MARCEL PLAISANT

CHOPIN



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS
DURAND ET Cie

4, place de la Madeleine, 4

Tous droits de reproduction et de traduction réservés. Propriété pour tous pays.
Copyright by Durand et Cie, 1926
D. et F. 10.929

DURAND & Cie
MAJORATION TEMPORAIRE
400 %

CHOPIN

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
336.
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA

Il a été tiré vingt exemplaires numérotés de 1 à 20
sur papier vergé d'Arches.

MARCEL PLAISANT

CHOPIN



PARIS
A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS
DURAND ET Cie
4, place de la Madeleine, 4

Tous droits de reproduction et de traduction réservés. Propriété pour tous pays.
Copyright by Durand et Cie, 1926
D. et F. 10.929

Instytutowi Fryderyka Chopena
– Bronisław Marowicki
Paryż, 25-go września 1948 r.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
336

S'il est vrai que, de toutes les façons d'exprimer un sentiment la parole est la plus imparfaite, et que nous avons besoin de quelque excuse pour élever la voix au sujet d'un musicien, il nous sera permis de la trouver dans la personnalité de Chopin, dont la parure artistique est intimement tissue des émotions de son cœur et dont la vie développe, comme une légende désolée, la beauté d'une âme qui avait peur de tressaillir, et qui s'arrêtait dans son chant jusqu'au bord du sanglot.

Pourtant, n'y a-t-il pas quelque impiété d'exposer les traits d'un caractère qui a toujours su se draper d'une si hautaine pudeur, et notre verbe même ne risque-t-il pas d'être importun, à travers cet espace qui s'ouvre en nous devant l'eau profonde des accords, comme de se heurter, indiscret, dans ce flux qui nous emporte, de sa violence ou de son caprice,

de sa tendresse ou de sa fougue, vers des terres mystérieuses qu'on ne connaît pas et qu'on a déjà vues, à l'appel d'une souffrance qu'on discerne mal et qu'on a déjà sentie.

Autant certaines phrases plus déchirantes de l'artiste nous assaillent d'angoisse et d'inquiétude, autant le pur visage de l'homme répond à notre curiosité et attise l'enthousiasme, par l'éclat d'une fortune où les douleurs du patriotisme et les ombres de l'exil se frangent des raies lumineuses de la gloire et de l'amour. Toutefois, malgré le lyrisme sous lequel palpite la délicatesse de sa sensibilité, malgré la souplesse de la forme d'interprétation qu'il avait choisie, son extrême réserve voile encore des images qui s'estompent dans la magie de ses rêves et qui incitent à parcourir sa vie comme une galerie de tableaux.

C'est d'abord, à Varsovie, le salon de la princesse Micheline Radzivill : sous les hautes lambrissures de la demeure ancestrale, l'aristocratie polonaise déploie le splendide apparat de son luxe et de ses grâces raffinées ; le défilé s'achève, les couples las glissent vers les vanteaux lourds de rocaille, lorsqu'une femme s'approche du piano vers un adolescent, et pose, près de lui, dans une attitude de prière, des bras dont la fine transparence rend leurs reflets sur l'or de ses cheveux : il a

compris l'ardente supplique de son regard et, pour elle seule, tandis que les lustres jettent une lueur apaisée, il fait résonner les cordes des derniers accents qui n'entraîneraient plus la danse, mais qui, mieux qu'elle, font vibrer, adoucissent, puis brisent, et lacèrent la trame insaisissable des sensations rompues dans l'abîme.

