COLLECTION « CULTURE EUROPÉENNE »
ÉCHANGES INTRAEUROPÉENS
N° 3

Ludwik Bronarski

CHOPIN ET L'ITALIE

Préface de D.-E. INGHELBRECHT



LAUSANNE ÉDITIONS LA CONCORDE
1947

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
174

Instytutowi F. Chopina
w Warszawie
w uczuciu wspólnej miłości i czci
dla wielkiego Tiewcy
autor.

Fryburg Szw., 26. III. 1947.

L'EMBLÈME DE LA CONCORDE

qui figure sur la couverture est la reproduction exacte du bas-relief sculpté en tête d'un fragment de stèle grecque qui se trouve au Musée national d'Athènes (Catalogue Γλυπτά, *nº 1480).*

Ce bas-relief représente, se tendant la main, deux déesses. Celle de gauche, appuyée sur son bouclier, est Athéna, divinité protectrice d'Athènes. Celle de droite, plus petite, debout dans une attitude hiératique, est Parthénos, divinité protectrice de Néapolis (aujourd'hui Cavalla).

Ce symbole de la Concorde correspond à un décret, daté de 355 avant Jésus-Christ, par lequel les Athéniens accordaient aux habitants de Néapolis la promesse de leur assistance. Alliée d'Athènes, cette cité thrace se trouvait alors menacée par les premières manifestations de l'impérialisme macédonien et par les succès militaires et diplomatiques que le roi Philippe avait récemment remportés au delà du Strymon.

(Dessiné d'après
une photographie de P. Collart.
Notice de P. Collart.)

L'homme naît à l'état sauvage. La culture est ce qui l'élève à l'état proprement humain. Elle est un immense effort pour intégrer à l'humanité tous les hommes. Nul par conséquent ne doit rester en dehors d'elle.

JEAN LACROIX.
(Temps présent, 8 décembre 1944.)

COLLECTION « CULTURE EUROPÉENNE »

Conçue et animée par M. Franck-Louis Schoell, Français d'Alsace, ancien professeur de littérature française à l'Université de Californie, qui dirigea par la suite les Editions de la Société des Nations à Genève, cette collection est née, en raison des circonstances, dans l'« îlot » suisse que la guerre a heureusement épargné, dans ce carrefour linguistique idéal, situé au cœur même de l'Europe.

Elle vise, sous différents angles et éclairages, à présenter au public mondial un tableau vivant et attrayant de la culture européenne, ce merveilleux joyau aux multiples facettes.

1. Dans une première série intitulée « Cultures nationales », chaque pays fait l'objet d'un certain nombre de volumes d'une haute tenue littéraire, mais accessibles à toutes classes de lecteurs. Ils sont écrits par des auteurs de talent, nationaux ou non, mais tous pénétrés de la culture du pays dont ils décrivent un aspect spirituel ou un autre.

2. Les rapports et influences entre pays européens ont de tout temps été aussi nombreux qu'importants, ou même parfois déterminants. Ces relations, si précieuses du point de vue de la communauté européenne, font l'objet d'une autre série d'études groupées sous le sous-titre de « Echanges intraeuropéens ».

3. Enfin les rapports entre la culture européenne et celle des autres continents font l'objet d'études, de jugements et d'impressions émanant d'auteurs européens ou non, et groupés sous la rubrique : « Contacts intercontinentaux ».

Chaque volume comporte un index.

Editions La Concorde.

LA COLLECTION « CULTURE EUROPÉENNE »

est tout entière dédiée
à la mémoire
du Président

FRANKLIN D. ROOSEVELT

(30 janvier 1882 - 12 avril 1945)

Ce n'est que justice.
Car sans lui,
sans ses hautes vertus
et sa lumineuse intelligence,
mises par lui
— avec quelle passion généreuse ! —
au service de la civilisation des hommes libres,
existerait-il encore aujourd'hui
une culture européenne ?

F.-L. S.

AUTRES TRAVAUX DU MÊME AUTEUR :

EN FRANÇAIS :

Etudes sur Chopin, vol. I (Chopin et la littérature. Chopin et la « musique de salon ». La Valse de l'Adieu et sa dédicace. La féminité dans la musique de Chopin. Le folklore dans la musique de Chopin. La « dernière » Mazurka de Chopin.) Lausanne 1944. Editions La Concorde. Collection « Culture européenne », Pologne, N° 2.

Etudes sur Chopin, vol. II (Les dédicaces de Chopin. De quelques réminiscences chez Chopin. Les jugements de Schumann sur les œuvres de Chopin. Hans de Bülow et la musique de Chopin.) Lausanne 1946. Editions La Concorde. Collection « Culture européenne », Pologne N° 3.

Le plus « chopinesque » des accords de Chopin. « Revue musicale suisse », 1er oct. 1945.

EN POLONAIS :

L'harmonie de Chopin. Varsovie 1935, VI + 480 pages. Publication de la Société d'éditions de musique polonaise.

Le premier accord de la Sonate op. 35 de Chopin. « Kwartalnik Muzyczny », Varsovie. N° 8 (1930).

Correspondance au sujet de l'édition posthume des Chants de Chopin. Ibid., N° 12-13 (1931).

Les rondos « anonymes » de Chopin. Ibid., N° 12-13 (1931).

Quelques remarques à propos du « Basso ostinato » en général et chez Chopin en particulier. Ibid., N° 16 (1932).

Souvenirs inédits de Chopin. « Muzyka », Varsovie 1931, N° 4-6.

A propos du projet d'une nouvelle édition des œuvres de Chopin. « Muzyka polska » (La musique polonaise), Varsovie 1934, N° III.

LUDWIK BRONARSKI

CHOPIN ET L'ITALIE



LAUSANNE ÉDITIONS LA CONCORDE
1946

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
C/1/237
17H.

174
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

sygn. 174
akc. Nr. 1947

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina Biblioteka

Tous droits de reproduction, traduction et adaptation réservés.
Copyright by La Concorde, Lausanne.

A Monsieur et Madame Pawel Macinski

PRÉFACE

Compatriote de Chopin, l'auteur du volume que l'on va lire a voué la plus grande part de son activité de musicologue à l'étude de la vie et des œuvres du maître polonais. Les deux volumes que M. Ludwik Bronarski a publiés précédemment aux Editions La Concorde nous avaient au surplus déjà clairement montré qu'il ne s'agissait pas ici d'une de ces « vies romancées » plus ou moins exactes, et trop souvent futiles, mais d'études en profondeur *sur un artiste, par son œuvre.*

De même, dans ce nouveau volume, trouverons-nous beaucoup plus que le récit d'amours napolitaines ou florentines, et de sgondalate *vénitiennes. L'auteur a divisé son livre en deux parties essentielles. Dans l'une, il a entrepris de nous parler de l'influence de l'Italie sur Chopin, et dans l'autre, il nous indique ce que Chopin est pour l'Italie. Nous repensons alors à ces mots par lesquels M. Franck-Louis*

Schœll débutait, en préfaçant les précédentes Etudes sur Chopin :

> *C'est le propre d'un bon livre qu'il est avant tout stimulant, qu'il ouvre devant le lecteur, au tournant de mainte page, des perspectives nouvelles, des sentiers prometteurs.*

Parmi les influences subies par Chopin, on avait peu parlé de la musique italienne. Peut-être en raison de la déconsidération dans laquelle on tenait l'opéra italien, par rapport à la musique pure. Ainsi avait-on, à la Schola Cantorum, souligné la défaveur portée à Mozart en classant parmi les musiciens italiens l'auteur de la Symphonie Jupiter *!*

Or, l'influence italienne se retrouve chez Chopin telle que chez Mozart. Elle ne touche que la mélodie, où l'on retrouve jusqu'à la coloratur *du* bel canto. *Nous savons, d'ailleurs, que Mozart était le compositeur préféré de Chopin, ce qui peut faire considérer comme une affinité leur italianisme, tout de surface, et sans cesse relevé par une richesse harmonique ignorée des compositeurs italiens.*

M. Ludwik Bronarski compare cette influence à celle d'un simple condiment, ce qui peut prêter à controverse pour qui estime qu'en musique, ce mot doit être adapté plutôt à

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA

l'harmonie qu'à la mélodie. Mais n'importe : Chopin et Mozart se servirent des apports étrangers sans que jamais leur personnalité foncière en fût contrariée, et c'est le principal. Chopin sut toujours rester Polonais, évitant l'erreur dans laquelle devaient tomber, de nos jours, un Strawinsky, un de Falla, pour avoir voulu rejeter leurs tendances originelles et devenir musiciens universels. Ce qui nous intéresse, c'est que Chopin, à ses débuts, malgré son goût pour la musique italienne, et poussé par certains de ses proches à composer des opéras, ait su rester lui-même, en composant la seule musique qu'il devait écrire. Ainsi Debussy, dans sa jeunesse, malgré son enthousiasme pour Tristan, *n'en devait pas moins rejeter l'influence germanique, de laquelle ne purent se dégager la plupart de ses contemporains.*

Il était naturel d'en arriver à évoquer Debussy en parlant de Chopin. Non pas que l'auteur de Pelléas *ait subi une influence spécifiquement musicale du maître polonais, mais parce que des affinités poétiques, sensorielles, unissaient les deux musiciens. N'est-il pas curieux d'observer, par exemple, que Debussy, bien qu'ayant renoncé dès ses débuts aux formes d'art transmises par ceux qui l'avaient précédé,*

adopta le simple titre de Nocturnes *— immortalisé par Chopin — pour sa première grande œuvre d'orchestre ? Qu'à l'apogée de sa gloire il écrivit pour le piano ses vingt-quatre Préludes et ses douze Etudes ? Qu'il entreprit enfin la révision de toute l'œuvre de Chopin, en la faisant précéder de cette profession de foi :*

> *La musique de Chopin est une des plus belles que l'on ait jamais écrites. L'affirmer en 1915 n'est qu'un hommage facile par lequel on ne saurait se débarrasser de son importance et de l'influence qu'elle n'a cessé d'avoir sur la musique contemporaine. Par la nature de son génie, Chopin échappe au jeu des classifications : l'influence de Field, purement d'époque, fut légère ; son* italianisme, *son* chromatisme, *diversement critiqués, ne sont que les formes d'une sensibilité aiguë, qui lui resteront particulières.*
>
> *Chopin était un délicieux conteur de légendes amoureuses ou guerrières, qui souvent s'échappe vers cette forêt de* Comme il vous plaira *où les fées sont seulement les maîtresses de l'esprit. Si la liberté de sa forme a pu tromper les commentateurs, comme l'abondance des* traits *faire croire à un souci de virtuosité, il faut pourtant en comprendre la valeur de mise en place et la sûre ordonnance.*

C'est avec une ancienne élève de Chopin que Debussy avait fait ses premières études. Il avait

donc eu, dès l'enfance, la révélation de cette musique qui devait contribuer puissamment à l'éveil de sa sensibilité. Aussi est-ce l'une des musiques qu'il connut le mieux. Pour sa révision, il avait consulté les éditions antérieures, dont la documentation s'appuyait sur trois manuscrits qui certainement — précise-t-il — n'étaient pas tous de la main de Chopin. Il a donc établi cette révision d'après celles que Chopin avait pu corriger de son vivant. Car il se défiait des interprètes qui abusent trop souvent de leur notoriété pour en prendre à leur aise avec les nuances et le rubato, *cette licence que Chopin lui-même avait ainsi limitée :*

> *Que votre main gauche joue scrupuleusement en mesure et que la droite fasse ce qui lui plaît.*

Et Debussy conclut ainsi son préambule :

> *En faisant la part du manque de loisirs d'une vie trop brève, et, peut-être aussi de la confiance dans la force d'une tradition orale laissée par lui, (il eut beaucoup d'élèves... plus qu'on ne lui en a attribué, sans doute,) on peut expliquer le peu d'indications des originaux, comme les surcharges arbitraires. Nous nous sommes dévotieusement conformés aux sources les plus sûres, mettant entre parenthèses ce qui nous a paru conforme aux expressions de son génie.*

La musique de Chopin était aussi pour Debussy l'une de celles qu'il aimait le plus. Il l'évoque souvent dans ses écrits. Parlant de Tristan, *notamment, il déclara que l'âme charmante de Chopin y apparaît à des tournants de musique et en commande la passion. Puis il ajoute :*

> *Chopin était un homme à idées généreuses, il en changeait souvent sans en exiger un placement à cent pour cent qui est la gloire la plus claire de quelques-uns de nos maîtres. Sa nervosité sut mal se plier à la patience qu'exige la confection d'une sonate ; il en fit plutôt des* esquisses très poussées. *On peut tout de même affirmer qu'il inaugura une manière personnelle de traiter cette forme, sans parler de la délicieuse musicalité qu'il inventait à cette occasion.*

Et Debussy lui-même, en écrivant ses Trois Sonates, à la fin de sa vie, donnait pareille licence à son génie pour traiter librement la vieille forme, à sa façon.

L'amour de Chopin, comme celui de Mozart et de Debussy, est profond et durable. Il réunit à travers le monde des sensibilités semblables. On peut attribuer aux trois musiciens ces mots de Paul Valéry :

> *Une œuvre qui rappelle les gens à elle est plus puissante que l'autre qui n'a fait que les provoquer. Ceci est vrai en tout : Quant à moi, je classe les livres selon le besoin de les relire qu'ils m'ont plus ou moins inspiré.*

Comme Mozart et comme Debussy, on relit et l'on réentend Chopin sans lassitude. Toute ma vie, j'ai conservé pour lui, aussi fraîche, la ferveur de ma jeunesse. Et je n'ai jamais cessé de déplorer que ma médiocrité pianistique m'interdise de jouer la plupart de ses chefs-d'œuvre.

Dès la préface du premier volume de M. Ludwik Bronarski, j'avais été frappé et séduit par ce fait : qu'en ce pays suisse que j'aime tant et d'où je me sens être un peu, par l'ascendance d'un aïeul maternel, un Français d'Alsace présentait l'œuvre d'un Polonais en évoquant ce qu'un romancier anglais avait écrit sur Chopin. Car les admirateurs de John Galsworthy et de sa Forsyte Saga *ont aussi, entre eux, des affinités...*

Dans cette préface, M. Franck-Louis Schœll avait cité Galsworthy en opposition à Leo Ferrero, jeune poète et penseur italien, prématurément disparu, qui, après avoir en son adolescence aimé passionnément Chopin, l'avait abandonné ensuite. Pour expliquer ce renoncement,

Leo Ferrero prétendait que Chopin était un poète d'avant la vie, *qu'il n'avait jamais* vécu, *mais avait seulement* senti. *Et il concluait que si Chopin avait cessé de lui plaire, c'est que lui-même avait commencé à vivre...*

On peut penser que c'est plutôt parce que le jeune poète allait bientôt mourir. Et M. Ludwik Bronarski peut être sûr que ce détachement de Chopin est aussi exceptionnel que cette conception erronée du poète d'avant la vie.

La jeunesse contemporaine, si privée de paisible idéal pendant les années tragiques, n'eut jamais autant besoin du réconfort de l'art. Bons ou mauvais, les concerts n'ont jamais été aussi courus. Et les plus jeunes auditeurs donnent souvent à leurs aînés l'exemple d'un clair discernement entre les œuvres auxquelles la pérennité est assurée, et celles qui, « venues de la mode s'en vont avec elle », comme l'avait dit Schumann.

En un point, la préface ressortit parfois au discours de réception académique, où il est d'usage qu'une critique légère interrompe le cours des compliments et des louanges, comme pour en affirmer la prédominance. C'est le moment où, sous la coupole, l'immortel qui répond au récipiendaire lui « cherche querelle »

et « le dispute », non sans courtoisie, faisant toujours précéder du mot : Monsieur ! ses remontrances bénignes.

Dans le livre de M. Ludwik Bronarski, il n'était pas aisé de dénicher la faille qui pût prêter à la critique. Tout au plus pourrait-on « le disputer » un peu de ne pas prendre nettement parti entre l'opinion de George Sand qui avait déclaré « qu'un jour viendrait où l'on orchestrerait la musique de Chopin pour mettre pleinement en valeur toutes ses ressources et toutes ses richesses », et cette affirmation de Valetta : « La musique de Chopin ne supporte pas de quitter le clavier. » L'auteur de Chopin et l'Italie, *lorsqu'il parle des « arrangements » de compositions de Chopin, ne différencie pas assez, à mon sens, la simple orchestration de certaines œuvres, d'avec la fabrication d'un opéra dont le livret avait été imposé de force à la musique, de laquelle il prétendait ainsi fixer arbitrairement le sens, — à l'époque où le « vérisme » italien faisait fureur sur les scènes lyriques.*

Il s'agissait là d'un de ces « tripatouillages » cyniques, tels que la trop populaire mélodie Tristesse, *imaginée par un bricoleur sans scrupules sur la Troisième Etude en mi. On aurait aimé que ces véritables profanations fussent*

aussi bien stigmatisées que celles du jazz ou de l'orgue de cinéma. Mais quant à l'orchestration des œuvres de Chopin, elle doit, nous semble-t-il, être mise bien à part des simples transcriptions pour d'autres instruments que le piano, au sujet desquelles l'auteur s'en réfère à cette citation tirée d'un livre sur Chopin de M. Giovanni Mariotti :

> *Chopin a senti le piano comme Bellini a senti le* bel canto, *Paganini le violon et Beethoven l'orchestre. Sa muse ne sait pas s'exprimer sans le piano. Transportée du piano à l'orchestre, ses œuvres cessent d'être les mêmes, elles assument d'autres aspects, elles apparaissent comme les plantes soustraites à leur climat naturel.*

Dans ses admirables conseils aux jeunes musiciens — si peu connus — Schumann revient fréquemment sur l'utilité, pour les pianistes, de penser orchestralement. *Nul doute qu'ayant vécu plus longtemps, il eût orchestré lui-même nombre de ses œuvres pour piano. Nul doute non plus que Chopin, jouant tel de ses* Nocturnes, *n'ait* entendu *une clarinette, un violon ou un cor chanter la mélodie que ses doigts égrenaient ; ou que les fanfares de ses* Polonaises *ne lui aient fait penser à des trompettes héroïques.*

Il était inévitable que les œuvres de Chopin fussent transportées à l'orchestre ; principalement pour servir aux danseurs qui s'en étaient emparés tout naturellement, attirés par les titres mêmes qui évoquaient leur art. Et comment pourrait-on parler aujourd'hui de sacrilège, en pensant aux inoubliables créations des Russes de Diaghilew et de Fokine, qui servirent autant la gloire universelle de Chopin, en réalisant les Sylphides, *qu'à celle de Schumann, avec le* Carnaval, *et à celle de Weber, avec* le Spectre de la Rose *?*

La musique de Chopin appelait parfaitement l'orchestre, mais elle est aussi l'une des plus difficiles à orchestrer. Ses arpèges, notamment, perdent souvent de leur grâce et de leur envolée, alourdis qu'ils sont par des tenues destinées à remplacer la pédale, et les orchestrations mêmes des Russes laissaient beaucoup à désirer. Il en va de même de certaines traductions des littératures étrangères, dont le « mot à mot », opposé à « l'équivalence », est comparable à la froide « instrumentation » par rapport à l'orchestration, qui doit ajouter à la musique ce que la couleur ajoute au dessin.

Il semble ressortir du nouveau livre de M. Ludwik Bronarski que l'influence de l'Italie

sur Chopin a été plus évidente que celle de Chopin sur l'Italie, malgré tout l'enthousiasme que les musiciens italiens avaient pu avoir pour le maître polonais. Tout au contraire, Chopin ayant passé en France la plus importante partie de sa vie, sa musique n'en devait pas être influencée, tandis qu'elle devait impressionner pendant un siècle le style pianistique des compositeurs français. Celui de Fauré, particulièrement, à l'époque de sa vie où, comme Chopin, il aimait l'atmosphère des salons et ravissait ses belles écouteuses en leur révélant son dernier Nocturne, sa nouvelle Barcarolle, sa Ballade immortelle, ou telle Valse, ou tel Impromptu... car le futur auteur de Pénélope *se contentait alors, comme Chopin, de ces simples titres pour désigner ses chefs-d'œuvre.*

On retrouvera plus tard chez Chabrier, Debussy et Ravel l'influence du poète du piano, harmonique et mélodique, totale. N'y a-t-il point trace de son chromatisme *et de son* italianisme, *dont parlait Debussy, dans l'arabesque initiale de l'*Après-midi d'un faune *?...*

Il serait souhaitable qu'un jour, M. Ludwik Bronarski développât ce thème dans un nouveau volume sur Chopin et la France.

