le premier après celui de Varsovie, a dû céder aujourd'hui son rang à celui de Poznan. L'opéra de Katowice travaille avec succès pour revendiquer la place due à la culture polonaise dans ce pays polonais, qu'est la Silésie.

Parmi les sociétés de musique, celle de Lwow est la plus active; elle entretient un Conservatoire et organise des concerts symphoniques et des oratorios, sous la direction de MM. Soltys père et de M. A. Soltys fils. La Société de

musique de Varsovie a aussi de belles traditions : son grand mérite a été de soutenir pendant une trentaine d'années la vie musicale de Varsovie, avant la création de la Société philharmonique; elle a aussi à sa charge une école supérieure de musique, elle possède une riche bibliothèque et des collections de précieux souvenirs (manuscrits, portraits, lettres, etc., etc.) de Moniuszko et de Chopin. La Société de musique de Cracovie a créé également un Conservatoire qu'elle entretient dans cette ville.

Les sociétés de chant jouent un grand rôle dans le développement de la vie musicale en Pologne, non seulement dans les grandes villes, mais aussi dans les provinces. Sous la domination ennemie, ces sociétés servaient avant tout la cause nationale : la jeunesse polonaise, privée de l'enseignement de sa langue natale dans des écoles russes et allemandes, trouvait au moins dans les cercles de chant, la liberté de chanter en polonais. Les sociétés de chant les mieux organisées étaient celles de Poznanie, de Poméranie et de Silésie, où la loi n'interdisait pas la formation et les réunions publiques de ces associations. Sous la domination russe au contraire, les sociétés de chant ne pouvaient être formées que comme cercles artistiques privés. L'Association des chanteurs en Poznanie compte aujourd'hui environ 15.000 membres, celle de Silésie environ 11.000. Chaque province de Pologne possède actuellement son association a elle, l'ensemble de ces associations formant une grande « Union des Associations de chant de Pologne ». Le niveau artistique de certaines sociétés est très élevé (les chœurs d'hommes *Echo* de Cracovie et *Harfa* de Varsovie ont remporté des prix aux concours internationaux). En Poznanie,

en Silésie et en Poméranie on trouve des chœurs de valeur, même dans les petites villes et dans les villages.

La Pologne possède actuellement trois conservatoires nationaux, entretenus par l'Etat : à Varsovie, à Poznan (créé en 1920) et à Katowice (créé en 1928). Les autres écoles de musique sont entretenues soit par les « Sociétés de musique » (tels les Conservatoires de Lwow, Cracovie, Wilno et Lublin), soit par des musiciens privés. L'enseignement des sciences musicales est donné dans les Universités de Cracovie (prof. Z. Jachimecki), de Lwow (prof. A. Chybinski) et de Poznan (prof. L. Kamienski). L'Université de Lwow a déjà donné un nombre considérable de musicologues polonais de valeur : M. l'abbé J. Feicht, Mlles B. Wojcik, S. Lobaczewska et M. Szczepanska. M. A. Chybinski, travailleur infatigable, à qui incombe le mérite d'avoir formé ces jeunes savants, est aussi à la tête d'une édition qui pourra enfin faire connaître les plus importants trésors de la plus ancienne littérature musicale polonaise : *Monumenta musices medii aevi in Polonia*. L'édition périodique d'autres chefs-d'œuvres polonais des siècles écoulés (destinée celle-là à l'usage pratique) a été entreprise en 1928 par la *Société des Amis de l'ancienne musique* à Varsovie. Cette société qui a pour but d'éveiller par des concerts, des éditions et des conférences, le goût et la compréhension de la musique ancienne, est très active, grâce à l'initiative intelligente de son président, M. B. Rutkowski, professeur d'orgue au Conservatoire de Varsovie et de ses collègues, MM. C. Sikorski, T. Ochlewski et T. Zalewski.