Visions fugitives, heures adorables et brillantes trop vite consumées par le temps, comme la flamme qui dévore une lettre chérie l'empourpre de son aigrette de feu. De la patrie, au moins, a-t-il connu, dans ces brèves années, les plus nobles jouissances. Il y était né en 1810, le 22 février, à Zelazowa-Wola, fils d'un Français, courtisan du roi Stanislas Leczinski, émigré de Nancy en 1787. La situation de son père, précepteur dans la maison de la comtesse Skarbek, le fit concourir aux avantages d'une instruction polie et d'une éducation seigneuriale dont il porta, tout le cours de son existence, la distinction comme un précieux décor et qui devait avoir de l'influence sur l'orientation de son talent. De bonne heure, il fut confié au maître Zywna, disciple fervent de Sébastien Bach, et c'est dans l'enfance qu'il connut déjà le succès. En 1818, il débute dans un concert public sous les auspices du poète national

Mieschiewitz, et dès ce jour il conquiert la faveur, nous dirions l'adulation, de cette noblesse polonaise à laquelle il a dû ses premières joies et, malgré quelques scènes de dépit amoureux, la constante fidélité et jusqu'aux consolations de son heure suprême. En 1825, il est produit devant l'Empereur Alexandre Ier qui le régale d'un diamant. Entre temps, il s'était initié dès l'âge de douze ans à l'harmonie et au contrepoint sous l'enseignement du compositeur Elsner, qui devine son génie et en assure la solidité technique au Conservatoire de Varsovie. Il va en 1828 à Berlin, mais plutôt pour y recevoir que pour y donner, disent les critiques allemands : il évite même de se présenter à Spontini, Zelter et Mendelssohn, alors dans toute leur vogue. En 1829, il fait sa grande entrée dans le monde musical, par un concert à Vienne, où il emporte les suffrages du public par l'originalité de son jeu : il y donne les *Variations sur Don Juan,* sa *Krakoviak* et son deuxième concerto en F moll (*fa* mineur), puis il revient au foyer. Jusqu'ici il avait vécu dans une suave atmosphère, entouré de figures exquises qui semblaient vouloir prolonger pour lui, comme des fées, la tiédeur du berceau, en laissant tomber sur la couronne de son front, de leurs sourires, des étoiles.

Lorsque les femmes les plus touchantes ne demandaient qu'à rêver au rythme de ses mains patriciennes, il se présentait sous les apparences d'un être charmant, peut-être un peu frêle dans sa grâce, mais d'une physionomie singulière : de grands yeux, le nez busqué, et tout le visage d'un ferme modelé sous sa teinte diaphane, et, comme le décrit une femme qui l'a bien aimé :

« Ce n'était point l'air mâle et hardi d'un descendant de cette race d'antiques magnats qui ne savaient que boire, chasser et guerroyer ; ce n'était point non plus la gentillesse efféminée d'un chérubin couleur de rose. C'était quelque chose comme les créatures idéales que la poésie du moyen âge faisait servir à l'ornement des temples chrétiens. Un ange beau de visage comme une grande femme triste, pur et svelte de forme comme un jeune dieu de l'Olympe et, pour couronner cet assemblage, une expression à la fois tendre et sévère, chaste et passionnée. »

Un jeune dieu ! et c'était bien à un jeune dieu, en effet, qu'en 1830, lors des adieux pour le départ qui devait le conduire à Paris, magnats et princesses offrirent dans une timbale de vermeil, quelques poignées de la terre natale : mécènes et amis ont-ils soupçonné la valeur du symbole ? Cette terre de

Pologne, n'est-ce pas plutôt de la cendre encore chaude qu'il gardera jusqu'au dernier jour, poussière impalpable et brillante, éparse sur toute son œuvre, comme tamisée par un voile d'élégie ; ce métal que le temps n'altère pas, n'est-ce pas son cœur fidèle au mépris des coups et des allégresses de la destinée, retenant une même inspiration enclose dans un reliquaire sacré ?

*
* *

Il ne fit que passer à Vienne, quand éclata la révolution du 29 novembre qui devait lui fermer à jamais les portes de la patrie ; il renonce à un voyage en Italie, et il quitte l'Autriche dans le dessein de se rendre à Londres en passant par Paris. Ce passage devait durer toute sa vie. Il y arrivait dans des circonstances exceptionnellement favorables : en plein épanouissement de l'école romantique. L'instant était solennel pour l'évolution de l'art français : des chefs-d'œuvre et, mieux encore, des proclamations qui en étaient le flamboyant commentaire, éclataient comme des fusées sous les colonnades de la vieille société, brisant l'édifice des formes reconnues, des disciplines antiques et respectées. Au premier rang s'avançait l'impérieux triumvirat de Victor Hugo, Delacroix