C'est un devoir pour une préface que de demeurer dans les limites d'un prélude ; de mettre en appétit sans rassasier ; d'observer l'ordonnance d'une fughetta *dont les développements amènent la* strette *au bon instant. L'hommage même ne peut que perdre à la prolixité.*

Comme l'on est souvent déçu par les panégyriques redondants, on est souvent choqué par la façon qu'ont les vivants d'honorer leurs morts illustres. C'est ainsi que le monument de Chopin, à Varsovie, blesse notre goût, plutôt que d'émouvoir notre cœur. Combien peut-on lui préférer la simple stèle érigée devant la maison natale de Zelazowa Wola !

A Paris, où tant de monuments votifs offensent la vue et les jardins, le souvenir de Chopin est perpétué deux fois par la statuaire. Au Parc Monceau, d'abord, dans un site idéal, devant une belle pelouse, des fleurs merveilleuses, et à l'ombre d'arbres magnifiques, le musicien-poète, assis à son piano, se détache en ronde-bosse, d'un bloc de marbre blanc adossé à la charmille. Au-dessus, l'ange de l'inspiration dégage ses ailes d'un ciel de saindoux, tandis que plus bas, une personne drapée, aux cheveux en bandeaux, est étendue aux pieds de l'artiste, et peut aussi bien représenter la douleur que l'amour.

Plus éloigné de l'inspiration officielle, l'autre monument est moins prétentieusement laid. Il est situé dans le Jardin du Luxembourg, non loin du verger du Rucher-Ecole. C'est un simple piédestal de pierre, assez élevé, jadis surmonté du buste de Chopin. L'allégorie se limite à une figure de femme sortant de la pierre, avec l'expression de la jalousie ou de la rage de dents. Au bas du piédestal verdi par la mousse, le bas-relief d'une lyre affirme la désuétude d'un « modern-style » cinquantenaire. Le buste du musicien, qui était en bronze, partit pour la fonte comme tant d'autres, pendant l'occupation allemande. On ne pense pas à le regretter.

Malgré moi, et depuis ma jeunesse, je ne peux jamais passer sans émotion à cet endroit du beau jardin que je n'ai cessé d'aimer. Il me semble toujours entendre soupirer à travers les arbres une des phrases du musicien-poète dont je ne me lasserai jamais.

A sa manière, M. Ludwik Bronarski avait entrepris d'édifier un Tombeau de Chopin. Il vient d'y ajouter une nouvelle pierre, un marbre de Carrare rapporté d'Italie, dont les veines lumineuses évoquent à la fois la coloratur *de Mozart et les traits de Chopin.*

D.-E. Inghelbrecht.

PREMIÈRE PARTIE

CE QUE L'ITALIE FUT POUR CHOPIN

CHAPITRE PREMIER

De divers éléments dans la musique de Chopin

Parmi les plus belles choses qu'on ait écrites sur Chopin, il faut compter ces lignes, tirées d'une des *Lettres confidentielles* de Henri Heine [1] :

> *Les influences diverses de trois nations se sont fondues, chez Chopin, en un ensemble en tout point remarquable. Il s'est approprié les meilleures qualités qui distinguent trois peuples : la Pologne lui a donné son sentiment chevaleresque et un fond de tristesse, fruit de ses séculaires souffrances ; la France, son charme et sa grâce ; l'Allemagne, sa profondeur rêveuse* [...].

[1] La « lettre » en question a été adressée au directeur de la *Revue dramatique* de Stuttgart et date de février 1838 ; voir E. GANCHE, *Chopin*, Paris 1923, p. 193 et suiv.

C'est un musicien-poète, et rien n'est comparable à la jouissance qu'il nous procure quand il improvise sur le piano. Il n'est alors ni Polonais, ni Français, ni Allemand ; il trahit une plus haute origine : il vient du pays de Mozart, de Raphaël, de Goethe ; sa patrie véritable est le pays de la poésie.

Si ces mots comptent parmi les plus beaux éloges qui ont été faits de Chopin, ils ne sauraient pourtant être rangés parmi les plus justes. Ou plutôt, ils contiennent une part de vérité, mais pas *toute* la vérité. Heine a, en effet, oublié de citer encore une nation dont la musique n'a pas laissé d'exercer une influence sur celle de Chopin, une influence qui n'est assurément point négligeable.

Cette nation, c'est l'Italie. Cette musique, c'est la musique italienne.

Certaines qualités du génie de Chopin ne se sont, en effet, pleinement développées et n'ont pris tout leur relief — relief d'ailleurs toujours très personnel — qu'au contact du génie musical des Italiens.

Mais lorsque nous parlons de divers éléments dans la musique de Chopin, il faut

dès l'abord mettre en garde contre un malentendu. Car certains pourraient croire qu'il y a lieu de considérer l'œuvre de Chopin comme une sorte de *mixtum compositum*, ou comme le résultat d'un habile syncrétisme artistique. Ce serait méconnaître profondément cette musique. Les chefs-d'œuvre de Chopin ne seraient pas des chefs-d'œuvre s'ils manquaient d'unité, d'homogénéité intrinsèque. Le style de Chopin est extrêmement original, tout en portant en même temps une empreinte foncièrement nationale.

La reine Marie Tudor disait : « Si l'on ouvrait mon cœur, on y trouverait gravé le nom de *Calais* ».

Chopin aurait pu dire : « Si vous ouvrez mon cœur, vous y trouverez gravé ce seul nom : *Pologne* ». Ce cœur qui a tant souffert, qui a tant langui après les siens et après sa patrie, étant revenu « là où était son trésor », n'a pas encore trouvé la paix !... [1]

Ce n'est d'ailleurs rien apprendre à personne que de dire que la musique de Cho-

[1] Après la mort de Chopin, son cœur fut transporté à Varsovie. Depuis 1879 il reposait à l'église Sainte-Croix ; l'endroit était marqué d'une épitaphe avec l'inscription : *Là où est votre trésor, là est aussi votre cœur* (Mat. 6 : 21). Pendant la récente guerre, l'église Sainte-Croix a été détruite par les bombardements.

pin est polonaise « du tout au tout », et qu'elle plonge ses racines au plus profond du sol de la Pologne, de même que son auteur tenait à ce sol natal par toutes les fibres de son âme.

Mais si l'esprit dont la musique de Chopin est pénétrée, si le caractère qui s'en dégage sont foncièrement polonais, sa forme, son « écorce », pourrait-on dire, est intimement liée à la musique européenne, elle fait corps avec les manifestations de l'art contemporain de Chopin. L'analyse formelle de l'œuvre de Chopin permet d'y constater la présence de liens multiples qui la rattachent à la musique de l'Occident et du Sud. Malgré l'extraordinaire originalité de cette musique (il y a, dans l'histoire de l'art, peu d'exemples d'une aussi grande indépendance dès la prime jeunesse), Chopin n'aurait évidemment pas atteint la parfaite maîtrise de la forme s'il n'avait pas étudié les maîtres.

On peut donc être assuré qu'il a dû subir certaines « influences », si parfaitement qu'il ait su se les assimiler.

Si nous voulions caractériser ces différents éléments de la musique de Chopin, nous pourrions signaler, à côté du folklore polonais et de la musique des compositeurs polonais,

prédécesseurs et contemporains de Chopin, l'élément allemand (surtout Mozart, qui était le favori de Chopin, puis Bach, Schubert, Spohr, Hummel, Weber), l'élément français (dû à l'origine même du compositeur, par son père, et à son long séjour en France), l'élément fieldien [1] (dans les Nocturnes) et... l'élément italien. C'est pour ces raisons que A. Lavignac et P.-H. Raymond-Duval ont été amenés à incorporer Chopin à la musique romantique allemande [2], que M. Alfred Cortot a pu écrire sur « ce que Chopin doit à la France » [3], et que

---

[1] John Field (1782-1837), célèbre pianiste et compositeur irlandais, dont les Nocturnes ont déterminé le style de ceux de Chopin dans certains de leurs éléments caractéristiques.

[2] Le premier l'a fait dans son ouvrage *La musique et les musiciens*, Paris 1924, p. 490, l'autre dans *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Ire partie, p. 1079 et ss. Il est clair qu'une telle classification, beaucoup trop sommaire, appelle des explications et des réserves expresses.

[3] Voir son bel article dans la *Revue musicale* de décembre 1931. Comp. aussi la *Petite étude sur Frédéric Chopin*, de Mme Marie Panthès, dans la *Schweizerische Musikzeitung* du 15 avril 1932. D'après M. Raymond-Duval (voir ouvr. ment.), « Chopin, psychologiquement, ne se rattache en rien à la musique française ». Une telle affirmation étonne, surtout chez un Français. Matériellement, l'emprise de la musique française sur celle de Chopin est insignifiante. Mais qu'il y ait entre les deux certaines affinités psychologiques, cela est indéniable. (Voir aussi, dans le t. II de nos *Etudes sur Chopin*, l'étude X: *Hans de Bülow et Chopin*, p. 149, note.)

l'« italianisme » de Chopin a déjà provoqué toute une littérature.

Si la musique de Chopin se rattache naturellement aux principaux courants et aux principales manifestations de l'art musical du monde civilisé de l'époque, il n'est pas étonnant qu'elle reflète aussi l'ascendant de la musique italienne. C'est le contraire qui serait pour nous surprendre.

CHAPITRE II

Chopin et l'opéra italien

1. L'opéra italien au temps de Chopin.

Henri Sienkiewicz a dit quelque part que chaque homme a deux patries : la sienne propre, et l'Italie. Cela est vrai surtout des musiciens, qui voient dans l'Italie *la patria dei suoni*, au moins à certaines époques de l'histoire musicale. Cela était vrai surtout à l'époque de la jeunesse de Chopin. A ce moment l'opéra italien — car c'est dans ce domaine qu'ont particulièrement excellé et qu'excellent encore les Italiens : n'est-ce pas à l'Italie que l'opéra doit ses origines mêmes ? — l'opéra italien, donc, n'exerçait plus cette suprématie absolue que nous constatons au XVIII^e^ siècle, où même des non-Italiens écrivaient des opéras avec des textes italiens et dans

le style italien : il suffit de nommer Haendel, Simon Mayr, J.-A. Hasse, Graun, Haydn, Mozart, Gluck, etc.

Lorsque le jeune Chopin commence à s'intéresser à la musique — et il le commence très tôt — nombre de compositeurs italiens eux-mêmes ne font plus au théâtre de la musique foncièrement, typiquement italienne comme autrefois : pensons aux représentants du grand opéra français (Cherubini, Spontini et même Rossini avec son *Guillaume Tell*). Il y a déjà aussi le *Singspiel* allemand, avec des chefs-d'œuvre comme l'*Enlèvement au Sérail* et la *Flûte enchantée*, de Mozart ; il y a l'opéra romantique de Spohr et de Weber. En France s'épanouit, à côté de l'opéra héroïque des Spontini, des Meyerbeer, des Halévy, l'opéra comique des Auber, des Boïeldieu, etc.

Cependant, l'opéra italien poursuit ses glorieuses traditions, et les compositeurs d'opéras italiens continuent leurs triomphes. C'est l'ère de Rossini qui insuffla une nouvelle vie à l'opéra italien lorsque celui-ci, après le bel essor de l'école napolitaine, commença à tomber en décadence. Rossini sut renouveler le genre, dans une suite d'opéras qui, « en peu d'années, triomphèrent

sur les principales scènes de l'Italie et de l'étranger, accueillis partout avec le même enthousiasme ou, pour mieux dire, avec le même fanatisme » [1]. Bientôt brilleront, dans tout leur éclat, l'astre de Bellini et celui de Donizetti. Les plus célèbres chanteurs et cantatrices de ce temps sont des Italiens, ou tout au moins des adeptes et des représentants de l'école italienne.

En Pologne, l'opéra italien a pénétré peu après l'épanouissement de l'école vénitienne. Il y fut même implanté plus tôt qu'en France, grâce à la protection de Ladislas IV. Tout jeune encore, à la cour des Médicis, en 1625, ce futur roi assista à la représentation florentine d'un opéra composé en son honneur par Francesca Caccini, sur un texte de Saracinelli, tiré de *Roland Furieux*, et intitulé *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*. Ladislas en fut ravi ; de retour en Pologne, il prit l'initiative d'y faire jouer des opéras italiens. En 1628, il fit représenter à Cracovie un opéra intitulé *Galathée* ; devenu roi, il créa à Varsovie,

---

[1] G. Radiciotti, dans *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. I, p. 856.

en 1637, un théâtre permanent dont la salle fut construite par Locci dans le château royal. L'ensemble vocal, avec d'excellents solistes, l'orchestre, les décors, la mise en scène firent merveille. Nous avons des témoignages d'étrangers qui s'exprimèrent avec les plus vifs éloges au sujet de cet opéra [1].

Au XVIII[e] siècle, l'opéra italien dominait toute la vie musicale à la cour des rois polonais de la dynastie de Saxe. Les représentations de l'opéra royal se donnaient à Varsovie, dans un édifice spécial construit en 1724. Le personnel comprenait les meilleurs chanteurs et cantatrices italiens. J.-A. Hasse, le célèbre compositeur allemand, mais italianisé, appelé *il caro Sassone*, y dirigea souvent ses œuvres.

Le premier opéra polonais fut donné à Varsovie, en 1778. C'était *La misère changée en bonheur* (titre presque symbolique !) dont le texte est dû à Bohomolec et la musique à Mathias Kamieński. Cet ouvrage marque une époque dans l'histoire de la musique

[1] Voir H. Opienski, *La musique polonaise*, Paris 1929, p. 69-70 ; Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej*, Varsovie 1920, p. 85 et suiv. ; A. Bronarski, *L'Italie et la Pologne au cours des siècles*, Lausanne 1945, p. 101 s.

en Pologne et — plus encore — dans celle de la musique polonaise. Il est l'expression de la tendance à donner à cette musique un caractère véritablement national, il est la manifestation des courants qui amenèrent un renouveau de l'art en Pologne, tout en lui imprimant les traits indélébiles de la race. Et le premier grand représentant du génie national en musique, celui qui a fait connaître, par les sons et dans les sons, l'âme polonaise avec ses vibrations les plus puissantes et les plus subtiles, ç'a été justement... Chopin [1].

Comme nous l'avons relevé autre part [2], Chopin a voulu, en pleine connaissance de cause, donner un caractère foncièrement national à ses œuvres. Cela ne l'a pourtant pas empêché de s'intéresser vivement aux manifestations de la musique des autres nations et, partant, aussi à celle des Italiens. Cela ne l'a même pas empêché de se laisser

[1] Voir H. Opienski, *Znaczenie opery dla rozwoju polskiej kultury muzycznej* (« De l'importance de l'opéra pour le développement de la culture musicale en Pologne »), Varsovie 1912, p. 4 ; *Les premiers opéras polonais considérés dans leurs rapports avec la musique de Chopin*, Revue de Musicologie, 1929, II, p. 92 et suiv. ; et *Les sources polonaises de la musique de Chopin*, « La Revue musicale », décembre 1931.

[2] *Etudes sur Chopin*, t. I, p. 158 et suiv.

pénétrer du charme, de la chaleur, de ce que j'appellerais volontiers la libre expansion de la musique italienne. Il s'est approprié certaines de ses qualités, ce qui n'a en rien diminué la valeur, l'importance et la profondeur du caractère national dans sa musique.

Chopin aimait la musique italienne. Il savait jouir de la vie, avec ses plaisirs et ses joies, trop naïvement pour ne pas être précisément séduit par cette vie radieuse qui souvent circule avec une telle intensité dans la musique italienne ; il aimait trop la beauté et la grâce pour ne pas subir l'ascendant de l'élégance de ligne propre au *bel canto* ; il aimait trop la gaieté et l'esprit pour rester insensible à la verve et à l'humour de l'*opera buffa*. Or, il a eu mainte occasion de connaître et d'apprécier ces qualités de la musique italienne. Car, dans le répertoire du théâtre à Varsovie, l'opéra italien tenait toujours une place importante. Lad. Trocki, qui nous a donné un aperçu de l'histoire de l'opéra en Pologne depuis 1778 (début de l'opéra polonais, comme nous l'avons dit plus haut) jusqu'en 1859 [1], nous a permis d'établir les

[1] Lad. von Trocki, *Die Entwickelung der Oper in Polen*, Leipzig 1867.

listes suivantes de compositeurs italiens ou italianisés dont les opéras ont été représentés à Varsovie :

1778-1783 : Sacchini, Duni, Paesiello, Pergolese, Salieri, Cimarosa, Piccini, Albertini.

1783-1800 : Garani, Danzi, Sarti, Cimarosa, Anfossi, Paesiello, Salieri, Martini.

1800-1815 : Salieri, Paesiello, Cherubini, Guglielmi, della Maria, Nicolo, Paër, Mayr, Frederici, Portogallo, Cimarosa.

1815-1820 : Nicolo, Catruffo, Fioravanti, Rossini.

1820-1840 : Spontini, Nicolo, Rossini, Donizetti, Bellini.

Les années suivantes n'entrent plus pour nous en ligne de compte, puisque Chopin a quitté Varsovie en 1830.

2. L'intérêt de Chopin pour l'opéra italien, d'après sa correspondance.

La preuve de l'intérêt que Chopin portait à l'opéra italien, nous la trouvons dans ses lettres. Dans une des premières qui nous soient connues, celle du 30 octobre 1825, adressée à Jean Bialoblocki, Chopin annonce la première représentation du *Barbier de Séville* de Rossini ; il donne quelques détails sur l'exécution et ajoute que l'opéra lui a « beaucoup plu » [1].

Le meilleur témoignage de l'impression qu'il en a remportée nous est donné dans la lettre suivante que Frédéric a écrite au même ami, et dans laquelle il lui révèle avoir composé « une nouvelle polonaise sur un motif du *Barbier* et qui plaît assez » [2]. Comme thème pour le trio de sa Polonaise

[1] D'après Trocki, *ouvr. ment.*, le *Barbier* a été donné à Varsovie, de 1825 à 1859, cent soixante et onze fois. Ce chiffre n'a été dépassé que par *Robert le Diable* de Meyerbeer, qui, en vingt-deux années (1837-1859), a atteint cent quatre-vingt-dix-sept représentations.

[2] Chopin ajoute : « Je pense la donner demain à la lithographie ». Ce projet ne semble pas avoir été réalisé, car nous ne connaissons aucune polonaise de Chopin dans laquelle on pourrait constater des motifs du *Barbier de Séville*.

en *si bémol mineur*, écrite en 1826 et dédiée à Guillaume Kolberg, Chopin emploie une mélodie de la *Pie voleuse* de Rossini. Dans une lettre du 8 janvier 1827, il promet à son « cher Jaś » Bialoblocki de lui envoyer « quelque chose d'intéressant, probablement quelque extrait de l'*Italienne à Alger* ». Cet opéra de Rossini avait été donné pour la première fois à Varsovie un mois plus tôt, et cela avec un grand succès. On voit qu'il a aussi gagné les suffrages de Chopin.

En été 1828, celui-ci relate de nouveau une représentation du *Barbier* à laquelle il a assisté à Varsovie : le ténor Colli y chantait si faux que Frédéric aurait voulu l'« assommer » [1]. Dans la même lettre, il mentionne encore l'*Othello* de Rossini qu'on jouait aussi à l'opéra de Varsovie. En allant à Berlin pour deux semaines, en 1828, il se réjouit surtout de pouvoir y entendre « un excellent opéra » [2] ; il profite, en effet, autant que possible de ce séjour et voit à l'opéra berlinois entre autres *Ferdinand Cortez* de Spontini, et *Il matrimonio segreto* de Cimarosa [3]. Pendant son séjour à Vienne,

[1] Lettre du 9 septembre 1828.

[2] *Ibid.*

[3] Lettres du 16 et du 20 septembre 1828.

en 1829, il fait aussi une large place aux auditions d'opéra et voit alors la *Cenerentola* de Rossini, et *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer [1]. A Dresde — comme il l'apprend à sa famille dans une lettre du 26 août 1829 — il a improvisé sur un thème de *Moïse*, de Rossini. Il n'a malheureusement pas pu entendre dans cette ville l'opéra italien qu'on lui a « soulevé de devant le nez » : il a dû quitter Dresde juste le jour où il aurait pu entendre *Il crociato* ; sa « seule consolation » a été d'avoir déjà vu cet opéra à Vienne (comme nous venons de le rapporter) [2].