Le premier journal musical en Pologne : *Pamietnik muzyczny* (Les mémoires musicales) parut en 1821 et fut

rédigé par Ch. Kurpinski ; mais sa vie ne fut pas de longue durée. En 1857, Joseph Sikorski, musicographe plein de mérite, fonda une revue excellente : *Ruch muzyczny* (Le mouvement musical) qui dura dix ans. *Echo myzyczne* (Echo musical), fondé en 1876 par A. Rajchman, dura jusqu'en 1903. Après l'*Echo*, le journal *Przeglad muzyczny* (La Revue musicale), rédigé et édité par M. R. Chojnacki (aujourd'hui directeur de la Philharmonie) représenta dignement (outre quelques autres journaux de moindre importance) jusqu'en 1920 la presse musicale polonaise. *Kwartalnik muzyczny*, la revue musicologique trimestrielle, fondée par M. H. Opienski, en 1912, a dû suspendre son activité dès le début de la guerre. Cette revue (sous la rédaction de MM. Chybinski et Sikorski) reparaît depuis le mois d'octobre 1928, sous les auspices de « l'Association des Amis de la musique ancienne », à Varsovie. La presse musicale polonaise d'aujourd'hui est représentée par plusieurs périodiques : *Muzyka* (La Musique), revue mensuelle paraissant à Varsovie (rédacteur M. M. Glinski), *Przeglad muzyczny*, revue mensuelle également, éditée à Poznan par l'Association des chœurs de Poznanie (rédacteur M. S. Wiechowicz), *Spiewak* (Le Chanteur) édité à Katowice par l'Association des chœurs en Silésie, (rédacteur M. S. Stoinski), *Muzyka koscielna* (musique d'église), édité par l'Association des organistes en Poznanie, *Muzyk wojskowy* (le Musicien militaire) etc.

Un commun désir des musiciens polonais de se réunir de temps à autre s'était manifesté déjà avant la guerre. Le premier congrès des musiciens de toute la Pologne eut lieu à Lwow en 1910, à l'occasion de l'anniversaire de Chopin, et fut un manifestation artistique des plus significatives. On y

entendit des chefs-d'œuvres de l'art ancien et moderne; c'est là que Paderewski, président d'honneur du congrès, a prononcé son « discours sur Chopin », devenu si célèbre depuis; le second congrès aurait dû avoir lieu à Varsovie en 1913. Le gouvernement russe exigea l'exclusion de toutes les institutions polonaises établies hors des limites de l'empire russe. Le congrès n'eut pas lieu.

C'est en 1927, à l'occasion de l'Exposition internationale de musique à Genève d'abord, et ensuite à Francfort-s.-M., que la Pologne a eu l'occasion de présenter, pour la première fois en tant qu'Etat indépendant, un tableau de son activité musicale à travers les siècles. Les deux Expositions furent préparées par les soins de la « Société d'expansion d'art polonais à l'étranger ».

Il est clair que la situation politique du pays morcelé a nui beaucoup à son développement artistique. Si, en dépit de tout, l'art musical n'a pas cessé de vivre en Pologne, c'est que les forces créatrices et intellectuelles de la nation n'ont point succombé. L'histoire du développement de ces forces au cours de ces dix dernières années donne une preuve éclatante que, dans la Pologne libre, grâce aux talents et aux efforts des musiciens, malgré la situation difficile du pays, la création artistique devient de jour en jour plus féconde, et que la vie musicale y est en progrès constant.





TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE.

AVANT-PROPOS.

CHAPITRE PREMIER. — *Traits caractéristiques de la musique polonaise. La musique populaire. Son importance pour l'art musical polonais.*

CHAPITRE DEUXIÈME. — *Développement de l'art musical en Pologne à partir de ses origines jusqu'au commencement du* XVIe *siècle.*

CHAPITRE TROISIÈME. — *L'art musical sous le règne des derniers Jagellons. La Renaissance. Le mouvement protestant.*

CHAPITRE QUATRIÈME. — *La musique à la cour royale de Varsovie au* XVIIe *siècle. Influence italienne; l'opéra. Le style baroque.*

CHAPITRE CINQUIÈME. — *Décadence de l'art musical sous le règne de la dynastie saxonne et son nouvel essor sous le règne de Stanislas-Auguste. Les origines de l'Opéra national. Chopin.*

CHAPITRE SIXIÈME. — *Développement de l'Opéra national. Moniuszko. Temps modernes.*

BRODARD ET TAUPIN
PARIS - COULOMMIERS

SOCIÉTÉ D'EXPANSION D'ART POLONAIS A L'ÉTRANGER

HENRYK OPIENSKI

LA MUSIQUE



PA
GEBETHNER
LIBRAIRIE FRANCO PO
123, Bouleva