et Berlioz, les premiers dans la mêlée contre le classicisme. En 1831, paraît *Notre-Dame de Paris*, avec ses sombres tableaux alternés de drame et d'idylle ; le Salon expose la *Barricade*, épopée des journées révolutionnaires, où Delacroix, rompant avec la vieille convention de l'allégorie, étale une vérité chaude de sang ; Ary Scheffer donne la *Mort de Gaston de Foix*, Devéria ses madones extatiques, enfin Berlioz, en pleine croisade contre les « routiniers, les professeurs et les sourds », va nous livrer sa *Symphonie fantastique*, comme il le dit lui-même, « d'un genre expressif, violent et passionné ». Et c'est bien le mot d'ordre de ces hardis novateurs : il n'y a pas de forme permanente en laquelle les règles d'un beau absolu s'enclavent ; à de fraîches impressions, la pure souplesse des moyens nouveaux ; tous les témoignages de la liberté sensible méritent de se produire. L'art doit donc restituer toutes les heures de l'âme, ses grandeurs et ses défaillances, tous les frémissements de la pensée, les tortures et les voluptés les plus secrètes de la poésie, les arêtes et les gouffres de l'éloquence, les lueurs et les tourments de l'image et du relief, les notes les plus aiguës et les plus troubles de la passion, car tout cela est émouvant et beau puisque c'est l'homme qui aime, qui

vibre, qui souffre et qui pleure dans sa chair et l'essence immortelle de sa vie.

A un tel courant, Chopin offrait un esprit favorablement disposé. Déjà Schumann lui avait donné une sorte d'investiture en saluant dans la revue musicale les *Variations sur Don Juan* de son œuvre deuxième. En 1832, il donna deux concerts à Paris, aux applaudissements les plus chaleureux, « en présence d'un talent », nous dit Liszt, « qui révélait une nouvelle phase dans le sentiment poétique, à côté de si heureuses innovations dans la forme de son art ». Il est adopté, disons plus exactement embrassé, comme un fils chéri par l'école romantique. Mais l'homme était trop indépendant, son caractère d'une trop noble réserve pour ne pas se dégager d'une si rude étreinte. Certes, il apportait bien un tempérament romantique puisqu'il était doué d'une sensibilité très mobile, éminemment individualiste, toute prête à réagir sous les émotions de l'être, en même temps que profondément sympathique aux obscures impressions du terroir qui ouvrent désormais une voie nouvelle dans la création musicale. Mais que si l'on rencontre dans ses polonaises et ses mazurques des thèmes empruntés aux sources indigènes, ou dans une expression plus ample et plus élevée, les brûlantes confidences

de son patriotisme exaspéré, il serait trop aisé de marquer le rôle en le décorant du titre de chantre de la Pologne malheureuse ; ce serait enfermer dans une attitude l'âme d'artiste la plus ondoyante, méconnaître d'autres richesses de son talent, ignorer la dualité de sa nature morale.

D'un côté, il était possédé d'une ardeur impatiente dans ses frémissements, qui allait jusqu'au dernier caprice de l'exaltation lyrique, par une projection dans l'art de tous les méandres de sa pensée. Peut-être est-ce là ce qu'il est permis de reconnaître le moins difficilement dans ses œuvres les plus imagées : scherzi, ballades et impromptus ; hymnes pindariques où clament des appels chevaleresques et un amour gonflé de désirs ; ses nombreuses polonaises, parfois véritables chants martiaux qui ouvrent les portes d'un monde où le maître pouvait s'évader vers l'étincelante vision de son passé ; enfin le somptueux cortège des mazurques et des valses, danses idéalisées qui laissent entrevoir, comme par l'échancrure d'un trumeau ou le médaillon d'un éventail, un tableautin de Lancret ou une gravure de Debucourt, où de fastueux seigneurs pressent des corps enveloppés dans la dentelle des Flandres, où courent vers des rivages de rêve les pas de ces souliers mignons

que les magnats, en guise de coupe, portaient à leurs lèvres.