[1] Lettre du 8 août 1829.
[2] Lettre du 12 septembre 1829.

3. Polémique pour et contre Rossini a Varsovie ; comment Chopin y a été mêlé.

Les deux concerts que Chopin a donnés à Varsovie, en mars 1830 — non sans y remporter un succès éclatant comme pianiste autant que compositeur — ont donné lieu dans les comptes rendus — très élogieux d'ailleurs pour le jeune artiste — à une polémique qui nous révèle des rivalités et des animosités assez mesquines entre les différents clans et chapelles des musiciens varsoviens. Ces derniers n'étaient apparemment guère moins *genus irritabile* que tous autres artistes ! Cette polémique jette aussi une lumière intéressante sur les problèmes plus sérieux et sur les courants profonds qui animaient à cette époque la vie musicale en Pologne [1].

Un critique félicita donc Chopin d'avoir eu comme maître un musicien de la valeur de Joseph Elsner, et de « n'avoir pas appris

[1] Les articles en question ont été publiés par F. Hoesick dans le premier volume de son *Chopin*, 1re édition (1904), p. 656-670.

la composition chez quelque jeune rossiniste ». Cette remarque offusqua vivement les partisans de la musique italienne, qui, à ce moment, semblent avoir été groupés à Varsovie surtout dans la coterie de Kurpiński. Ce dernier était, à côté d'Elsner, le principal représentant de la musique de théâtre dans la Pologne d'alors et l'émule du professeur de Chopin [1]. Or l'un des « rossinistes » répondit, dans un article publié par un autre journal, qu'il « est à souhaiter que tous les jeunes compositeurs s'adonnent avec zèle à l'étude des œuvres de Rossini » et les prennent pour modèle, surtout en vue de soigner « l'élément le plus noble de la création musicale : la mélodie ».

L'auteur d'un autre article — et c'était probablement Kurpiński lui-même — s'exprima avec plus de vigueur encore :

Il n'y a pas lieu de féliciter Monsieur Chopin de ne pas apprécier les œuvres de Rossini. Copier *Rossini est aussi peu recommandable que de copier Beethoven.*

[1] Kurpiński était un « ardent adepte de l'école italienne » ; voir H. Opienski, *Znaczenie opery*, etc., p. 5. Son opéra *Cecylia Piaseczyńska* regorge de réminiscences rossiniennes ; voir Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej*, p. 129.

Mais se plonger dans leurs partitions pour y puiser la science, c'est chose fort utile pour un jeune compositeur.

La discussion fut close par Soliva, qui, bien qu'Italien d'origine et antagoniste d'Elsner [1], prit le parti du maître de Chopin, en publiant un long article, spirituel et caustique. A la fin de celui-ci il adressait ironiquement des conseils directs à Chopin, l'engageant à apprendre des rossinistes à faire du vacarme avec les « *rum-rum* des contrebasses, le sifflement strident des petites flûtes, les foudres de la grosse caisse », etc [2].

[1] Soliva, professeur de chant, dirigeait une section du Conservatoire, tandis que l'autre était dirigée par Elsner (voir F. Hoesick, *Chopin* (1927), t. I, p. 97). Sur sa personnalité et son activité, voir F. Hoesick, *Warszawa* (Varsovie-Poznań 1920), p. 252-254. Elsner a consigné l'histoire de ses démêlés avec Soliva et autour de lui, dans ses Mémoires, publiés par F. Hoesick, et également dans *Warszawa*, p. 89 et suiv. Qu'Elsner ait eu pour les Italiens des sentiments peu amicaux et assez peu flatteurs, un fait en pourrait témoigner : les propos que rapporte à Frédéric sa sœur Louise dans sa lettre du 27 novembre 1831. Mariotti (*Chopin*, Florence 1933) la cite (p. 155) comme preuve du peu de considération dont jouissaient les Italiens à cette époque. Toutefois il faut remarquer que le texte original est en cet endroit incomplet (il y a deux mots illisibles) et par conséquent incertain.

[2] L'intérêt et la puissance de son orchestration ont fait surnommer Rossini par ses détracteurs *Il Signor Vacarmini* (voir Lavignac, *La musique et les musiciens*, Paris 1924, p. 506).

Chopin donna un résumé de toute cette polémique dans une lettre adressée, le 10 avril 1830, à son cher ami Titus Woyciechowski. Le jugement sobre et calme, le sens de la mesure et de l'équité, et surtout la modestie dont il fait preuve à cette occasion, sont tout à son honneur. Après avoir appelé « panégyriques » les nombreux comptes rendus donnés de son concert, il constate que la *Gazette polonaise* lui a « le plus justement du monde retiré » ce qu'il y avait d'outrancier dans les éloges. Puis il vient à parler de l'article où

> *il est dit que si j'étais tombé dans les mains d'un pédant quelconque ou d'un rossiniste (ce qui est une façon stupide de s'exprimer), je ne serais pas ce que je suis (prétendument). Quoique je ne sois rien, il a raison, car si je n'avais pas étudié chez Elsner, qui sut répondre à mes convictions, j'en saurais encore moins aujourd'hui* [1].

[1] Il est vraiment émouvant de constater pareille simplicité et pareille humilité chez un jeune homme qui vient de remporter un succès triomphal avec une œuvre de la valeur et de l'importance de son Concerto en *fa mineur*. Voir aussi les belles et justes remarques qu'à propos de ce passage de la lettre en question M. Franck-Louis Schoell a faites dans son *Patrimoine polonais* (Lausanne 1944, Editions La Concorde, vol. I de la collection, « Culture européenne », p. 88). Sa réelle et sincère modestie ne fait d'ailleurs pas méconnaître à Chopin sa propre valeur et ses avantages. Dans ses lettres intimes il parle ingénument de ses succès ou de sa supériorité, parfois même avec une visible satisfaction et avec plaisir. C'est le cas par exemple dans cette lettre adressée de Vienne à sa famille le 25 juin 1831 :

> *Cicimara raconte qu'il n'y a personne à Vienne pour accompagner comme moi. J'ai pensé : je le sais bien (chut !).*

Mais ne voulant pas que ces libres épanchements soient pris pour de la vanité ou de l'orgueil, il demande à ses confidents une discrétion absolue, comme dans le cas précité, ou dans celui de la lettre du 1er décembre 1830, adressée aussi à sa famille, où il ajoute en marge la recommandation :

> *Ne pas lire cette lettre à tout le monde, car on pourrait croire que je suis devenu bien vaniteux !*

Lorsque Lenz dit que Chopin n'aimait pas les louanges, il faut l'entendre sans doute dans le sens qu'il n'aimait pas les louanges peu sincères, exagérées (tout ce qui dépassait la mesure lui était odieux), conventionnelles ou banales. Mais les marques d'approbation, le sentiment d'être estimé à sa juste valeur, lui étaient aussi nécessaires qu'à tout autre artiste et n'ont rien à faire avec sa modestie très réelle.

De tout ce débat deux faits se dégagent avec clarté. C'est d'abord que Chopin n'était pas censé faire partie du groupe ou du « parti » des « rossinistes » de Varsovie. D'autre part la critique ne semble pas avoir aperçu des marques d'« italianisme » dans ses ouvrages. Et pourtant c'est à cette

époque surtout, c'est-à-dire dans les compositions écrites avant son départ de Pologne, que — comme nous allons le voir — les traces de l'influence de la musique italienne sont les plus manifestes.

La controverse dont nous venons de rapporter quelques traits, pour nous essentiels, nous apprend aussi que l'opéra *Le Comte Ory*, de Rossini, qu'on venait de monter à Varsovie, n'y trouva pas le même succès que les autres œuvres du maître italien. Les adversaires de Rossini, ou tout au moins les critiques qui ne l'admiraient pas sans réserves, en déduisaient une baisse des facultés créatrices chez le « Cygne de Pesaro ». Chopin ne semble pas partager leur opinion, car dans sa lettre du 10 avril 1830, que nous avons déjà citée plus haut, il écrit :

> *Le* Comte Ory *est joli, surtout quant à l'instrumentation et dans les chœurs. Le finale du premier acte est beau.*

Il est intéressant de noter que Chopin relève surtout l'instrumentation ; on voit par là que ce n'est pas seulement la mélodie rossinienne qui exerçait sur lui sa fascination.

Les avertissements de Soliva n'étaient visiblement pas destinés à faire une grande impression sur Chopin, que l'orchestration et les *finales* « bruyants » de « Signor Vacarmini » ne semblaient pas effrayer ou choquer.

Nous pourrions encore citer de nombreux passages des lettres de Chopin qui seraient de nature à nous montrer la grande place que la musique italienne tenait alors dans la vie artistique de l'époque et, partant, aussi dans la sienne propre, l'intérêt qu'il lui portait [1], la compréhension et le juste sentiment qu'il avait d'elle. Bornons-nous toutefois à signaler encore ce traits caractéristique.

Dans une lettre à Jean Matuszyński, du 26 décembre 1830, Chopin écrit qu'il a fait la connaissance de Wild, « aujourd'hui le meilleur ténor allemand », et qu'il a accompagné ce dernier au piano — de mémoire — dans un air d'*Othello*. Cela prouve que Chopin avait une connaissance peu commune des opéras de Rossini.

---

[1] Un exemple encore : dans la lettre écrite de Vienne en juillet 1831, Chopin annonce à sa famille qu'il a vu *Le siège de Corinthe* de Rossini, à l'Opéra, et il ajoute : « Je suis heureux d'avoir pu entendre cet opéra ».

CHAPITRE III

Chopin et le chant italien

1. Combien Chopin appréciait le chant et les chanteurs italiens.

Une autre particularité qui mérite encore d'être relevée, c'est la compétence de Chopin en matière de chant : il parle en connaisseur des qualités de la voix, de la manière de chanter, des détails de l'exécution. Il témoigne ainsi de l'attention réfléchie qu'il portait à ces choses [1]. Et de même que la connaissance qu'il avait de la musique italienne lui a permis de rendre la sienne plus riche et plus belle, de même il a su profiter de l'art des chanteurs italiens pour arriver comme pianiste à cette perfection

[1] Voir par exemple ses observations sur le chant de Mlle Sontag, dans sa lettre datée le 5 juin 1830, ou celles sur Mlle Gladkowska, dans la lettre du 5 octobre 1830, etc.

et à cette transcendante beauté dont tous ceux qui en ont parlé nous ont laissé des témoignages émus et enthousiastes [1].

Et qu'il le faisait avec une volonté réfléchie et un but bien arrêté, cela ressort de son enseignement musical. Comme nous le dit un de ses élèves, Mikuli (dans la préface de son édition des œuvres de Chopin), pour l'exécution des agréments il recommandait les grands chanteurs italiens comme modèles. Niecks rapporte qu'

> *il conseillait à ses élèves, avec la plus grande insistance, d'entendre de bons chanteurs, et même d'apprendre à chanter eux-mêmes. Il a dit à Madame Rubio : « Vous devez chanter, si vous voulez jouer du piano » ; il lui a fait prendre*

[1] Le plus beau de ces témoignages est certainement celui que nous a laissé E. Legouvé, après un concert de Chopin, en mars 1838 :

> *Allons, Chopin ! Consentez à passer pour ce que vous êtes ! Terminez le grand débat qui divise les artistes ; et quand on demandera quel est le premier pianiste de l'Europe, Liszt ou Thalberg, que tout le monde puisse répondre, comme ceux qui vous ont entendu : « C'est Chopin ! »*

(*Gazette musicale* du 25 mars 1838 ; voir Niecks, *Fr. Chopin*, Londres, vol. II (1902), p. 16.)

> *des leçons de chant et entendre beaucoup d'opéras italiens, ce que — d'après la même élève — Chopin considérait comme directement nécessaire pour un pianiste. Dans ce conseil, nous reconnaissons quel était l'idéal de Chopin en ce qui concerne l'exécution musicale : belle sonorité, phrasé judicieux, vérité et chaleur de l'expression* [1].

[1] Niecks, *ouvr. ment.*, vol. II, p. 187. Depuis Phil.-Em. Bach (1714-1788), les auteurs de Méthodes de jeu pour le clavecin, le clavicorde, etc., recommandaient aux pianistes de prendre comme modèle le chant et les chanteurs, afin d'acquérir un jeu justement nuancé, bien équilibré et expressif. Si les maîtres du clavier ne cessèrent de faire les mêmes recommandations aux adeptes de l'art pianistique jusqu'à nos jours, ils se virent obligés, eu égard à la décadence de l'art du chant, de faire certaines réserves. Ainsi, Hans de Bülow disait à ses élèves :

> *Qui ne sait pas chanter, ne devrait pas jouer du piano. Demandez à de bons chanteurs de vous faire entendre comment on exécute les ornements dans la musique. Malheureusement, il y en a peu aujourd'hui qui sachent le faire encore. Les chanteurs devraient nous rendre musiciens ; mais, au contraire, la plupart d'entre eux nous font désapprendre la musique. Depuis que je n'ai plus rien à faire avec l'opéra, je joue beaucoup mieux du piano.*

D'après Th. Pfeiffer, *Studien bei Hans von Bülow*, Leipzig, 6e édition, p. 17 et 97. Dans son livre sur Chopin (Londres 1934), W. Murdoch dit à peu près la même chose à propos des chanteurs de nos jours (p. 128).

Il est vrai qu'au temps de Chopin les Italiens possédaient des chanteurs et des cantatrices de tout premier ordre, et qui sont restés célèbres dans l'histoire de la musique. Dès son bas âge, Chopin en a pu entendre qui comptaient parmi les meilleurs, et il a pu les approcher de près. Toutes ses biographies relatent le séjour que fit en 1820 à Varsovie Angelica Catalani, qui donna alors dans la capitale polonaise quatre concerts. Ceux-ci « ne manquèrent pas d'exercer sur l'évolution artistique de Chopin une grande influence ; le contact personnel avec la célèbre cantatrice eut aussi d'heureux résultats pour le jeune musicien » [1]. Car Chopin joua devant elle et la ravit au point qu'elle offrit une montre « à Frédéric Chopin âgé de dix ans ». Cela a dû être pour lui un encouragement fort précieux — au moral, nous l'entendons !

L'Opéra de Varsovie ne pouvait évidemment pas se payer le luxe d'entretenir des astres de première grandeur. Mais là aussi, comme spectateur et, plus encore, comme auditeur assidu de ses représentations, Chopin a pu beaucoup apprendre des solistes,

[1] F. Hoesick, *Chopin*, vol. I (1927), p. 40.

quand ce ne serait, parfois, que comment il ne faut pas chanter ! Nous avons vu plus haut comme il fulminait contre le pitoyable ténor Colli. Encore avant l'instauration du Royaume du Congrès, en 1815, un correspondant de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig constatait qu'à Varsovie il y avait un excellent orchestre et que son Théâtre possédait « des cantatrices qui pouvaient être mises au rang des meilleures cantatrices allemandes ». Après 1815, le niveau de la vie musicale à Varsovie s'est plutôt encore élevé [1].

En 1830, Chopin a eu l'occasion d'entendre à Varsovie Henriette Sontag, qui y donna plusieurs concerts. A son ami Woyciechowski, il rend compte de ses entretiens avec la fameuse cantatrice [2], qui par sa *Koloratur* surpassait encore Madame Catalani [3] ; il parle de son chant en termes sensiblement plus chaleureux et plus enthousiastes qu'il ne faisait de coutume : « très, très, très joliment », « admirablement », « plus que merveilleusement » — voilà quels superlatifs lui

[1] F. Hoesick, *Chopin*, vol. I (1927), p. 58.
[2] Voir la lettre citée déjà plus haut, du 5 juin 1830.
[3] Voir le *Musiklexikon* de H. Riemann (1929), article « Sontag ».

échappent à cette occasion. Dans cette même lettre, il dit aussi, entre autres, ce qui suit :

> *Elle* (Mlle Sontag) *brode parfois d'une façon toute nouvelle, qui produit un effet énorme, mais pourtant pas le même effet que Paganini. C'est peut-être parce que le genre est plus petit.*

2. Parenthèse : Chopin et Paganini.

La citation que nous venons de donner nous fournit l'occasion de noter que, un an plus tôt, Chopin avait entendu à Varsovie Paganini qui y donna dix concerts. Il est à présumer que le prodigieux artiste italien fit une très forte impression sur le jeune musicien polonais. Malheureusement, dans les lettres de Chopin qui nous sont parvenues il n'y a que fort peu de traces de ce fait certainement mémorable dans la vie de Frédéric [1]. Mais les variations intitulées

[1] A côté de la mention que nous venons de citer (p. 58), il y aurait lieu encore de rappeler cette exclamation admirative à propos du célèbre violoniste Slavik, avec lequel Chopin se lia d'amitié à Vienne :

> *Après Paganini je n'ai rien entendu de pareil : il prend quatre-vingt-seize notes* staccato, *d'un seul coup d'archet, etc. ; c'est à ne pas le croire.*
>
> (Lettre du 26 décembre 1830.)

Dans sa lettre du 28 mai 1831, adressée à sa famille, il dit que Slavik joue « comme un second Paganini, mais un Paganini rajeuni qui, avec le temps, surpassera le premier ». Et dans une lettre écrite de Paris déjà, le 12 décembre 1831, à son cher Titus Woyciechowski, il dit :

> *Si Paganini est la perfection même, Kalkbrenner lui est équivalent, mais dans un tout autre genre.*

Si de ces quelques remarques on osait tirer une conclu-

Souvenir de Paganini, écrites alors par Chopin, sont là pour prouver l'intérêt que le prestigieux violoniste suscita chez notre Frédéric. Ces variations ont pour thème le *Carnaval de Venise*, sur lequel Paganini écrivit ses Variations op. 10 probablement exécutées alors à Varsovie ; Chopin en aura fixé le « souvenir » dans son ouvrage, qu'il n'a toutefois pas publié [1].

Il est probable aussi que Paganini — qui, avec sa maîtrise incomparable, avec sa technique transcendante et avec ses effets éblouissants, si nouveaux et si audacieux, exerçait partout une fascination extraordinaire et électrisait les foules — que Paganini aura amené Chopin à vouer encore plus d'attention au mécanisme du jeu, aura éveillé chez lui un intérêt accru pour les problèmes techniques et l'aura incité à résoudre de

sion, on pourrait constater qu'elles ne laissent pas entrevoir une admiration excessive de la part de Chopin pour Paganini, et que le premier semble avoir apprécié le second surtout comme virtuose.

[1] Le *Souvenir de Paganini* n'a été publié qu'en 1881, dans l'*Echo Muzyczne* de Varsovie (nº 6) et ne se trouve dans aucune édition des œuvres de Chopin. Aussi, ces variations sont-elles très rarement jouées. En Suisse, je crois que Mme Panthès est la seule à les exécuter parfois dans ses concerts et ses auditions radiophoniques.

tels problèmes dans ses compositions. Si nous n'avons pas parmi les ouvrages de Chopin des preuves péremptoires d'une influence de ce genre, comme nous en trouvons chez Liszt et Schumann — le premier ayant composé six *Grandes Etudes de Paganini* (plutôt d'après Paganini), le second ses *Etudes de concert pour pianoforte d'après des « Caprices » de Paganini*, op. 3 et 10 — il est permis d'admettre que certaines *Etudes* de Chopin reflètent des impressions et des réflexions suscitées par le jeu de l'ensorceleur génois [1].

Mais revenons à l'art vocal. Combien Chopin aimait le chant, combien il était avide d'entendre de bons chanteurs, nous en avons

[1] Sans vouloir absolument établir entre les deux faits une relation de cause à effet, il est intéressant de noter que dans une lettre écrite le 20 octobre 1829, donc trois mois après les concerts de Paganini à Varsovie, Chopin annonce à Titus Woyciechowski qu'il a « fait un grand *Exercice en forme* de « sa » façon ». *De « sa » façon*... Tout ce que Chopin a écrit, était « de sa façon » à lui. Mais il est évident que dans son activité créatrice il a dû être — comme tout artiste — stimulé et influencé par les événements et les impressions que la vie apportait avec elle. Dans la lettre suivante, du 14 novembre 1829, Chopin annonce de nouveau à Titus qu'il a composé « quelques exercices ». Il paraît donc très probable que la musique de Paganini a amené Chopin à consacrer une attention accrue au genre études, si même elle ne lui a pas suggéré l'idée de ses immortels chefs-d'œuvre.

une preuve encore dans une lettre écrite de Dresde le 14 novembre 1830, c'est-à-dire bientôt après son départ de Varsovie. Il y décrit une soirée chez M^lle^ Pechwell, pianiste réputée. S'il a accepté l'invitation — bien qu'il eût préféré aller au théâtre voir la *Muette de Portici*, d'Auber — c'est d'abord parce qu'il ne pouvait refuser, et puis...

> *L'autre grave raison qui m'y amena fut la nouvelle que la meilleure cantatrice locale, une Italienne d'origine, nommée Plazzesi, y chanterait.*

Il l'a entendue, mais parle d'elle sans enthousiasme : « L'Italienne chanta — pas mal ».

3. Chopin et les chanteurs italiens a Paris.

C'est une fois arrivé à Paris que Chopin put se régaler et se « rassasier » de chant, le plus parfait et le plus beau chant qu'on puisse imaginer. Il y trouva en effet une brillante phalange de représentants de l'art du chant italien, du *bel canto*, dont les noms glorieux sont aujourd'hui encore cités avec admiration. Aussi nous parle-t-il d'eux dès les premières lettres qu'il écrivit de Paris (du moins celles qui nous ont été conservées) :

> *Je n'ai jamais encore entendu le* Barbier (de Séville) *comme la semaine dernière avec Lablache, Rubini, la Malibran (Garcia). Jamais entendu* Othello *comme avec Rubini, Pasta et Lablache ; l'*Italienne (à Alger) *comme avec Rubini, Lablache et M^me^ Raimbeaux. J'ai maintenant tout à Paris, comme jamais. Tu ne peux te représenter ce qu'est Lablache ! On dit de Pasta qu'elle a perdu, mais je n'ai encore rien vu qui la surpassât. La*

Malibran prend par sa voix miraculeuse ; elle chante comme personne ! Merveille des merveilles ! Rubini, excellent ténor, chante à pleine voix, jamais de tête ; il fait parfois des roulades deux heures durant (mais il lui arrive aussi de broder trop longtemps, et de faire exprès vibrer sa voix, enfin il fait sans fin des trilles, ce qui lui vaut d'ailleurs les plus grands applaudissements). Son mezza voce *est incomparable. Il y a aussi Schroeder-Devrient, mais elle ne fait pas fureur comme en Allemagne.* [...] *Madame Cinti-Damoreau chante comme on ne peut mieux et j'aime mieux son chant que celui de la Malibran. La Malibran étonne, Cinti enchante, et exécute mieux les gammes chromatiques que Tulon, le célèbre flûtiste. Il ne peut y avoir de voix plus perfectionnée, et cela lui coûte si peu qu'elle ne fait, semble-t-il, aucun cas du public. Nourrit, le ténor français, est étonnant par le sentiment.* [1]

Et encore :

[1] Lettre à Titus Woyciechowski, du 12 décembre 1831.

Rossini est régisseur *de son Opéra qui est le mieux monté en Europe. Lablache, Rubini, Pasta, la Malibran, Devrient-Schroeder, Santini, etc., font l'admiration de la haute société trois fois par semaine. Nourrit, Levasseur, Derivis, M^me^ Cinti-Damoreau, M^lle^ Dorus relèvent le niveau du Grand-Opéra. Chollet, M^lle^ Casimir, Prévost provoquent l'admiration à l'Opéra-Comique : en un mot, c'est ici seulement qu'on peut apprendre ce qu'est le chant* [1].

Comme on entend vibrer dans ces paroles le contentement, la satisfaction, la joie ! Chopin est dans son élément ! Mais la plus chaleureuse admiration, le plus ardent enthousiasme ne lui font jamais perdre son jugement sûr et calme, son sens critique toujours aigu, ses dons d'observateur qui sait et qui veut se rendre compte des choses en toute objectivité [2].

[1] Lettre à Elsner, du 14 décembre 1831.

[2] Jusque dans ses dernières années, Chopin donne des témoignages analogues de son intérêt pour le chant et les chanteurs en général et pour le chant et les chanteurs italiens en particulier. Citons encore comme exemples ses lettres du 11 octobre 1846, du 13 mai 1848, du 16 octobre 1848 où il parle de la Grisi, de Mario, de la Persiani, de Lablache,

de l'Alboni, de Salvi. Nous rencontrons surtout souvent les noms de Mme Pauline Viardot-Garcia et de Jenny Lind, avec lesquelles Chopin était en relations personnelles. Toutefois il faut noter que sont assez rares alors les missives de Chopin dont le caractère et le ton lui permettent de s'occuper de tels sujets.

CHAPITRE IV

Chopin et les musiciens italiens

1. Cherubini, Paër, Rossini.

Il est intéressant aussi de noter que, parlant dans la lettre du 12 décembre 1831, citée déjà plus haut, des célèbres musiciens dont il a fait la connaissance à Paris, Chopin nomme en premier lieu trois compositeurs italiens : Paër [1], Rossini et Cherubini.

Il n'a toutefois pas entretenu, dans la suite, des rapports suivis avec eux et ne semble pas avoir recherché leur intimité.

Dans sa lettre à Elsner, du 14 décembre 1831, Chopin parle de Cherubini d'une manière assez irrévérencieuse. Il le compte

[1] Ferdinando Paër, né à Parme en 1771, est mort à Paris en 1839. Il était l'élève de Gaspard Ghiretti. Il écrivit quarante-trois opéras, dans un style apparenté à celui de Cimarosa et de Paesiello.

parmi ceux « qu'on ne peut considérer qu'avec respect et dont les œuvres doivent servir de matière d'enseignement », mais le grand et sévère compositeur ne semble pas l'avoir intéressé autrement : « Il ne fait que radoter sur les révolutions et le choléra », et Chopin de le compter parmi les... « marionnettes desséchées » ! D'après Liszt,

> *le désir de connaître ce grand maître* [*Cherubini*], *dans l'admiration duquel il avait été élevé, fut un des motifs qui, lorsqu'en 1831 Chopin quitta Vienne pour se rendre à Londres, le décidèrent à passer par Paris* [1].

Cette affirmation de Liszt ne trouve d'ailleurs aucun appui dans la correspondance de Chopin [2].

C'est avec Paër que Chopin paraît avoir entretenu le contact le plus étroit. Il lui a été d'ailleurs recommandé par une lettre

[1] *F. Chopin*, Leipzig 1923, p. 301.

[2] Sa lettre du 18 juillet 1845 nous apprend que Chopin avait dans son cabinet de travail un portrait de Cherubini. Dans une lettre à Fontana, il demande à son fidèle *factotum* de lui envoyer un exemplaire du traité de contrepoint de Cherubini. On voit par là qu'il ne cessa de le « considérer avec respect » et de faire de ses œuvres une « matière d'enseignement ».

du docteur Malfatti, à Vienne [1]. Et c'est Paër qui a introduit Chopin auprès de Cherubini et de Rossini [2].

Que Chopin ait gardé envers Cherubini des distances « respectueuses », cela semble assez naturel, vu que le maître italien était de cinquante ans plus âgé que Chopin et que — conséquence évidente de ce fait — les deux n'étaient pas faits pour se comprendre facilement et s'aimer : leurs dispositions morales et les tendances foncières de leur art différaient trop sensiblement les unes des autres.

Il est plus étonnant que des relations vraiment intimes ne se soient pas développées entre Chopin et Rossini. La différence d'âge entre les deux n'était pas si considérable, Chopin aimait la musique de Rossini, et celui-ci aimait beaucoup la Pologne et les Polonais [3]. Il faut peut-être voir

[1] Lettre de Chopin du 25 juin 1831.

[2] Lettre du 12 décembre 1831.

[3] Voilà ce que dit à ce sujet un auteur polonais, JORDAN (J. Wieniawski), dans ses Mémoires (*Kartki z mego pamietnika*, vol. II, p. 121) :

> *Chaque fois que j'arrivais chez lui — vers une heure de l'après-midi — il se mettait justement à préparer des macaronis aux tomates, son plat préféré, et en attendant il me demandait de lui raconter des épisodes de notre insurrection de 1863. Il avait une extraordinaire sympathie pour notre pays et je lui ai entendu souvent dire : « Eh bien, racontez-moi quelque chose de notre chère Pologne ! »*

l'obstacle principal à un rapprochement entre les deux artistes dans le fait qu'au point de vue social ils appartenaient à deux mondes assez différents.

2. Chopin et Bellini.

Il est par contre un autre *maestro* italien avec lequel Chopin s'est lié d'une tendre et fidèle amitié. Au moins, telle est la tradition. Mais cette tradition repose-t-elle sur des fondements assez sûrs, n'est-elle pas parée de quelques traits légendaires ? C'est encore Liszt qui en est la source principale. Voici ce qu'il écrit à ce sujet dans son livre déjà cité sur Chopin :

> *Il* [Chopin] *voulut être enterré à côté de Bellini, avec lequel il avait eu des rapports aussi fréquents qu'intimes durant le séjour que celui-ci fit à Paris* [1].

[1] *Ouvr. ment.*, p. 301. Liszt continue :

> *Chopin est couché maintenant entre Bellini et Cherubini, génies si différents, et dont cependant Chopin se rapprochait à un égal degré, attachant autant de prix à la science de l'un qu'il avait d'inclination pour la spontanéité, l'entrain, le* brio *de l'autre. Il était désireux de réunir, dans une manière grande et élevée, la vaporeuse vaguesse de l'émotion spontanée aux mérites des maîtres consommés, respirant le sentiment mélodique comme l'auteur de* Norma, *aspirant à la valeur harmonique du docte vieillard qui a écrit* Médée.

Ce sont de fort justes remarques. Et relevons expressément ceci : Liszt ne parle pas du tout d'« influences » des deux

Que Chopin ait eu « des rapports aussi fréquents qu'intimes » avec le « Cygne de Catane », il n'y a pas lieu de le mettre en doute [1]. Mais que Chopin ait exprimé le désir de reposer auprès de Bellini, cela a été nié par Franchomme [2], l'un des amis le plus intimes de Chopin et qui l'assista avec la plus grande sollicitude pendant sa dernière maladie. Or c'est précisément ce prétendu vœu de Chopin qui a fait croire et affirmer qu'il éprouvait à l'endroit de Bellini une affection particulièrement vive et profonde. On parle dès lors d'une amitié exceptionnelle, d'un amour qui va au delà de la tombe [3]. Or, c'est cela qui nous paraît être de l'exagération. En tout cas, ces affirmations ne sauraient être étayées par aucun

maîtres italiens, qui se seraient traduites dans l'œuvre de Chopin en des formes matérielles, précises et tangibles; Liszt ne parle que d'inclinations, d'aspirations, de tendances générales chez Chopin.

[1] Chopin rencontrait Bellini chez Mme Freppa. Cette excellente musicienne, cantatrice et professeur de chant, née à Naples, mais d'origine française, organisait chez elle des soirées musicales dont le souvenir nous a été gardé par Ferd. Hiller. Voir Niecks, *ouvr. ment.*, t. I, p. 287. Chopin a dédié à Mme Freppa ses Mazurkas, op. 17.

[2] Voir F. Hoesick, *Chopin*, t. II (1927), p. 530 n., et Niecks, *ouvr. ment.*, t. I, p. 285.

[3] Voir par exemple l'ouvrage collectif *Vincenzo Bellini, W stulecie śmierci* (« *V. Bellini. A l'occasion du centenaire de sa mort* »), Lwów 1935, p. 47, 54, etc.

argument solide, par aucun témoignage connu. Ce qui nous rend sceptiques à leur endroit, c'est surtout le manque de traces d'une amitié aussi exceptionnelle tant dans la correspondance de Chopin que dans celle de Bellini [1].

Il faut d'ailleurs noter qu'il existe aussi un témoignage qui n'est pas du tout favorable à la thèse généralement reçue. C'est celui de Barbedette, qui, à la page 13 de son livre sur Chopin [2], écrit ce qui suit :

> *Chopin n'aimait pas la musique italienne moderne, qu'il déclarait pompeuse et vide. La fausse sensibilité de Bellini surtout l'exaspérait, et il lui arrivait parfois, dans ses rares moments de gaieté, de faire sur son piano ce qu'il appelait la* charge *de Bellini.*

Il est possible, voire même probable, qu'il y a des inexactitudes et des exagérations dans ces propos. Mais si l'amitié de Chopin et de Bellini avait été vraiment aussi pro-

[1] En ce qui concerne Bellini, voir l'étude de M. Gino Lorenzi, dans l'ouvrage collectif que nous venons de citer, p. 27, n. 113.

[2] *F. Chopin. Essai de critique musicale.* 2e édition, Paris 1869. La première édition date de 1861.

fonde et aussi intime qu'on le croit, si la prédilection de Chopin pour la musique de Bellini avait été si absolue, si enthousiaste, et universellement connue comme telle, la question se pose de savoir comment Barbedette aurait été amené à ses affirmations, comment surtout il aurait osé les répandre, et pour quels motifs il l'aurait fait.

On peut du reste admettre comme à peu près certain que Chopin était loin de trouver tout à son goût dans la musique de Bellini et qu'il avait bien des réserves à faire à son sujet. Les deux musiciens étaient par trop différents et l'idéal que poursuivait l'un n'était guère celui de l'autre ; à côté de ce qui pouvait les unir, il y avait trop de choses qui devaient les séparer. Cela pouvait d'ailleurs n'avoir aucune importance pour leurs relations personnelles et leur sympathie mutuelle. Aussi bien, le texte de Barbedette que nous avons rapporté plus haut, n'exclut pas, malgré tout, une amitié sincère entre les deux compositeurs.

La dernière musique que Chopin a entendue ici-bas aurait été celle de Bellini. D'après Franchomme, deux jours avant le décès de Chopin, Delphine Potocka lui aurait chanté un air de *Beatrice di Tenda*, de Bellini.

Toutefois il n'y a pas accord parmi les témoins de cette scène émouvante, car d'autres parmi eux prétendent que c'était du Marcello, du Pergolèse, du Stradella [1]. Mais même s'il était sûr que c'est effectivement un air de Bellini que la cantatrice a fait entendre à son grand et cher compatriote mourant, rien n'indique que ce fût pour répondre à un désir explicite de Chopin, ou dans la conviction de lui faire ainsi un plaisir particulier. Bien des circonstances ont pu influer sur le choix de M^me^ Potocka, surtout si nous pensons qu'elle a été prise au dépourvu par la demande de Chopin de lui chanter quelque chose.

Par contre il est un autre témoignage qui n'a pas été contredit, celui-là, et qui est de nature à nous confirmer une prédilection de Chopin sûrement établie : l'un des derniers jours de sa vie, Chopin, s'adressant à la princesse Marcelline Czartoryska, une de ses meilleures élèves, et à son ami Franchomme, leur a dit : « Vous jouerez du Mozart en mémoire de moi ». Et d'après le témoignage de Charles Gavard, le frère d'une autre élève de Chopin, si, pour les obsèques

[1] Voir NIECKS, *ouvr. ment.*, t. II, p. 316 et suiv., et HOESICK, *Chopin* (1927), t. II, p. 527 et suiv.

de ce dernier, l'on a choisi le *Requiem* de Mozart, c'est pour se conformer à la demande de Chopin, expressément formulées [1].

On a cru pouvoir attribuer force probante, en faveur de l'attachement exceptionnel de Chopin envers Bellini, au fait que Chopin fut un des six compositeurs qui sont les auteurs de l'*Hexaméron*, suite de variations sur un thème des *Puritains* de Bellini [2]. Certainement, ce fait peut être la preuve des relations cordiales qui existaient entre les deux musiciens en cause, de la sympathie et de l'estime que Chopin devait témoigner à son collègue. Mais entre « sympathie » et « amour plus fort que la mort » il y a quand même encore de la marge ! Ecrire une variation d'une page (c'est ce qu'a précisément fait Chopin dans notre cas) sur le thème d'un ami, mais Pylade l'a certainement fait pour bien d'autres que son unique Oreste ! D'ailleurs, si l'on devait attribuer une telle signification à cette contribution de Chopin — qui n'a pu être, en somme, qu'un hommage rendu à la mémoire

[1] Niecks, *ouvr. ment.*, t. II, p. 317 et 322.
[2] Voir l'ouvrage cité sur Bellini, p. 27.

du musicien prématurément disparu [1] — à un ouvrage collectif dû à six musiciens, quelle importance ne devrait-on pas reconnaître à ce *Souvenir de Paganini* dont il a déjà été question plus haut, ou à ce Grand Duo que Chopin a écrit sur des thèmes de *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer ! Et pourtant personne ne voudra voir dans ces ouvrages, de dimensions bien plus amples que la variation sur le thème des *Puritains*, des preuves d'une extraordinaire affection de Chopin envers Paganini et Meyerbeer !

Quoi qu'il en soit, ce qui est acquis, c'est que Chopin aimait la musique de Bellini [2] et qu'il y a une certaine affinité entre la musique de l'un et celle de l'autre. Nous y reviendrons d'ailleurs. [3]

[1] L'*Hexaméron* fut composé en 1837, deux ans après la mort de Bellini.
[2] Ferd. Hiller nous a rapporté qu'il a rarement vu Chopin aussi profondément ému qu'à une représentation de *Norma*, de Bellini, à laquelle ils assistaient tous deux ; au finale du deuxième acte, Chopin avait des larmes aux yeux (voir Niecks, *ouvr. ment.*, vol. I, p. 285).
[3] Pour compléter ces pages sur les relations personnelles de Chopin avec les Italiens, citons encore les noms de deux de ses élèves : Madame Rubio et Madame Peruzzi ; ni l'une ni l'autre n'était toutefois d'origine italienne.

CHAPITRE V

Chopin et le pays italien

1. Voyage de Chopin en Italie.

Rien ne prouve mieux la haute idée que Chopin se faisait de la musique italienne et de la musique en Italie, l'attrait qu'elle exerçait sur lui, que le projet qu'il forma de se rendre en Italie pour y faire un séjour d'études. Lorsque, en été 1829, Chopin eut achevé ses études et eut quitté cette Ecole supérieure de Musique qui, faisant partie du Conservatoire, était dirigée par son maître Elsner, il fut décidé que, pour compléter sa formation et se perfectionner dans son art, il irait à l'étranger. Frédéric en parle dans une lettre du 3 octobre 1829, adressée à Titus Woyciechowski :

J'irai pour m'instruire, de Vienne, en Italie, et l'hiver prochain je dois aller

avec Hube à Paris, quoique tout cela puisse encore changer ; Papa m'enverrait volontiers à Berlin, ce que je ne souhaite pas.

Dans la lettre du 20 octobre 1829, adressée au même destinataire, il donne des précisions qui nous expliquent pourquoi « Papa l'enverrait volontiers à Berlin » :

Il a bien été question que je me rendisse à Berlin, pour habiter le palais du prince Radziwill. Il y eut aussi d'autres belles paroles amusantes — je n'y vois cependant pour moi aucun avantage, la chose dût-elle s'accomplir, ce dont je doute, car les chevaux qui portent les faveurs des grands seigneurs sont capricieux [1], *je l'ai constaté souvent ; mais Papa ne veut pas croire que ce n'aient été là que* des belles paroles !

Il semble donc que le prince Antoine Radziwill, excellent musicien et compositeur apprécié, avec lequel Chopin était en relations assez intimes, était disposé à aider matériellement le jeune Frédéric pour lui

[1] C'est ainsi, à peu près, qu'on pourrait traduire ce proverbe souvent employé en Pologne.

faciliter la suite de ses études. C'est probablement les propositions faites dans ce sens par le Mécène qui faisaient pencher le papa Chopin pour un séjour de son fils à Berlin, mais qui précisément rendaient aussi le choix de cette métropole musicale peu désirable à Frédéric, trop fier pour profiter des « faveurs des grands seigneurs » : si en effet celles-ci ne marchent pas à pied, elles sont « portées par des chevaux fort capricieux » ! [1]

Quoi qu'il en soit, dans la correspondance de Chopin qui nous a été conservée, nous ne trouvons plus mention de ces projets berlinois. Chopin passa l'hiver 1829-1830 toujours encore à Varsovie, et ce n'est que dans une lettre du 15 mai 1830, adressée à Titus, qu'il reparle de son voyage à l'étranger. C'est Vienne qui paraît être le but primordial, mais Chopin ne se hâte pas d'y aller : la *staggione* de l'opéra italien ne commence qu'en septembre, donc « il n'y a pas lieu de se dépêcher ». Une fois de plus nous voyons quelle importance il attachait à l'audition de l'opéra italien [2].