Mais cette nature d'élite cachait des replis plus secrets, recélait, comme un coffret ancien, un parfum plus rare, plus subtil et moins discernable. C'est par cet aspect qu'il se distingue du groupe romantique, qu'il est moins fantastique que Schumann, plus finement sentimental que Mendelssohn.

De là, l'intimité de sa tendresse qui le rendait impénétrable et hostile aux talents étrangers et même voisins, rebelle aux sauvages rudesses et à la frénésie de la nouvelle école. De là, la discrète pureté de son charme et son admiration pour Mozart, où il lui plaisait de trouver le germe d'une liberté à laquelle il a donné tout son essor. Ainsi s'explique que, malgré sa puissance créatrice, digne d'un plus vaste objet, le maître se soit exclusivement renfermé dans la composition pour piano : loin de critiquer cette modestie, ceux qui l'entendirent le louent d'avoir su choisir la forme où il excellait, de l'avoir portée à un degré d'indépendance et d'originalité jusqu'alors inconnues dans le monde des sons. On ne s'étonnera pas non plus qu'il ait eu l'effroi des foules, qu'il n'ait pas voulu forcer d'un accent dominateur la houle de la multitude. Ses belles mains étaient trop délicates pour

la crinière du lion. En effet, il renonça de bonne heure aux concerts publics. Après 1835, il restera plus de dix ans sans y faire une apparition. En retour, il a profondément joui de l'enthousiasme des salons : dans cette chaude atmosphère, à la fin des soirées, dans le cercle d'un auditoire d'élection, il pouvait révéler l'incomparable trésor de sa personnalité rêveuse, alors qu'il laissait à peine deviner, sous la politesse de son jeu, le mouvement de sa fougue intérieure, exhalant, dans un air qui échappe à la vanité des paroles, la grâce infinie de son souffle.

Comme si la destinée s'était complue à toucher sur les cordes de ce cœur fragile pour le faire vibrer de ses chants les plus beaux, ses succès se détachent sur le fond flétri de la douleur, sa faiblesse affronte chaque fois un plus dur combat. En 1835, il fait un voyage à Leipzig et à Carlsbad : il revoit ses parents. L'année suivante, à Dresde, il noue des fiançailles avec Maria Wodzinska, une amie d'enfance qui lui rappelle ses plus tendres souvenirs : idylle ardente et pleine qui réfléchissait sur la pureté d'un front chéri tous les rayons de ses amours. Mais, comme la patrie qui se dérobait à l'horizon de l'exil, la fiancée aussi devait lui être ravie ; pourtant ils eurent une dernière entrevue à Marienbad en 1836.

Le père refusait de lier la destinée de son enfant à la vie d'un musicien malade : devant la jeune fille il sut réprimer son chagrin sous une tristesse altière, mais c'est dans les *Variations sur les adieux du lancier* que coulent les vraies larmes.

*
* *

Les plus grandes maisons de Paris voulurent recueillir le blessé : et celles qui étaient l'asile d'émigration de l'aristocratie polonaise, chez le prince Czartoriska, le prince Lubomirski, la comtesse Delphine Potocka, et celles où se réunissaient les plus grands noms de l'art, de la politique et des lettres, chez la comtesse Marliani, l'ambassadrice d'Espagne, chez Latouche et chez Buloz : il y rencontrait Chérubini, Rossini, Meyerbeer, Heine, Legouvé, Thiers, Michelet, Laffitte.