[1] Comp. aussi dans le t. II de nos *Etudes sur Chopin*, l'étude VII sur les *Dédicaces de Chopin*, p. 15-16.

[2] Lorsque, en 1828, Chopin allait faire un voyage à Berlin, il annonçait cette grande nouvelle au même ami en ces termes :

Mais si Vienne devait être la première étape, c'est comme station sur la route conduisant en Italie. Cela ressort de la lettre de Chopin, écrite à Titus, en septembre, le 4 « paraît-il » (selon l'indication de l'expéditeur lui-même) :

> *Nous irons, mon chéri, en Italie; tu n'auras plus de moi aucune lettre de Varsovie d'ici un mois* [1].

Dans une lettre adressée à sa famille déjà de Dresde, en route pour Vienne, il dit qu'il a fait la connaissance de Rubini, le frère du célèbre chanteur, et qu'il espère le rencontrer à Milan [2]. Dans les missives suivantes (du 21 novembre, du 22 décembre, du 26 décembre), il parle de lettres de recommandation qu'il a reçues pour des personnages hautement placés en Italie.

« Je pars aujourd'hui pour Berlin. Pour un opéra de Spontini. » (Lettre du 9 septembre 1828.) C'est comme si vraiment l'opéra de Spontini était le seul ou le principal motif pour lequel les parents s'étaient décidés à profiter de l'occasion qui s'offrait à leur Frédéric de visiter Berlin ! Mais pour le jeune Chopin c'est un opéra de Spontini qui compte en premier lieu.

[1] La presse de Varsovie annonça aussi le départ de Chopin pour l'Italie, voir HOESICK, *Chopin*, t. I (1927), p. 218 et 227.

[2] A Dresde, Chopin ne manqua pas — naturellement ! — d'aller à l'opéra italien. Il critique d'ailleurs la représentation. A Vienne, c'est « le théâtre qui lui coûte le plus cher » (lettre à ses parents du 1er décembre 1830).

On voit donc que le séjour en Italie était un projet arrêté. Cependant ce projet ne fut pas réalisé. C'est probablement les graves mouvements révolutionnaires dans la Péninsule qui ont amené Chopin à changer de décision : il résolut d'aller à Londres, *en passant* par Paris ; il devait y *passer* — tout le reste de sa vie !

C'est ainsi qu'il n'a pas vraiment connu l'Italie [1]. Car, dans la suite, il n'a eu l'occasion que de faire, en 1839, un court séjour à Gênes où il passa, avec George Sand, « quelques semaines » [2]. Nous n'avons mal-

[1] Mais que l'Italie n'ait pas cessé d'exercer un attrait sur Chopin et que celui-ci ait pensé à elle jusque dans les dernières années de sa vie comme à un pays de ses rêves, preuve en est cet aveu fait à son ami Grzymala dans une de ses lettres les plus mélancoliques, de celles où il s'est épanché avec le plus d'abandon :

Je rêve, tantôt à la maison, tantôt à Rome.

(Lettre du 18 août 1848.) La « maison » c'est, naturellement, la maison paternelle à Varsovie. Chopin met donc ici l'Italie à côté de sa chère Pologne.

[2] Lettre à Adalbert Grzymala, publiée pour la première fois par M. Alfred Cortot dans la *Revue musicale* de juillet-août 1934, nº 148, et qui, par conséquent, ne se trouve pas dans la collection des lettres de Chopin publiée en 1933 par la Société française d'éditions littéraires à Paris. Comme cette lettre a été écrite le 21 mai 1839, de Marseille, déjà

heureusement pas plus amples informations sur ce séjour et sur les impressions que Chopin en a pu remporter. Comme à ce moment il était convalescent après la grave maladie qui l'avait alité en Majorque, il est à présumer qu'il n'aura pas beaucoup profité des ressources que Gênes pouvait lui offrir dans le domaine de la nature et de l'art. D'ailleurs Chopin note lui-même qu'il a passé ces quelques semaines « tranquillement ».

---

après le retour de Gênes, et que la lettre précédente (à nous connue) est datée de Marseille le 25 avril 1839, le séjour à Gênes n'a guère pu durer plus de trois à quatre semaines. D'ailleurs le texte original comporte l'expression *pare tygodni*, ce qui signifie à la lettre « une paire de semaines », c'est-à-dire deux semaines.

2. Les raisons de ce projet de voyage ; le génie de Chopin et la composition d'opéras.

Faut-il considérer comme regrettable au point de vue de l'évolution artistique de Chopin que ses projets de voyage d'études en Italie n'aient pas abouti ?

Nous ne le croyons pas.

A ce moment-là, en 1830, Chopin s'est déjà assimilé à peu près tous les éléments de la musique italienne qui pouvaient lui être utiles et convenir à sa muse. Si, après avoir achevé ses études à Varsovie — études pourtant assez sérieuses, comme il en a donné la preuve dans la suite, n'ayant pas eu d'autre maître que Elsner — il voulut aller en Italie, c'est peut-être d'abord pour voir ce pays si beau et si riche en trésors artistiques, puis pour connaître cette « seconde patrie » de tout musicien, mais peut-être surtout pour avoir le plaisir d'entendre des opéras italiens exécutés par d'excellents solistes italiens. Avait-il vraiment l'intention d'y faire des études systématiques ? C'est possible. Rappelons-nous toutefois que, lorsque

en 1829 il annonçait à Woyciechowski son projet du voyage en Italie, il semble qu'il devait s'agir là plutôt d'un assez court voyage d'agrément, puisque dans cette lettre, citée plus haut, du 3 octobre, il disait que l'hiver « prochain » il irait à Paris [1]. Le temps disponible pour l'Italie n'aurait donc pas été suffisant pour entreprendre des études quelque peu approfondies. En 1831, quand Chopin était enfin tout proche de réaliser ses projets italiens, le caractère de son voyage en Italie a bien pu changer dans l'idée que s'en faisait maintenant le jeune musicien.

Il est un fait dont il faut tenir compte : Chopin était poussé par Elsner, par les siens, par l'opinion publique à composer des opéras. L'opéra était en effet, à cette époque, considéré comme le genre le plus élevé, voire le seul digne d'un grand compositeur, celui qui permettait de gagner les titres et de mériter les honneurs d'un véritable maître.

En Pologne, l'opéra avait une signification encore plus haute : c'est surtout dans l'opéra qu'il faut rechercher les origines d'un art national dans le domaine de la musique

[1] Le texte n'est pas tout à fait clair : le *przyszla zima* de l'original pourrait bien ne pas signifier l'hiver qu'on allait commencer, mais celui de l'année suivante.

polonaise [1]. Aussi considérait-on que tout compositeur doué d'assez de talent et de science avait le devoir patriotique de composer des opéras nationaux. Dans ces conditions, rien d'étonnant qu'Elsner, un des créateurs de l'opéra national en Pologne, Elsner, qui, à la sortie de Chopin du Conservatoire, avait défini son élève dans les registres de l'école comme « génie musical », qu'Elsner ne pût littéralement concevoir que ce génie musical ne cultivât pas le genre insigne entre tous de l'opéra, qu'il ne cherchât pas à y exceller, qu'il ne s'efforçât pas de créer d'immortels chefs-d'œuvre propres à assurer la gloire suprême non seulement à lui-même, mais au pays, à la nation, à la musique polonaise.

Tout cela ressort très nettement de la correspondance de Chopin. Lisons la lettre que Louise, la sœur de Frédéric, lui écrivait le 27 novembre 1831. Nous y trouvons entre autres les phrases suivantes :

Elsner dit qu'il t'écrirait lui-même, puis il ajouta : « Je connais Frédéric, il

[1] Voir l'ouvrage déjà cité d'Opienski sur l'*Importance de l'opéra pour le développement de la culture musicale en Pologne*. Comp. aussi plus haut, p. 38-39.

est bon, mais il n'a pas assez d'amour-propre, il a trop peu d'envie de progrès. » [...] *M. Elsner ne veut pas seulement voir en toi un concertant, un compositeur pour piano et un virtuose célèbre, ce qui est plus facile et de moindre valeur, mais il veut te voir atteindre le but vers lequel la nature te pousse, et pour lequel elle t'a formé. Ta place est marquée entre Rossini, Mozart, etc. Ton génie ne doit pas se confiner dans la musique pour piano et dans les concerts ; tu dois t'immortaliser par des opéras* [1].

---

[1] Cette lettre a été publiée dans le recueil de KARLOWICZ, *Pamiatki po Chopinie*, Varsovie 1904, p. 81 et suiv. Ce recueil a paru aussi à Paris, en 1904, dans la traduction de L. Disière, sous le titre de *Souvenirs inédits de F. Chopin*.

Dans le même recueil, à la p. 319, se trouve encore une lettre qu'il convient de citer ici comme l'expression des espoirs et des exigences de l'opinion publique vis-à-vis de Chopin ; c'est une lettre du poète St. Witwicki, adressée à Chopin le 6 juillet 1831, donc avant son départ « pour l'Italie » (dont il est aussi question dans cette lettre), et où il est dit, entre autres :

> *Il n'y a pas à discuter : vous devez absolument être le créateur de l'opéra polonais ; j'ai une conviction profonde que vous pourrez le devenir et que vous vous ouvrirez, en tant que compositeur national polonais, un champ immensément riche, dans lequel vous acquerrez une gloire extraordinaire. Mais considérez toujours le caractère national, national, et encore une fois national.*

Et dans la lettre adressée à Elsner, déjà de Paris, le 14 décembre 1831, si Chopin expose les raisons qui le font penser à se perfectionner d'abord comme pianiste, il assure son vénéré maître de son intention de remettre seulement « à plus tard des perspectives artistiques plus hautes » et de ne pas abandonner son ambition d'être un jour « un grand compositeur », ce qui signifie naturellement un compositeur d'opéras.

On peut donc admettre que, cédant aux exhortations et aux instigations de son maître, de sa famille et de ses amis, Chopin avait réellement l'intention de se perfectionner dans la musique de théâtre, en allant étudier cette musique là où elle était cultivée depuis si longtemps et avec un tel éclat.

Mais il n'était pas fait pour l'opéra. Il le sentit et ne s'y laissa pas entraîner, car il était bon juge de lui-même et grande était sa perspicacité. Pourtant les tentatives de persuasion ne manquèrent pas non plus dans la suite, de la part des personnes qui l'admiraient et qui auraient voulu qu'il donnât « toute sa mesure ». En fait, Chopin donna « toute sa mesure », mais dans le domaine qui lui était propre. Robert Schumann qui, lui non plus, n'était pas fait pour

l'opéra, n'a pas su le reconnaître : aussi a-t-il échoué dans sa tentative — noble d'ailleurs — de créer un opéra. Ce qui a fait dire à un de ses biographes que, « gêné sur ce terrain nouveau pour lui », il faisait l'impression d'« un cygne contraint de faire une longue étape sur une grande route » [1].

Chopin n'a pas voulu être un tel « cygne ». Il n'a pas voulu quitter les eaux de son lac enchanté, perdu dans un pays de contes de fées, ces eaux profondes, limpides, souvent chatoyantes de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, mais aussi soulevées parfois par d'impétueuses tempêtes. Il n'était pas de la famille du « Cygne de Pesaro » et du « Cygne de Catane » [2]. Et il est probable qu'un séjour en Italie n'aurait absolument rien changé à cela.

[1] Baron Ernouf, *L'art musical au XIX^e siècle*, Paris 1888, p. 332.

[2] C'est ainsi qu'on appelait Rossini et Bellini.

CHAPITRE VI

L'italianisme de Chopin

1. Ce qu'on en dit dans la littérature sur Chopin.

Il est aussi fort douteux qu'un séjour en Italie eût renforcé l'« italianisme » de Chopin.

De cet italianisme, il faut à présent tâcher de nous faire une idée juste et exacte.

On en parle souvent dans la littérature. Surtout depuis que M. J. Chantavoine lui a consacré une étude spéciale [1]. Après avoir soigneusement rassemblé toutes les données qui peuvent parler en faveur de sa thèse, l'auteur y affirme que

> *l'amour de Chopin pour la musique italienne, en particulier celle de Rossini*

[1] Cette étude a paru d'abord dans le *Courrier musical* du 1^er janvier 1910 ; plus tard elle a été réimprimée dans le recueil *Musiciens et poètes*, Paris 1912, p. 161 et suiv.

et de Bellini, était donc chez lui affaire de race, affaire d'époque, affaire de circonstances, affaire de mode, mais surtout affaire de goût et, en ce qui regarde Bellini, presque affaire de cœur.

Et M. Chantavoine conclut que

les seuls maîtres dont Chopin ait subi l'influence d'une manière sensible, durable et même profonde, ce ne sont pas les grands classiques allemands, ce sont les Italiens de son époque, les Rossini, les Bellini. [...] *Sur Frédéric Chopin, l'action de la musique italienne n'est donc pas seulement très forte : elle est prépondérante.* [...] *Il n'est pas un élément essentiel de sa musique qui n'en soit marqué.* [1]

M. Chantavoine est certainement allé trop loin. Il est vrai qu'il a admis et relevé que la sensibilité de Chopin est

trop originale pour qu'aussitôt elle ne modifie pas profondément les sucs dont elle se nourrit et qu'elle assimile [2],

[1] *Musiciens et poètes*, p. 165, 162, 166 et 171.
[2] *Ouvr. ment.*, p. 171.

mais il finit par déclarer que

pour définir l'art de Chopin il faut ce mot, lui-même dégradé : italianisant [1].

Aussi n'est-il pas étonnant que ces jugements aient suscité de l'opposition et trouvé des contradicteurs. C'est d'abord M. Gaston Knosp qui, dans le *Guide Musical* du 3 septembre 1911, a, d'une part, réduit les manifestations de l'italianisme dans la musique de Chopin à de plus justes proportions, puis a relevé certaines qualités de Chopin qui n'ont rien à faire avec le caractère de la musique italienne ; enfin, il a établi que l'italianisme de Chopin ne porte pas préjudice à son « polonisme », de même que les influences italiennes qu'on peut constater chez Mozart, Schubert, Mendelssohn et même chez Richard Wagner ne s'opposent pas au génie allemand de leur musique. L'atmosphère était à cette époque trop saturée d'italianisme pour que les maîtres même les plus marquants aient pu y échapper [2].

[1] *Ouvr. ment.*, p. 171.
[2] M. Ad. Boschot, dans sa troisième série de *Chez les musiciens* (Paris, Plon édit.), en défendant Mozart des griefs qui lui sont faits à cause de son italianisme, signale aussi, en en donnant des exemples précis, l'italianisme de Bach,

M. E. Ganche, qui a cité des extraits de l'article de M. Knosp [1], voit dans les manifestations de l'art de Chopin que M. Chantavoine considère comme provenant de l'Italie, des « apparences issues de tendances conformes entre les tempéraments italiens et slaves » [2]. Dire « apparences », c'est rester « en deçà ». Quant aux traits communs entre le caractère des Italiens et celui des Polonais, Niecks les avait relevés aussi comme source de l'engouement de Chopin pour la musique italienne [3]. Niecks note en particulier l'affi-

de Beethoven et de R. Wagner ; ce dernier n'a pas, jusque dans *Tristan*, proscrit des procédés et certaines qualités de style de l'art italien (voir aussi A. LAVIGNAC, *Le voyage artistique à Bayreuth*, Paris 1903, p. 272, où sont citées les formes mélodiques « les plus franchement italiennes » chez R. Wagner, et où l'auteur rappelle, en citant son *Etude sur Bellini*, combien Wagner a admiré « l'élégance et la souplesse de la phrase vocale de Bellini »). Notons au demeurant qu'il ne s'agit pas pour nous, ici, de « défendre » Chopin. Nous admettons volontiers un certain italianisme dans sa musique, en considérant que cet élément, loin de lui être préjudiciable, n'a pu que favoriser et élever son art. Mais nous voulons en toute objectivité établir précisément dans quelles proportions et quelles conditions ces résultats positifs ont pu être obtenus.

[1] *Chopin*, Paris 1923, p. 134.

[2] *Ouvr. ment.*, p. 134. — Le Dr P. EGERT attribue le *cantabile* des mélodies de Chopin à sa prédilection pour le chant en général, et non pas à des influences de l'opéra italien, de celui de Bellini en particulier (*F. Chopin*, Potsdam 1936, p. 75). Nous croyons que c'est là une solution trop facile du problème.

[3] *Ouvr. ment.*, t. I, p. 285.

nité des tempéraments, la ressemblance des goûts, des manières, des dispositions qui ont dû gagner la sympathie de Chopin pour Bellini, et qui, d'autre part, expliquent la parenté de leurs arts, les points de contact qu'on peut établir entre eux, enfin aussi certaine influence que la musique de Bellini a pu exercer sur celle de Chopin [1], malgré la distance qui les sépare. Et Niecks d'ajouter :

> *Les contours fins* [soft] *et arrondis* [rounded], *la douce sonorité — qualités bien italiennes — de certaines cantilènes de Chopin ne peuvent échapper à l'attention d'un observateur avisé.*

[1] E. DANNREUTHER voit des « traces » de cette influence dans le Concerto en *mi mineur*, op. 11, de Chopin (*The Oxford History of Music*, vol. VI, *The Romantic Period*, p. 260 et suiv.). Toutefois il est fort douteux qu'au moment de la composition de ce Concerto, en 1830, Chopin ait déjà pu connaître de la musique de Bellini. C'est à Paris seulement qu'il s'est familiarisé avec elle. C'est ce que constate aussi à propos du deuxième Concerto, op. 21, M. Z. JACHIMECKI dans un passage de son livre sur Chopin (Paris 1930) qu'il ne sera pas inutile de citer ici :

> *Le* Larghetto *est sans contredit une des plus belles pages de la poésie d'amour du XIXe siècle. Liszt, et avec lui tous les commentateurs de la musique de Chopin, trouvaient à ce fragment « une grandeur étonnante ». Seul, le jugement de M. Henri Bidou fait exception à l'opi-*

2. Eléments italiens dans la musique de Chopin.

a) *Le* cantabile ; *élégance et souplesse de la mélodie.*

C'est en effet ce qu'il y a d'essentiel dans l'*italianisme* de Chopin, et c'est à cette

nion unanime. En parlant de cette partie du Concerto, M. Bidou s'exprime ainsi : « L'amour lui a inspiré, hélas, une phrase d'opéra qu'il a ornée de nombreuses boucles de faux cheveux ». Il est plus facile de faire un bon mot que de l'expliquer. Tout en constatant le style italien du thème du Larghetto, *nous devons établir en même temps que dans les opéras italiens des trente premières années du XIX*e *siècle, probablement connus de Chopin — y compris les œuvres de Spontini, Cherubini et de Rossini — nous ne trouvons point de modèles de mélopée qui aient pu servir d'exemple à Chopin sous le rapport de la finesse du dessin et de la subtilité éthérée des fioritures. La musique classique instrumentale des maîtres italiens — musique dont le style différait fondamentalement du style de l'époque romantique — ne pouvait non plus servir de modèle à Chopin. Les quelques joyaux de l'invention mélodique de Bellini, d'un caractère rappelant à un certain degré celui de la mélodie du* Larghetto, *appartiennent à un temps où le Concerto de Chopin était composé et plusieurs fois exécuté devant le public.* (*Ouvr. ment.*, p. 163 et suiv.)

Nous voyons ici comment, tout en admettant en principe des éléments du « style italien » dans la musique de Chopin, M. Jachimecki reste dans le juste lorsqu'il attribue à ces éléments les limites qui leur conviennent et conteste des influences là où il n'en saurait être question.

« élégance et souplesse de la phrase » que se réduit, en somme, l'influence italienne dans la musique de celui-ci.

M. W. Murdoch a raison lorsqu'il affirme [1] que ces vastes sinuosités des amples cantilènes qu'affectionne Chopin se font remarquer surtout dans les œuvres de la période médiane de son activité, celles de la dernière période étant caractérisées par plus de grandeur et de réflexion. C'est pour cette raison qu'il est difficile, par exemple, de classer (avec M. Chantavoine) parmi les mélodies de Chopin d'allure bellinienne le sublime *Largo* de la Sonate op. 58 de Chopin. Chantant, il l'est certes assez, surtout dans sa première partie ; mais dans son caractère, dans son expression, dans sa signification, par son élévation et par sa profondeur, il dépasse de beaucoup tout ce que Bellini a laissé dans ses œuvres.

D'ailleurs, s'il y a quelque affinité, les ressemblances ne sont jamais si accusées qu'on puisse prendre une mélodie de Bellini pour celle de Chopin, et *vice versa*. Nous croyons donc que M. Murdoch va beaucoup trop loin lorsqu'il dit :

[1] *Chopin*, Londres 1934, p. 167.

Il y a bien des parties dans les Nocturnes de Chopin qui auraient pu être écrites par Bellini pour quelque Rubini, et on pourrait trouver dans les airs de Bellini plus d'une mélodie qui sonne comme une phrase écrite par Chopin pour le piano, mais dans le même genre [1].

Si Chopin fait souvent du *bel canto* sur le piano [2], que ce *bel canto* soit rossinien ou bellinien, Chopin reste toujours Chopin, il a toujours son *poeticus color* particulier, ce « timbre » auquel on reconnaît sa voix et qui ne permet pas de le confondre avec d'autres. Si les mélodies de Chopin ont des marques caractéristiques communes avec celles de Bellini, si nous pouvons même considérer qu'elles font partie de la même « famille », comme c'est le cas par exemple du muguet et du lis, elles ont leurs formes et leur parfum propres qui les distinguent de toutes les autres.

[1] *Ouvr. ment.*, p. 167.

[2] « Chopin est l'initiateur du *bel canto* au piano », dit Mlle Dr M. Ottich dans son ouvrage *Chopins Klavierornamentik*, Wolfenbüttel-Berlin, 1938, p. 25.

b) *Les ornements et le* tempo rubato.

A côté de ce caractère général, à côté de leur *cantabile*, les mélodies de Chopin ont encore un trait qui permet de parler de leur « italianisme » : c'est leur ornementation. Dans ces « agréments », dans ces fioritures, il y a certainement aussi, dans une certaine mesure, influence du *bel canto* italien ; mais là encore Chopin sut s'assimiler ses modèles et, tout en maintenant les mêmes principes, il sut imprimer à ses ornements une marque personnelle, en les « spiritualisant » et en leur donnant une finesse, une élégance, un charme qui n'ont peut-être jamais été atteints, ni avant ni après lui, et certainement jamais dépassés [1].

Il est aussi fort probable que c'est le *rubato* des chanteurs italiens qui, en premier lieu, détermina celui de Chopin et l'amena

[1] « Chopin donna à ce genre de parure, dont on n'avait encore pris le modèle que dans les *fioritures* de l'ancienne grande école de chant italien, l'imprévu et la variété que ne comportait pas la voix humaine, servilement copiée jusque-là par le piano dans les embellissements devenus stéréotypes et monotones » (Liszt, *ouvr. ment.*, p. 14).

Notons ici que l'ornementation de la musique de Chopin étant, de par sa nature, essentiellement instrumentale, elle tire son origine plus encore que du chant italien, des ornements de la musique pour piano de Mozart, et surtout de celle de Hummel.

à faire un si ample et si fin usage de cette manière de donner à la mélodie plus d'expression et plus de relief, de la rendre plus libre et plus flexible, par des modifications presque imperceptibles des relations entre ses divers éléments. Le *tempo rubato* de Chopin-pianiste est demeuré célèbre ; et l'interprétation adéquate de ses œuvres l'exige impérieusement, tellement celles-ci sont basées, dans leur caractère, leur habitus, leur essence même, sur ce mode de traiter la matière sonore. Le *rubato* confère, pour une grande part, à la musique de Chopin cette fluidité, ce chatoiement qui n'ont jamais encore été atteints avant elle et qui — malgré toutes les affinités que l'on peut constater — la distinguent des modèles italiens que Chopin avait sous les yeux, ou sous les oreilles, si dire se peut.

c) *Les réminiscences.*

Il y a encore un genre de manifestations de l'italianisme dans la musique de Chopin : ce sont les réminiscences de compositeurs italiens que nous y rencontrons. Toutefois, comme nous avons traité ce sujet

dans le tome II de nos *Etudes sur Chopin*, nous nous permettons d'y renvoyer notre lecteur [1].

Mais à côté des réminiscences de la musique italienne, il y en a dans les œuvres de Chopin d'autres encore : de Bach, de Beethoven, de Schubert, de Weber [2]. Celles-ci sont même plus nombreuses. Et c'est là en son genre une preuve que l'influence de la musique allemande sur Chopin était bien plus forte que celle de la musique italienne. Comme le dit H. Opieński [3], Chopin a employé

> *des formes propres à l'école viennoise du commencement du XIX^e^ siècle, d'où sortait son maître Joseph Elsner. Mais s'il étudia d'après l'école allemande l'art de construire la forme musicale,* [...] *il a su néanmoins rajeunir les vieilles formules avec la sève nouvelle qui venait de la tradition et... de son génie.*

Opieński ajoute que, malgré les liens qui le rattachent à la musique allemande, c'est

[1] Voir p. 59-65.
[2] Voir nos *Etudes sur Chopin*, t. II, p. 48-49.
[3] *La musique polonaise*, Paris 1929, p. 89.

une erreur de ranger Chopin dans l'« école allemande », de même qu'« on ne peut pourtant pas enrôler Palestrina dans l'école flamande ni Haendel dans l'école italienne ».

D'autre part, il faut prendre en considération le fait que Chopin était pianiste et que ses œuvres sont, dans leur immense majorité, faites pour le piano, et pour le piano seul. Il est donc évident que c'est la musique de piano qui devait l'intéresser et l'influencer au premier chef. Or les plus grands représentants de cette musique, les maîtres que Chopin pouvait et devait prendre comme modèles, étaient tous des Allemands : Bach, Beethoven, Hummel, Schubert, Weber [1].

[1] Nous ne saurions passer ici sous silence le fait que Chopin appréciait aussi hautement Scarlatti et Clementi et faisait étudier à ses élèves les ouvrages de ces maîtres (voir NIECKS, *ouvr. ment.*, t. II, p. 182, 184, 189, 190, 341). Il reste à préciser encore si et quelle influence Scarlatti et Clementi ont exercée sur l'écriture pianistique de Chopin. — Comme l'a établi Mme WANDA LANDOWSKA dans son intéressant article sur *Chopin et l'ancienne musique française* (la *Revue musicale* de décembre 1931, p. 100 et suiv.), il est à peu près sûr que Chopin ignora la musique des grands clavecinistes français. Malgré cela, Mme Landowska voit une « profonde affinité » entre le chantre de la Pologne et l'ancienne musique française ; elle attribue ces « liens mystérieux » au « perpétuel et lent mouvement des influences réciproques des nations ». Voir aussi les remarques de Mlle EDITH MEISTER sur les relations existant entre Chopin et les compositeurs pour piano des époques précédentes, dans sa thèse *Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Fr. Chopins*, Hambourg 1936, p. 44 et suiv.

Mais Chopin ne s'est guère laissé pénétrer de l'*esprit* de la musique allemande, cet esprit lui étant étranger et peu sympathique [1].

C'est d'ailleurs ce qu'on peut affirmer aussi de l'esprit de la musique italienne. Liszt a pu écrire à ce sujet ce qui suit :

> *Tout ce qui dans la musique italienne est si franc, si lumineux, si dénué d'apprêt, en même temps que de science ; tout ce qui dans l'art allemand porte le cachet d'une énergie populaire, quoique puissante, lui plaisait également peu* [2].

[1] C'est l'opinion de Lenz ; voir NIECKS, *ouvr. ment.*, t. II, p. 109.

[2] *Ouvr. ment.*, p. 196.

3. A quoi se réduit le rôle de l'élément italien dans la musique de Chopin.

Cependant, comme nous l'avons vu, dans la *forme* que Chopin donnait à ses œuvres, il y a des éléments communs avec la musique italienne et la musique allemande. Cela s'explique par le fait que Chopin était forcément en contact avec ces musiques et qu'il est « intégré » — *sit venia verbo* — dans la culture musicale générale de l'époque. Cependant l'esprit de sa musique dans les manifestations les plus hautes, les plus profondes et les plus typiques de celle-ci, est foncièrement polonais. Il arrive que la couleur nationale polonaise semble disparaître pour un moment. Chopin alors

> *paraît se pencher parfois par delà l'Allemagne vers l'Italie ; on sait que Bellini et Chopin étaient amis, qu'ils se communiquaient souvent leurs compositions et n'ont pas été sans s'influencer mutuellement.*

C'est Schumann qui dit cela, à propos du thème « chantant » du premier mouvement

de la *Sonate en si bémol mineur* de Chopin [1]. Puis il ajoute :

> *Mais, comme nous l'avons dit, ce n'est qu'une légère incursion vers le Sud. A peine la période chantante achevée, le Sarmate tout entier éclate dans sa hautaine originalité. Jamais Bellini n'a osé, n'aurait pu oser un entrelacement d'accords comme nous en rencontrons à la fin de la première phrase de la deuxième partie* [2].

Schumann a peut-être trouvé ici la meilleure formule pour caractériser l'art de Chopin. Sarmate, il le reste toujours. Si parfois il « se penche vers l'Italie », il le fait « par-

[1] Je crois que ce sont ces paroles de Schumann, plus encore que les affirmations de Liszt, qui ont amené les musicographes à attribuer une trop grande importance au « bellinisme » aussi bien dans la vie que dans la musique de Chopin (voir aussi dans le vol. II de nos *Études* les « Jugements de Schumann », p. 110). Il faut se rappeler qu'au sujet des relations de Chopin avec Bellini, Schumann n'a probablement eu que des renseignements de seconde main. Or, dans de pareilles conditions, des inexactitudes, des exagérations surgissent trop facilement.

[2] « Nach Abschluss des ersten Satzes vom zweiten Teil. » Ce n'est pas très clair. Mais fort probablement il s'agit là des mesures 17 et suiv. de la deuxième partie (développement des thèmes) du premier mouvement de la Sonate. La chose n'a d'ailleurs pas d'importance ici.

dessus l'Allemagne ». C'est-à-dire que son « italianisme » est toujours à base de gravité, de profondeur, d'élévation, toutes qualités qui sont considérées comme des marques caractéristiques de la musique allemande. Et ce sont, sans aucun doute, ces qualités aussi qui induisaient Chopin à apprécier la musique allemande plus que la musique italienne. Voici par quels mots commence la lettre qu'il a écrite de Berlin à sa famille le 20 septembre 1828 :

> *Depuis mardi on donne, comme exprès pour moi, tous les jours quelque chose de nouveau au théâtre. Bien plus, j'ai entendu déjà un oratorio à la* Singakademie. *J'ai vu avec plaisir le* Cortez *(de Spontini),* Il matrimonio segreto *de Cimarosa, et le* Colporteur *d'Onslow. Toutefois l'oratorio* Cæcilienfest *de Haendel se rapproche plus de l'idéal que je me suis fait de la grande musique* [1].

Jamais Chopin n'a parlé de la musique italienne avec autant de chaleur et

[1] M. Chantavoine, dans l'ouvrage mentionné, a passé sous silence cette confidence de Chopin, pourtant assez significative.

d'enthousiasme qu'il l'a fait après l'audition d'un *Trio* de Beethoven, de l'*Octuor* et du *Quintette* de Spohr [1].

Mais il est très probable que, si Mozart a été le compositeur préféré de Chopin, c'est précisément parce que ce maître a su allier au génie allemand l'esprit de la musique italienne, parce que sa musique, bien allemande de caractère, était teintée d'« italianisme ».

Il est donc établi que Chopin a eu un certain faible pour la musique italienne. Mais c'est une grosse erreur d'attribuer à cette musique une action « très forte » et même « prépondérante » sur celle de Chopin, et d'appeler l'art de Chopin un art *italianisant*. Pour employer une comparaison fort prosaïque, mais qui peut donner une idée assez juste de l'état réel des choses, nous pourrions dire que l'élément italien joue dans la musique de Chopin un peu le rôle d'un condiment : il sert à assaisonner parfois la substance musicale des œuvres de Chopin, à en relever le goût, mais il ne constitue pas l'essence de ces « plats » délicats et recherchés. Celle-ci se compose d'ingrédients

[1] Voir lettres du 3 octobre 1829, 20 octobre 1829 et 18 septembre 1830.

qui proviennent d'une autre zone, qui ont mûri sous un ciel moins azuré, sous un soleil moins éclatant, moins ardent, mais qui ont une saveur et une valeur non moins délectables.

DEUXIÈME PARTIE

CE QUE CHOPIN EST POUR L'ITALIE

CHAPITRE VII

L'Italie et Chopin

1. La littérature italienne sur Chopin.

Nous avons jusqu'ici examiné l'attitude de Chopin envers l'Italie, les Italiens et la musique italienne. Consacrons à présent notre attention à l'attitude de l'Italie, des Italiens vis-à-vis de Chopin et de la musique de Chopin. Jusqu'ici nous avons parlé surtout de l'italianisme de Chopin ; voyons maintenant le « chopinisme » de l'Italie !

Si l'on a pu dire qu'il y a des affinités entre le tempérament italien et le tempérament polonais, si « le sang latin du père de Chopin, émigré français, rapprochait encore les distances entre Varsovie et Rome ou Bologne » [1], si dans la musique de Chopin

[1] Chantavoine, *ouvr. ment.*, p. 163.

nous pouvons constater certains éléments italiens — il est à présumer que les Italiens ont dû porter et continuent de porter au Maître polonais et à ses œuvres un intérêt plus vif et plus compréhensif encore que d'autres nations, moins intimement liées avec Chopin, moins rapprochées de lui, spirituellement et moralement.

Pour autant que j'ai pu m'en faire une idée, je crois pouvoir constater que Chopin et sa Muse sont en Italie, et ont toujours été l'objet d'un culte sincère, ardent et très répandu. Nous allons voir que les preuves n'en manquent pas.

Examinons d'abord ce qu'on a écrit de plus remarquable en Italie sur Chopin, en tenant particulièrement compte des opinions émises sur l'italianisme de Chopin. Si nous faisons abstraction des pages consacrées au chantre polonais dans les histoires de la musique et dans d'autres ouvrages de caractère général, ainsi que des nombreux articles parus dans des périodiques (surtout *Il Pianoforte* et la *Rivista musicale*), la littérature italienne sur Chopin a plusieurs « postes » intéressants à signaler. Il s'agit de cinq ou six volumes qui n'ont rien apporté de foncièrement nouveau sur le sujet, mais qui sont

des ouvrages sérieux et de valeur, et qui ont certainement contribué à répandre en Italie une connaissance plus exacte de la personnalité de Chopin et une compréhension plus approfondie de sa musique.

a) *L'ouvrage de Valetta.*

Le premier livre de ce genre a paru à l'occasion du centenaire de la naissance de Chopin. C'est l'ouvrage d'Ippolito Valetta : *Chopin. La vita. Le opere* [1]. Il occupe à peu près la même place dans la littérature italienne sur Chopin que la biographie de Chopin publiée par M. Edouard Ganche[2], vers la même époque, occupe en France. Il a aussi un peu le même caractère ; mais il

[1] Milan 1910. Volume de 444 pages. On peut supposer qu'aucun ouvrage de cette importance n'avait paru en Italie avant cette date. Autrement, Valetta n'aurait pas manqué de le citer et d'en profiter.

[2] *Fr. Chopin, sa vie et ses œuvres.* Paris. Première édition en 1908. Valetta ne semble pas avoir connu cet ouvrage. Il cite seulement de GANCHE, *La vie de Chopin dans son œuvre*, Paris 1909. C'est à cet ouvrage qu'il a emprunté des citations d'un « journal autographe » de Chopin qui a été publié en 1907 et plus tard reconnu comme apocryphe (voir le premier volume de nos *Etudes*, p. 42 et suiv.) et que Ganche ne cite plus dans son grand ouvrage sur Chopin, au moins pas dans ses éditions récentes.

présente cette supériorité sur le livre de Ganche que Valetta a profité du premier volume, publié en 1904, de la grande biographie de Chopin rédigée par F. Hoesick et que nous avons souvent l'occasion de citer ici [1].

La partie biographique du livre de Valetta témoigne d'une grande sympathie de l'auteur pour son personnage. Par contre Valetta a une antipathie marquée pour George Sand (ce qui ne lui attirera pas la nôtre !) ; il est aussi assez sceptique en ce qui concerne la sincérité de l'amitié de Liszt pour Chopin. Il est même peut-être trop sévère aussi bien pour l'ami que pour l'amie de Chopin.

Dans la partie consacrée aux œuvres du musicien polonais, certains jugements de Valetta appellent des réserves. Il est par exemple très élogieux pour les Variations sur le *Schweizerbub*, œuvre pourtant des plus insignifiantes dans le bagage de Chopin, tandis que son *Rondo* op. 16, qui certes n'est

[1] Il est regrettable que, dans la réimpression du livre de Valetta, exécutée en 1921, n'aient pas été exploités de la même manière les deux derniers volumes de l'œuvre de Hoesick qui ont paru dans l'intervalle (1910). Il est aussi dommage que le soi-disant portrait de Chopin reproduit au début du volume de Valetta soit par erreur celui de... Liszt (exécuté par Devéria en 1832).

pas un des grands chefs-d'œuvre de Chopin, mais qui n'est pas non plus un ouvrage négligeable, n'aurait, d'après Valetta, en somme pas le droit de passer à la postérité. Le *Rondo* pour deux pianos, op. 73, qui a des parties d'un charme irrésistible, n'est pour notre auteur qu'un « hommage à la gymnastique ». Pour la splendide *Polonaise-Fantaisie*, Valetta n'a aucune compréhension et il regrette que Chopin n'ait pas clos la série de ses Polonaises avec le fulgurant op. 53.

La pire méprise de Valetta est toutefois de considérer la *Barcarolle* de Chopin comme une *opera minore*, pompeuse, diffuse, trop compliquée et recherchée. Il lui dénie toute « couleur locale », c'est-à-dire italienne, et plus particulièrement vénitienne [1], comme

[1] A cette œuvre magnifique, unique, de Chopin Valetta préfère les *Venezianischen Gondellieder* de Mendelssohn. On ne discute pas des goûts, ni des couleurs (même « locales »)... Mais nous ne voyons pas pourquoi la « couleur » vénitienne devrait obligatoirement compter comme un des éléments de la valeur d'une barcarolle. Le terme *barcarolle*, pris au sens large du mot, peut désigner tout chant « approprié aux promenades sur l'eau », sans considération de lieu, de pays, de climat, d'hémisphère, même s'il « semble avoir pris naissance à Venise », comme le dit Larousse. Autre chose la *Gondoliera* ! Mais même si Chopin avait appelé son œuvre Gondolière, on ne pourrait que constater le caractère inapproprié du titre. Le titre ne décide pas davantage de

dans la *Tarantelle* de Chopin il ne voit rien de « méridional ».

De telles opinions sont d'autant plus surprenantes que Valetta — et c'est là un de ses grands mérites — sait parfaitement apprécier des œuvres de Chopin qui n'ont pas la grande faveur du public, par exemple le Quatrième *Scherzo*, qu'il trouve « magnifique », ou la Quatrième *Ballade* qui, selon lui, « s'élève au niveau des conceptions les plus extraordinaires de l'art ». C'est aussi avec raison qu'il estime que Schumann a tort de « suspendre son admiration » pour la *Sonate* op. 35 de Chopin.

Valetta ne connaissait pas l'étude de Chantavoine sur l'italianisme de Chopin, il n'a donc pas pu prendre position dans la discussion du problème. Il se borne à se faire l'écho du « vœu » de Chopin d'être enterré auprès de Bellini, en quoi il voit la meilleure preuve d'une amitié particulièrement intime

la beauté de l'œuvre, que le nom ne détermine la valeur d'un homme et que l'étiquette d'une bouteille ne change la qualité du vin qu'on y a versé. Les mêmes remarques valent pour les Valses de Chopin. Il paraîtrait que « comme valses elles n'ont aucune valeur » (voir p. 148-149 du vol. II de nos *Études*). Mais alors il n'y a qu'à changer d'étiquette — ce qui est d'autant plus à recommander que l'étiquette déjà apposée n'indique pas du tout un contenu de qualité absolument supérieure.

et un argument irréfutable contre les assertions de Barbedette que nous avons rapportées plus haut. Il signale quelques ressemblances entre les mélodies de Chopin et celles de Rossini ; nous nous en sommes occupés dans le vol. II de nos *Etudes* (voir plus haut), non sans constater leur peu d'importance.

b) *L'ouvrage de Geddo.*

Dans un livre sur Chopin, pourtant de date plus récente [1], M. Angelo Geddo ne consacre pas non plus une grande attention à l'italianisme de Chopin. Parlant de l'influence de Bellini sur Chopin, il dit, à la page 74 :

> *Faisant siens certains procédés* [spunti] *belliniens, Chopin, beaucoup plus habile harmoniste, les a prodigieusement élaborés et développés.*

Comme exemple l'auteur cite, évidemment d'après Valetta, le début de l'*Etude* op. 25, nº 7, qui prendrait son départ avec

[1] A. Geddo, *Chopin.* Brescia 1937.

une phrase de Bellini, obtenant ainsi de « merveilleux résultats ».

Geddo a lui-même caractérisé son livre de la façon suivante :

> *Profilo, ritratto, biografia, vita romanzata ? Non so. E mi sono guardato dai sottotitoli* [1].

Le livre se rapproche un peu de celui que Guy de Pourtalès a consacré à Chopin. Beaucoup plus littéraire dans la forme et les ambitions que celui de Valetta, il renonce par contre à des analyses développées et approfondies des œuvres de Chopin [2], mais il contient d'intéressantes remarques à leur sujet. Entre autres, nous avons la satisfaction d'y voir réhabilité le *Rondo* op. 73 de Chopin que Valetta avait impitoyablement condamné. Là où ces deux écrivains ne sont pas non plus d'accord entre eux, c'est dans l'appréciation des rapports entre la musique de Chopin et celle de Beethoven. Tandis que Valetta affirme que

[1] « Est-ce un profil, un portrait, une biographie, une vie romancée ? Je ne le sais. Et je me suis gardé de mettre des sous-titres » (p. 5).

[2] P. 207.

> *Chopin fut peut-être le seul grand musicien de son temps — parmi ceux qui ne se sont pas consacrés au théâtre — qui n'ait pas été entraîné dans l'orbite de Beethoven* [1],

suivant en cela Schumann, Geddo considère Chopin comme « le plus digne continuateur du romantisme beethovénien ». Il précise d'ailleurs que Chopin a continué Beethoven, mais l'a continué sans l'imiter ; il marque aussi les différences qui existent entre les deux compositeurs [2].

Par contre, Geddo est d'accord avec Valetta en constatant des affinités entre la musique de Chopin et la poésie de Leopardi, constatation peut-être plus intéressante que pertinente, mais que nous tenions à signaler.

Très justement, Geddo relève l'importance exagérée qu'on attribue au sentiment de l'amour dans la musique de Chopin [3]. Le caractère national de cette musique lui

[1] P. 267.

[2] *Ouvr. ment.*, p. 8. Chopin ne se serait en particulier pas assimilé la forme sonate établie par Beethoven (p. 142). Là aussi Geddo suit Schumann, dont il admet encore la funeste opinion selon laquelle il n'y a aucune unité ni liaison entre les quatre mouvements de la Sonate op. 35 de Chopin. Voir p. 102 et suiv. du vol. II de nos *Études*.

[3] P. 14, 23, 81, 176, 207.

apparaît avec force ; il voit et sent que « l'épopée de la nation polonaise a passé dans ses chants », et que « la mélodie de Chopin est avant tout la mélodie de sa patrie » [1].

Le portrait moral que Geddo fait de Chopin est plus nuancé et plus poussé que celui que nous a donné Valetta ; mais cela ne veut pas dire qu'il n'appelle pas certaines retouches. Les traits pessimistes et tendres du caractère de Chopin sont trop accusés chez Geddo, ce à quoi a dû contribuer la foi que l'auteur a accordée au malheureux « journal » apocryphe de Chopin [2].

[1] P. 47 et 59.

[2] Nous ne pouvons pas relever ici d'assez nombreuses inexactitudes et erreurs matérielles qui se rencontrent dans la littérature italienne sur Chopin. Toutefois nous considérons de notre devoir de rectifier la regrettable erreur commise par Geddo, lorsque, racontant l'histoire de la séparation de Chopin et de George Sand, il rapporte, sur la foi de Delacroix, que la lettre de Chopin qui consomma la rupture était « atroce » (p. 167 et 171). Or, c'est précisément l'inverse : il s'agit d'une lettre non pas de Chopin à George Sand, mais de George Sand à Chopin ! Voici d'ailleurs le texte exact de la note consignée par Delacroix dans son journal à la date du 20 juillet 1847 :

> *Chopin m'a parlé de la lettre qu'il a reçue ; mais il me l'a lue presque tout entière depuis mon retour. Il faut convenir qu'elle est atroce.* (Cité dans GANCHE, *Chopin*, p. 383.)

Geddo attribue aussi par erreur les belles paroles de Heine sur Chopin, que nous avons citées au début de la présente étude, à... Goethe (p. 181).

c) *L'ouvrage de Mariotti.*

Il est étonnant que Geddo ne cite pas le livre sur Chopin de M. Giovanni Mariotti, qui a paru plusieurs années avant celui de Geddo [1] et qui mérite, certes, d'être connu.

Mariotti est un de ceux qui se sont plus particulièrement intéressés au problème de l'italianisme de Chopin. Il a consacré dans son livre tout le XIX^e^ chapitre, intitulé *L'italianismo di Chopin*, à ce sujet. Il commence par constater que Chopin, tant l'homme que le musicien, est resté Polonais toute sa vie, malgré l'éloignement de sa patrie, et que la substance de son œuvre est « entièrement polonaise ». Cependant dans certaines compositions il se rapproche de la musique italienne, soit par le fond, le caractère général de l'œuvre *(il contenuto)*, soit par des traits particuliers de l'inspiration mélodique. Ainsi la *Barcarolle* de Chopin est, selon Mariotti, l'évocation et l'exaltation de Venise, de la beauté et de l'esprit de la Reine des Lagunes. La *Tarentelle* serait aussi d'inspiration nettement italienne. L'opinion

[1] G. MARIOTTI, *Chopin*, Florence 1933. Un volume de 353 pages.

de M. Chantavoine, selon laquelle l'influence de la musique italienne aurait été « prépondérante » sur l'œuvre de Chopin, Mariotti ne la trouve pas exagérée. Ayant constaté que Poirée, Ravel, d'autres encore n'ont pas une idée assez juste de la musique italienne de l'époque, lorsqu'ils la considèrent comme spontanée, mais négligée, « inculte », il admet que Chopin donnait à ses mélodies des formes plus achevées, plus élaborées que les Italiens d'alors ne savaient ou ne voulaient le faire dans les leurs [1]. Puis M. Mariotti cite une étude d'Augusto Righetti [2], où il est dit, entre autres, qu'il ne faut pas chercher l'influence de la mélodie italienne chez Chopin dans

> *des imitations de caractère formel et purement mécanique, mais plutôt dans le phénomène que nous pourrions appeler* endosmose musicale *entre l'ambiance du jeune compositeur et ses centres sensoriels* [la sfera sensoriale]. *Autrement dit, il*

[1] « In Chopin l'ispirazione melodica era elaborata come gl'italiani di allora non sapevano o non volevano. »

[2] Cette étude a paru dans la *Nuova Italia Musicale* de mars 1932, puis dans une brochure à part, par les soins de la même revue.

> *s'agit de l'inévitable dérivation des thèmes qui s'élabore dans le subconscient des facultés créatrices.*

M. Mariotti se déclare d'accord avec les vues de l'auteur, mais trouve que les exemples cités par lui des thèmes de Chopin « dérivés » de ceux de Rossini sont « forcés » [1]. Enfin, M. Mariotti conclut :

> *En tout cas l'*italianisme *de Chopin ne devrait pas être poussé au delà de ses limites vraies et raisonnables; or celles-ci sont marquées,* grosso modo, *par l'amour que le compositeur avait pour l'opéra italien de son temps et par un goût de la mélodie qui est italien d'inspiration, mais profondément original dans l'élaboration.*

Comme on le voit, ces conclusions ne vont pas beaucoup plus loin que celles auxquelles nous sommes arrivés plus haut dans nos considérations. Ce qui nous étonne alors, c'est que Mariotti admette les opinions de

[1] Nous les citons dans notre étude sur les Réminiscences chez Chopin ; voir *Etudes sur Chopin*, t. II, p. 64-65.

Chantavoine, qui pourtant ne restent certes pas dans *i veri e logici confini* [1].

Tandis que Geddo nous donne un portrait de Chopin qui semble parfois faire place à des traits subjectifs de l'auteur, Mariotti se rapproche de Valetta par sa tendance à traiter son sujet de manière objective. Il se base aussi sur une littérature assez riche, citant non seulement Valetta, Niecks, Karasowski et plusieurs auteurs français, mais même le livre de Jachimecki, celui d'Opieński et le magnifique discours de Paderewski, prononcé à l'occasion du centenaire de la naissance de Chopin [2]. Il redresse quelques appréciations injustes de ses devanciers, jugeant par exemple que Valetta exagère en déniant toute valeur aux compositions de Chopin que Fontana a publiées après la mort de son illustre compatriote et ami — « crime » que Valetta ne peut pardonner à Fontana. En particulier, Mariotti prend éloquemment la défense du *Nocturne en mi*

[1] Contrairement à l'attitude adoptée par lui vis-à-vis des éléments italiens, Mariotti ne croit pas pouvoir trouver dans la musique de Chopin des qualités révélant le sang français qui coulait dans les veines du musicien polonais ; voir p. 37, 130, 309, 310.

[2] Il y a, hélas, encore chez Mariotti des citations du journal apocryphe de Chopin ; heureusement elles ne sont pas nombreuses.

mineur, op. 72, qu'il caractérise avec bonheur et dont il relève les qualités avec justesse [1]. A propos de ce *Nocturne* aussi, Mariotti fait cette très juste remarque :

> *Chopin est viril en même temps qu'il est féminin* [2].

Et après avoir cité ces paroles de Poirée :

> *Sa nature fine, exquise, [...] le fait tomber fréquemment dans un féminisme, une préciosité qui pourra s'atténuer, mais dont il n'aura pas le courage de s'affranchir entièrement,*

Mariotti continue :

> *Non, cela n'est pas vrai. Chopin ne tombe jamais dans la mièvrerie, dans le doucereux ; il n'écrit pas comme écrirait une femme, mais souvent il semble s'adresser aux femmes, car il sait qu'il trouvera auprès de celles-ci, plus qu'auprès des*

[1] P. 87-88.

[2] P. 88.

hommes, cette compréhension que l'artiste demande toujours à son auditoire [1].

Tout en reconnaissant en Chopin un « poète de l'amour », Mariotti précise qu'on trouve dans ses œuvres moins les reflets et les échos de sentiments individuels et d'expériences personnelles que l'expression de l'essence même de l'amour [2]. D'autre part, il sait très bien voir en Chopin non seulement un chantre immortel de sa patrie qui « s'identifie avec l'âme polonaise », mais aussi un artiste aux larges horizons, aux vues profondes, aux sentiments généreux, qui réussit sans effort à « parler au monde entier, comme peu ont su le faire ».

Son œuvre s'est épanouie en Pologne, mais sa grandeur même en fait une propriété universelle [3].

Citons encore cette fort juste observation :

[1] P. 115. Mariotti ajoute encore : « Ce sens de la douceur féminine, il ne faut pas le confondre avec la féminité » (ib.). Comp. aussi notre *Féminité dans la musique de Chopin*, dans le premier volume de nos *Etudes sur Chopin*.

[2] P. 60.

[3] P. 32-33.

Les mazurkas de Chopin nous prouvent avec quelle prodigieuse facilité le maître savait tirer d'un rythme de danse les accents les plus aptes à révéler et à chanter les mouvements les plus intimes de son âme [1].

d) *L'ouvrage de Salvaneschi.*

Nous voudrions au moins mentionner encore le livre de M. Nino Salvaneschi, *Il tormento di Chopin* [2]. C'est une biographie de Chopin, dans un ton peut-être parfois trop lyrique qui peut ne pas convenir à tous les amateurs et admirateurs de Chopin, mais qui ne laisse pas d'émouvoir, lorsqu'on sait que l'auteur est aveugle, qu'il cherche, et trouve, dans la musique de Chopin sa consolation et en fait ses délices.

Comme Salvaneschi le dit dans la préface :

Ce livre n'est pas destiné aux musiciens, mais à tous les cœurs aimants,

[1] P. 84.

[2] Milan 1934. 257 pages. Ce livre a paru aussi en polonais, sous le titre *Zal szopenowski*, Varsovie 1938, dans une traduction et adaptation d'E. Radomska.

aux âmes tristes et nostalgiques, sœurs de l'âme de Chopin. [...] *A vrai dire, j'ai voulu dire seulement pourquoi je l'aime. Puisse l'amour que je lui porte m'obtenir le pardon de ma faute!*

Salvaneschi accentue peut-être trop le rôle de la souffrance dans la vie et dans l'œuvre de Chopin : souffrance due à la séparation nostalgique d'avec la patrie et les siens qu'il y a laissés, aux déceptions d'amour et à la maladie. Mais, vers la fin de son livre, il adresse à Chopin cette belle apostrophe :

Les chants de ton âme endolorie ne cesseront de porter au monde entier l'apaisement et la joie; par ta souffrance tu arrivas à la victoire [1].

Il relève aussi avec force que Chopin appartient entièrement à la Pologne et que c'est la Pologne qui en a fait un don royal au monde [2].

[1] P. 210 de l'édition polonaise. Comp. p. 113 du vol. I de nos *Etudes*.

[2] P. 63, édition polonaise. Signalons encore, avant de clore notre revue, le *Chopin* de Franco Invernizzi (Milan 1935), qui compte aussi parmi les ouvrages italiens d'envergure sur Chopin (le volume compte 255 pages), mais qui ne nous est connu que de titre.

Y a-t-il quelque chose de spécifiquement italien dans cette si riche littérature sur Chopin, une manière particulière de voir, de comprendre et de sentir sa musique ? Nous ne le croyons pas. Son caractère général est à peu près celui des écrits sur Chopin publiés en France, en Allemagne, en Angleterre. Elle se base d'ailleurs en grande partie sur ceux-ci. Dans le détail des appréciations, les auteurs italiens sont souvent en désaccord entre eux, comme nous avons eu l'occasion de le voir. Certains jugements des « chopinographes » italiens nous paraissent inacceptables parce qu'ils sont dépourvus de tout fondement. Nous en trouvons de pareils — hâtons-nous d'ajouter — ailleurs aussi, et peut-être, en plus grand nombre, qu'en Italie. Dès qu'on discute un sujet un peu abondamment, il est rare que l'absurde ne s'y mêle. N'y a-t-il pas deux millénaires que le bon Cicéron disait déjà :

Nil tam absurdum quod non dicatur ab aliquo philosophorum ? [1]

Les philosophes ne sont pas les seuls à avoir ce privilège...

[1] Il n'y a rien de si absurde qu'il ne se trouve un philosophe pour le dire.

2. Autres témoignages du culte de Chopin en Italie.

En dehors de la littérature italienne sur Chopin, de son abondance et de sa qualité, qui sont déjà révélatrices, il y aurait à noter encore quelques faits significatifs, comme preuve de l'intérêt qu'on porte en Italie à Chopin, comme témoignages du culte et de la pratique de ses œuvres.

C'est ainsi que la grande maison d'édition G. Ricordi & C^ie^, à Milan, a publié les œuvres de Chopin revisées par différents collaborateurs [1].

Attilio Brugnoli, professeur au Conservatoire de musique à Florence, a fait paraître de nos jours, également chez Ricordi, les œuvres de Chopin avec de nombreux et intéressants commentaires en langues italienne, espagnole, française et anglaise. Cette laborieuse « édition didactique-critique-comparative », qui tient compte des meilleures éditions précédentes et même des éditions originales, mérite l'attention de quiconque

[1] Geddo, *ouvr. ment.*, p. 197.

cultive sérieusement la musique de Chopin.

Il existe une traduction italienne des textes des seize Mélodies de Chopin ; elle est faite par Arturo Franci, malheureusement non pas sur le texte original polonais, mais d'après une traduction allemande.

Ce qui ne manque pas non plus en Italie, ce sont les arrangements de compositions de Chopin pour orchestre. Ainsi les *Etudes* en *mi mineur* et en *si mineur* de l'op. 25 et la grande *Polonaise* en *la bémol* ont été orchestrées par Luigi Mancinelli, tandis que Alessandro Vessella a arrangé la même *Polonaise* pour fanfare militaire [1].

Mais le fait le plus caractéristique, du point de vue qui nous intéresse ici, est la composition d'un opéra dont le livret (d'Angelo Orvieto) présente une suite d'épisodes de la vie de Chopin, et dont la musique est entièrement empruntée à ses œuvres. C'est le *Chopin* de Giacomo Orefice. Ecrit en 1901, cet opéra a été représenté avec succès en Italie, à Varsovie, à Paris. Voilà pour le coup un Chopin « italianisé » ! Voilà une manière bien italienne de lui rendre hommage !

[1] Valetta, *ouvr. ment.*, p. 420.

Elle n'a pas trouvé l'approbation générale. Citons à ce sujet l'opinion d'un compatriote de l'auteur (il est difficile de dire : du compositeur) de cet opéra : dans son livre sur Chopin, déjà souvent cité ici, Valetta dit que cet ouvrage témoigne très favorablement de l'ingéniosité et du savoir-faire d'Orefice, mais ne réussit pas à convaincre que la musique de Chopin soit apte à exprimer au théâtre un drame et ses péripéties [1].

La question de savoir si et dans quelle mesure il est légitime d'arranger les œuvres de Chopin pour d'autres instruments, et surtout pour l'orchestre, a été débattue depuis que George Sand a, sur un ton de haute autorité, déclaré que « un jour viendra où l'on orchestrera la musique de Chopin », pour mettre pleinement en lumière et en valeur toutes ses ressources et toutes ses richesses. Nous ne pensons pas reprendre ici toute cette discussion. Notons simplement que tous ceux qui connaissent le mieux et apprécient le plus justement la musique de Chopin, seront d'accord avec

[1] *Ouvr. cité*, p. 420. Camille Mauclair dit à propos du *Chopin* d'Orefice : « La stupeur a fait promptement justice de cette tentative irrespectueuse » (*Histoire de la musique européenne*, Paris 1921, p. 269). Mais lui-même n'en fait-il pas peut-être trop promptement justice ?

Valetta, qui clôt ainsi ses remarques :

> *La musique de Chopin ne supporte pas l'exterritorialité : elle ne doit pas quitter le clavier* [1].

Oui, cela est très juste, en théorie. Mais même déformée, en un certain sens, cette musique est trop belle pour perdre entièrement son charme. Et beaucoup de ceux qui considèrent les arrangements en question comme des « dérangements », ceux qui en principe les condamnent, et même sévèrement, lorsqu'ils entendent cette musique bien orchestrée et bien exécutée, ou ces mélodies chantées, dans le fameux opéra d'Orefice, par ces belles voix de chanteurs italiens, ils les écoutent avec plaisir et sont

[1] Citons encore à ce sujet les excellentes remarques de Mariotti (*ouvr. ment.*, p. 158) :

> *Chopin a senti le piano comme Bellini a senti le* bel canto, *Paganini le violon et Beethoven l'orchestre. Sa Muse ne sait pas s'exprimer sans le piano. Transportées du piano à d'autres instruments, ses compositions cessent d'être les mêmes, elles assument d'autres aspects, elles apparaissent comme des plantes soustraites à leur climat naturel : des impondérables les minent et les font se flétrir. La même chose aurait lieu si on les transférait du piano à l'orchestre : quatre-vingts instruments ne produiraient pas avec elles le même effet que produit l'instrument unique pour lequel elles ont été écrites.*

portés à l'indulgence pour les « arrangeurs ». C'est seulement lorsqu'elle est honteusement profanée, par exemple par le jazz-band ou par un orgue de cinéma, que l'entendre devient un véritable martyre. [1]

Il serait étonnant que, dans le pays des peintres et des sculpteurs, aucun de ceux-ci n'ait voulu glorifier Chopin dans une ou l'autre de ses œuvres, ou n'ait été inspiré par la musique de Chopin. Toutefois aucune des œuvres de ce genre dues au pinceau ou au ciseau d'artistes italiens n'a acquis une large notoriété. Fait exception le beau tableau de Lionello Balestrieri qui représente une soirée musicale chez Chopin et dont la reproduction est assez répandue [2].

Dans une de nos précédentes « Etudes » sur Chopin [3], nous avons relevé combien il serait intéressant et instructif d'étudier

[1] Signalons encore que le premier des *Deux contrastes* pour piano, d'Alfred Casella (1919), est un « hommage à Chopin ».

[2] A cette occasion il ne sera pas hors de propos de mentionner ici le « profil de Dante d'après le masque de Fr. Chopin ». Ce dessin de Delacroix, d'une pureté et d'une finesse de lignes admirables, a été reproduit en tête du vol. II des œuvres de Chopin publiées par M. E. Ganche à l'Oxford University Press. (Détail « pittoresque » — c'est le cas de le dire — Delacroix a mis ici, au lieu d'une simple signature, un « rébus », en décomposant son nom en un 2 en chiffre arabe, un *la* en note musicale et un signe de croix.) C'est sans doute la ressemblance des traits qui a amené Delacroix à dessiner ce portrait dantesque de Chopin, ou chopinesque de Dante. Mais on peut se demander s'il ne poursuivit pas encore quelque but supérieur. N'a-t-il pas voulu marquer ainsi l'affinité qu'il aurait perçue entre la poésie de Dante et la musique de Chopin ? Quoi qu'il en soit, il nous est permis de voir, dans ce portrait, comme un symbole éloquent de l'« italianisme » de Chopin.

« quels échos, quels reflets la musique de Chopin et sa personne même ont trouvés dans la littérature des différents pays ». Et nous avons exprimé le désir qu'« un chercheur s'attelle à cette tâche ».

Nous ne pouvons que renouveler ici ce vœu en ce qui concerne l'Italie en particulier. Ce travail ne saurait être entrepris ici, où nous ne pouvons avoir la prétention d'épuiser notre sujet, ni même de le traiter avec quelque ampleur : comme nous l'avons marqué dès le début de ce chapitre, nous avons seulement voulu apporter quelques preuves du culte et de l'amour que Chopin et sa musique ont rencontrés en Italie.

Mais nous nous en voudrions de ne pas citer au moins un exemple de ce culte et de cet amour dans le domaine de la poésie et des belles-lettres. Dans son recueil de poésies *A fior di silenzio* [1], Giovanni Bertacchi [2] a

[3] *(de la page précédente)*. Vol. I, p. 76.

[1] Milan, Baldini e Castoldi, 1912, p. 49-51.

consacré à Chopin un magnifique poème intitulé *La Zolla di Chopin* (« La motte de terre de Chopin ») [1]. Nous en détachons ici trois strophes qui sont parmi les plus émouvantes « apostrophes » qu'on ait adressées à Chopin [2].

[. . . . . .]

Breve zolla è con te; pur basterebbe
a rifiorirti il davanzal d'esiglio
della più mesta mammola che crebbe
lungo i fiumi natii, povero figlio!

La tua Polonia or non è più che un'onda
d'esiliata musica che trema
nelle notte d'Europa : ivi, profonda,
un popolo spirò l'ansia suprema.

[2] *(de la page précédente)*. Giovanni Bertacchi (1869-1942), professeur de littérature à Padoue, se fit connaître comme critique littéraire, conférencier, et surtout comme poète. Il a publié plusieurs recueils de poésies.

[1] Il s'agit évidemment de la poignée de terre natale que, dans une coupe d'argent, les amis et les camarades de Frédéric lui remirent lorsqu'il quitta Varsovie en 1830, et qui fut jetée sur le cercueil lors de son inhumation au Père Lachaise.

[2] Voici la traduction littérale de ce texte :

« C'est une petite motte de terre que tu possèdes ; mais elle suffirait — à fleurir le rebord de ta fenêtre d'exilé, — de la violette la plus sombre qui pourrait croître — sur la rive d'un fleuve de ton pays natal, ô pauvre fils !

Ta Pologne n'est à présent qu'une onde — de musique

[. . . . . .]

Estenuato eroe, men triste è il male
se in veli d'armonia tu lo nascondi;
non t'incresca l'esilio; io so di Tale
che, perduta la patria, ha visto i mondi [1].

exilée qui frémit — dans les nuits de l'Europe : en elle, dans ses profondeurs, — un peuple a exhalé l'extrême angoisse. [...]

O héros exténué, le mal est moins triste — si tu l'enveloppes de voiles d'harmonies ; — ne regrette pas trop l'exil ; j'en connais un Autre — qui, ayant perdu la patrie, a vu les mondes. »

[1] Encore un rapprochement avec Dante ! Les poètes polonais aimaient eux-mêmes comparer leur sort à celui du grand Florentin. L'un d'eux, Sigismond Krasiński, disait dans son poème *Avant l'Aube* (1843) : « Chassé de ma terre natale que ces démons ont mise en chaînes, comme Dante, vivant encore, j'ai passé par l'enfer ». Chopin était de la même génération, de la même élite spirituelle, de la même élite de la souffrance.

3. Le cas de Leo Ferrero et la leçon qu'on en peut tirer.

Je ne voudrais pas clore ces considérations sur ce que Chopin est pour l'Italie sans mentionner encore un fait qui me paraît trop intéressant pour être passé sous silence. Il a d'ailleurs peut-être même son importance, et présente une signification plus profonde, puisqu'il s'agit d'une personnalité marquante, d'un représentant de la pensée italienne contemporaine, de l'expression de l'âme de l'Italie de nos jours.

M. Franck-Louis Schoell a signalé le cas dans la préface qu'il a bien voulu placer en tête du premier volume de nos *Etudes sur Chopin*. C'est le cas de Leo Ferrero.

Ce jeune poète et penseur, si tragiquement et prématurément disparu, nous a laissé, dans un petit livre posthume *La Catena degli Anni* (1939), des confidences concernant son attitude envers la musique de Chopin. Chopin fut d'abord sa grande prédilection ; il ne voulait jouer et entendre que du Chopin. Mais, avec l'âge viril, vint un moment où « le musicien de son adolescence » s'est détaché de Leo. Comme il le dit lui-même :

> *Vint un temps où, l'une après l'autre, toutes les notes de Chopin tombèrent sous mes doigts comme des feuilles desséchées, inutiles, où je m'aperçus que je ne savais plus jouer Chopin...*

Leo Ferrero explique ce changement par le fait que Chopin était un « poète d'avant la vie », qu'il n'a jamais *vécu*, qu'il a seulement *senti*.

> *Si Chopin avait cessé de me plaire*, ajoute-t-il, *c'est que j'avais commencé à vivre.*

Est-ce que cette métamorphose qu'a subie le jeune Italien doit être considérée comme caractéristique non seulement pour lui, mais aussi pour toute sa génération dans le pays dont il est originaire ? Je ne suis pas assez au courant de l'évolution des idées en Italie pour pouvoir répondre à cette question. Mais on aurait peut-être tort d'être surpris si cette réponse devait être affirmative. Il est en effet probable que la musique

de Chopin ne correspond plus aussi bien aux besoins, aux goûts, aux tendances de l'époque que c'était le cas auparavant. C'est peut-être un assez triste *signum temporis*... Mais disons d'emblée qu'il est plutôt étonnant que, malgré tout l'anti-romantisme des temps présents, Chopin et sa musique trouvent toujours encore de si nombreux et de si fervents admirateurs. (En Europe comme en Amérique les récitals consacrés entièrement à la musique de Chopin attirent toujours les foules.) D'ailleurs, tout art et tout grand artiste subissent de continuels « hauts » et « bas » dans la faveur du public. Il ne faut donc pas prendre au tragique le cas dont nous nous entretenons. Si vraiment l'intérêt et l'amour que le monde porte à l'œuvre de Chopin devaient subir une éclipse, nous pouvons être sûrs qu'il prendrait un jour son infaillible revanche.

En ce qui concerne le cas personnel de Leo Ferrero on peut, semble-t-il, admettre comme certain que si ses jours n'avaient pas été si cruellement abrégés, il serait, avec l'âge, revenu à la musique du compositeur préféré de son adolescence.Il aurait probablement senti cette musique autrement, il l'aurait vue sous un autre jour, dans une

autre lumière, il l'aurait abordée par un autre côté, il aurait changé de prédilections dans le choix des œuvres du maître polonais. Mais ce penseur italien si sensible à toutes les valeurs artistiques n'aurait pas tardé à aimer Chopin de nouveau, ardemment, passionnément, comme au temps d'avant sa vingtième année.

Voire, je me plais à imaginer que, si Leo Ferrero redescendait aujourd'hui sur notre terre, il aimerait cette musique d'un amour fort et chaleureux, et plus encore que jadis. Car il y retrouverait comme des échos de la musique des régions qu'il avait quittées. Et s'il constatait alors dans la musique de Chopin des éléments de la musique italienne — tant mieux pour celle-ci !

Cela ne prouverait-il pas qu'elle aussi est un reflet de *la dolce sinfonia di Paradiso* ?

Index des noms de personnes

N. B. — On a eu ci-dessous recours aux caractères gras pour marquer qu'à la page, ou aux pages, ainsi désignées l'auteur a fait une assez large place à la personne ou à l'auteur en question.

Albertini, G., 41.
Alboni, 66 n.
Anfossi, P., 41.
Auber, D., 36, 62.

Bach, J.-S., 33, 93 n., 101, 102.
Bach, Ph.-Em., 55 n.
Balestrieri, L., 134.
Barbedette, H., 73, 74, 117.
Beethoven, L. van, 22, 46, 94 n., 101, 102, 107, 118, 119, 133 n.
Bellini, V., 22, 37, 41, **71-77**, 90 n., 92, 94 n., 95, 96 n., 97, 98, 104, 105, 116, 117, 118, 133 n.
Bertacchi, G., **135-137**.
Bialoblocki, J., 42, 43.
Bidou, H., 95 n.-96 n.
Boïeldieu, F., 36.
Boschot, Ad., 93 n.
Bronarski, A., 38 n.
Brugnoli, A., 130.
Bülow, H. de, 55 n.

Caccini, Fr., 37.
Casella, Fr., 134 n.
Casimir, Mlle, 65.
Catalani, Mme, **56**, 57.
Catruffo, 41.
Chabrier, A.-E., 24.
Chantavoine, J., **91-94**, 97, 106 n., 111 n., 116, 122, 124.
Cherubini, L., 36, 41, **67-69**, 71 n., 96 n.
Chollet, 65.
Chopin, Louise, 47 n., 87.
Cicéron, 129.
Cimarosa, D., 41, 43, 67 n., 106.
Cinti-Damoreau, Mme, 64, 65.
Clementi, M., 102 n.
Colli, 43, 57.
Cortot, A., 33, 83 n.
Czartoryska, M., princesse, 75.

Dannreuther, E., 95 n.
Dante, 134 n.-135 n., 137 n.
Danzi, F., 41.
Debussy, Cl., **15-19**, **24**.
Delacroix, E., 120 n., 134 n.-135 n.
Derivis, 65.
Devéria, 114 n.
Devrient, voir Schroeder.

Diaghilew, 23.
Disière, L., 88 n.
Donizetti, G., 37, 41.
Dorus, Mlle, 65.
Duni, E., 41.

Egert, P., **94 n.**
Elsner, J., 45, 46, 47, 65 n., 67, 79, 85, 86-89, 101.
Ernouf, baron, 90 n.

Falla, M. de, 15.
Fauré, G., 38.
Ferrero, L., **19-20**, **138-141**.
Field, J., 16, **33 n.**
Fioravanti, 41.
Fokine, 23.
Fontana, J., 68 n., 124.
Franchomme, A., 72, 74, 75.
Franci, A., 131.
Frederici, 41.
Freppa, L., Mme, 72 n.

Galsworthy, J., 19.
Ganche, E., 29 n., **94**, 113, 114, 134 n.
Garani, 41.
Garcia, 63, 76.
Gavard, Ch., 75.
Geddo, A., **117-120**, 121, 124, 130 n.
Ghiretti, G., 67 n.
Gladkowska, C., 53 n.
Gluck, Chr., 36.
Goethe, 30, 120 n.
Graun, K.-H., 36.
Grisi, G., 65 n.
Grzymala, Ad., 83 n.
Guglielmi, P., 41.

Haendel, G.-F., 36, 102, 106.
Halévy, J., 36.
Hasse, J.-A., 36, **38**.
Haydn, J., 36.
Heine, H., **29-30**, 120 n.
Hiller, F., 72 n., 77 n.
Hoesick, F., 45 n., 47 n., 56 n., 57 n., 72 n., 75 n., 82 n., 114.
Hube, 80.
Hummel, J., 33, 99 n., 102.

Invernizzi, F., 128 n.

Jachimecki, Z., 38 n., 46 n., 95 n.-96 n., 124.
Jordan, 69 n.

Kalkbrenner, F., 59 n.
Kamieński, M., 38.
Karasowski, M., 124.
Karlowicz, M., 88 n.
Knosp, G., 93, 94.
Kolberg, G., 43.
Krasiński, S., 137 n.
Kurpiński, K., 46.

Lablache, 63, 65.
Ladislas IV, 37.
Landowska, W., Mme, 102 n.
Larousse, 115 n.
Lavignac, A., 33, 47 n., 94 n.
Legouvé, E., 54 n.
Lenz, W., 49 n.
Leopardi, 119.
Levasseur, 65.
Lind, J., 66 n.
Liszt, Fr., 54 n., 61, **68**, **71**, **72 n.**, 95 n., 99 n., 103, 105 n., 114.

Locci, 38.
Lorenzi, G., 73 n.

Malfatti, Dr., 69.
Malibran-Garcia, M., 63, **64**, 65.
Mancinelli, L., 131.
Marcello, B., 75.
Maria, della, 41.
Marie Tudor, 31.
Mario, G., 65 n.
Mariotti, G., 22, 47 n., **121-127**, 133 n.
Martini, G.-B., 41.
Matuszyński, J., 51.
Mauclair, C., 132 n.
Mayr, S., 36, 41.
Meyerbeer, G., 36, 42 n., 44, 77.
Médicis, les, 37.
Meister, Edith, 102 n.
Mendelssohn, F., 93, 115 n.
Mikuli, Ch., 54.
Mozart, W.-A., 14, 15, 18, 19, 30, 33, 36, 76, 88, 93, 99 n., 107.
Murdoch, W., 55 n., **97-98**.

Nicolo, 41.
Niecks, F., 54, 55 n., 72 n., 75 n., 76 n., 77 n., 94, 95, 102 n., 103 n., 124.
Nourrit, A., 64, 65.

Onslow, G., 106.
Opieński, H., 38 n., 39 n. 46 n., 87 n., **101**, 124.
Orefice, G., **131-133**.
Orvieto, A., 131.
Ottich, M., 98 n.

Paderewski, I.-J., 124.
Paër, F., 41, **67-69**.
Paesiello, G., 41, 67 n.
Paganini, N., 22, 58, 59-61, 77, 133 n.
Palestrina, 102.
Panthès, M., Mme, 33 n., 60 n.
Pasta, G., 63, 65.
Pechwell, Mlle, 62.
Pergolese, G.-B., 41, 75.
Persiani, F., 65 n.
Peruzzi, Mme, 77 n.
Pfeiffer, Th., 55 n.
Piccini, N., 41.
Plazzesi, 62.
Poirée, E., 122, **125**.
Portogallo, M., 41.
Potocka, Delphine, **74-75**.
Pourtalès, Guy de, 118.
Prévost, 65.

Radiciotti, G., 37 n.
Radomska, E., 127 n.
Radziwill, A., prince, **80**.
Raimbeaux, Mme, 63.
Raphaël, 30.
Ravel, M., 24, 122.
Raymond-Duval, P.-H., 33.
Ricordi, G., 130.
Riemann, H., 57 n.
Righetti, Aug., 122.
Rossini, G., 36, 41, 42, 43, 44, **45-51**, 65, **67-70**, 88, 90 n., 91, 92, 96 n., 117, 123.
Rubini, G.-B., 63, **64**, 65, 82, 100.
Rubio, Mme, 54, 77 n.

Sacchini, A., 41.

Salieri, A., 41.
Salvaneschi, N., **127-128**.
Salvi, 66 n.
Sand, George, 21, 83, 114, 120 n., 132.
Santini, 65.
Saracinelli, 37.
Sarti, G., 41.
Scarlatti, D., 102 n.
Schoell, F.-L., 14, 19, 48 n.-49 n., 138.
Schroeder-Devrient, Mme, 64, 65.
Schubert, F., 33, 93, 101, 102.
Schumann, R., 20, 22, 23, 61, **89-90**, **104-106**, 116, 119.
Sienkiewicz, H., 35.
Slavik, J., 59 n.
Soliva, **47**.
Sontag, Mlle, 53 n., **57-58**.
Spohr, L., 33, 36, 107.
Spontini, G., 36, 41, 43, 82 n., 96 n., 106.
Stradella, A., 75.
Strawinsky, I., 15.

Thalberg, S., 54 n.
Trocki, L., 40, 42 n.
Tudor, Marie, 31.
Tulon, 64.

Valéry, P., 18-19.
Valetta, I., 21, **113-117**, 119, 120, 124, 131 n., 132, 133.
Vessella, A., 131.
Viardot-Garcia, P., Mme, 66 n.

Wagner, R., 15, 18, 93, 94 n.
Weber, K.-M., 23, 33, 36, 101, 102.
Wieniawski, J., 69 n.
Wild, 51.
Witwicki, St., 88 n.
Woyciechowski, T., 48, 57, 59 n., 61 n., 64 n., 79, 82, 86.

Table des matières

Préface 13

Première partie

CE QUE L'ITALIE FUT POUR CHOPIN

CHAPITRE PREMIER. — De divers éléments dans la musique de Chopin . . . 29

CHAPITRE II. — Chopin et l'opéra italien 35

1. L'opéra italien au temps de Chopin . . 35
2. L'intérêt de Chopin pour l'opéra italien, d'après sa correspondance 42
3. Polémique pour et contre Rossini à Varsovie ; comment Chopin y a été mêlé 45

CHAPITRE III. — Chopin et le chant italien 53

1. Combien Chopin appréciait le chant et les chanteurs italiens 53
2. Parenthèse : Chopin et Paganini. . . 59
3. Chopin et les chanteurs italiens à Paris 63

CHAPITRE IV. — Chopin et les musiciens italiens 67

1. Cherubini, Paër, Rossini 67
2. Chopin et Bellini. 71

CHAPITRE V. — Chopin et le pays italien 79

1. Voyage de Chopin en Italie. 79
2. Les raisons de ce projet de voyage ; le génie de Chopin et la composition d'opéras. 85

CHAPITRE VI. — L'« italianisme » de Chopin 91

1. Ce qu'on en dit dans la littérature sur Chopin 91
2. Eléments italiens dans la musique de Chopin 96
   a) Le *cantabile* ; élégance et souplesse de la mélodie 96
   b) Les ornements et le *tempo rubato* . . 99
   c) Les réminiscences. 100
3. A quoi se réduit le rôle de l'élément italien dans la musique de Chopin. . 104

DEUXIÈME PARTIE

CE QUE CHOPIN EST POUR L'ITALIE

CHAPITRE VII. — L'Italie et Chopin. . 111

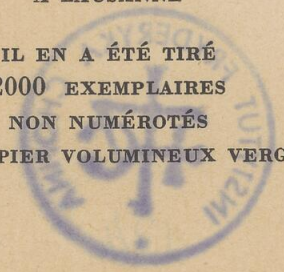
1. La littérature italienne sur Chopin . 111
   a) L'ouvrage de Valetta 113
   b) L'ouvrage de Geddo 117
   c) L'ouvrage de Mariotti. 121
   d) L'ouvrage de Salvaneschi 127
2. Autres témoignages du culte de Chopin en Italie 130
3. Le cas de Leo Ferrero et la leçon qu'on en peut tirer 138

INDEX DES NOMS DE PERSONNES 143

Imprimerie La Concorde. — Lausanne (Suisse).

CET OUVRAGE
A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 15 MARS 1947
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE LA CONCORDE
A LAUSANNE

IL EN A ÉTÉ TIRÉ
2000 EXEMPLAIRES
NON NUMÉROTÉS
SUR PAPIER VOLUMINEUX VERGÉ



INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
174

174
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

COLLECTION « CULTURE EUROPÉENNE »
ÉCHANGES INTRAEUROPÉENS
N° 3

Ludwik Bronarski

CHOPIN
ET L

Préface de



LAUSANNE É