C'est pourtant dans ce calme refuge qu'il connut la femme dont la passion devait absorber plus de dix ans de sa vie et ébranler si profondément sa sensibilité. Il vit George Sand. Elle était revêtue du double prestige de la beauté et de la gloire : bien des cœurs s'étaient consumés à la lave brûlante qui déferlait de ses pages éloquentes. Elle s'était donnée successivement à toutes les causes : elle avait illustré de sa plume les espoirs de

la jeunesse, ses chagrins, ses épreuves, tous ces rêves fous errants dans un pays d'enchantement et de mystère ; elle avait trouvé des accents émus et des cris de douleur pour plaindre la femme malheureuse, pour revendiquer les droits de l'épouse blessée, lorsqu'elle soutenait Indiana défaillante et que ses chaumes du Berry donnaient déjà asile aux larmes de Valentine ; elle avait traîné dans la campagne italienne, au milieu d'un décor d'apothéose, autour de ces lacs et de cette chartreuse perdus dans la montagne, les tristesses de Lélia, lasse avant d'avoir aimé, et les prières de Trenmor, forçat racheté par l'idéal en chantant une épopée de désolation parmi les ruines ; elle s'était jetée en avant, brave comme une guerrière, dans la lutte sociale, offrant tout son cœur à une foi nouvelle d'humanité et d'amour : et tandis que la royauté s'écroulait sous ses prophéties, tandis qu'une génération ardente s'avançait en balbutiant ses leçons, elle avait déjà prodigué dans cette course du matin, à l'aube de son talent, ses richesses de verve, d'imagination et d'éloquence et son trésor n'était pas encore épuisé.

Le souvenir de Musset s'effaçait dans le passé ; elle venait de quitter l'orateur Michel de Bourges qu'elle avait admiré lors de son instance en divorce, et dans le procès des

accusés d'avril, à la barre de la Cour des pairs. Mais la femme, en elle, avait toujours su enrichir son amour de la magie du cadre : elle avait entraîné le poète vers l'immortelle lagune, elle avait apaisé la fougue de l'orateur dans les prisons souterraines de Louis-Philippe ; elle allait bercer le musicien au milieu de la Méditerranée, dans une île enchantée. Contre elle, Chopin était prévenu : le patricien se méfiait de la femme de lettres. Liszt, lui-même uni à la comtesse d'Agoult et qui les mit en relations, lui avait vanté son génie poétique, sa perception avertie de la forme musicale. Quant à elle, elle avait entrevu à travers l'inspiration de l'artiste polonais cet idéal d'amour d'une impalpable légèreté, qui prenait les rites d'un culte pour la femme : et il ne lui déplut pas d'en être la prêtresse. La santé de Chopin, gravement atteint d'une affection de la poitrine, sollicitait un séjour dans le Midi. Aux premiers jours de novembre 1837, ils résolurent de partir ensemble : Pleyel, et Buloz pour la *Revue des Deux Mondes*, firent des avances protectrices : l'un attendait des préludes pour piano, l'autre demandait un roman. La traversée fut dure, le contact avec la population de l'île Majorque maussade : une première station à Palma se marqua pour le malade d'une crise d'une

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA WARSZAWA BIBLIOTEKA

extrême violence. C'est alors qu'il éprouva la qualité de l'amour auquel il s'était donné : ne quittant pas son chevet, l'entourant de soins et de caresses comme un enfant, la jeune femme, aussi infatigable qu'ingénieuse dans les ruses d'un véritable amour maternel, le rappela plus fort à la vie.

*
* *

Mais qu'on nous permette de nous arrêter ici une minute ; qu'on nous pardonne, fidèle à une invincible coutume, deux mots de plaidoirie. Nous venons de lire les pages un peu amères que Liszt consacre à cette liaison : il soutient la thèse de l'amitié néfaste ; il parle des liens trempés de poison. Nous n'avons pas rencontré cette injustice chez d'autres auteurs français et étrangers, et elle correspondrait mal avec une tradition orale dont nous avons encore pu recueillir les échos.

Soyons moins durs pour la femme qui aime : non, celle qui d'un geste si doux a réchauffé ces mains glacées par un mal implacable, celle qui a sauvé du désespoir et de la mort ce corps ruiné et cette âme prête à défaillir dans l'abîme, celle qui si longtemps a versé sur ce souffle oppressé la force de son haleine vivifiante, celle enfin qui a recueilli le pauvre endolori pour lui

donner, sous les radieux printemps de sa campagne et sous la pureté stellaire de notre ciel, cette atmosphère pacifiée où il fit éclore quelques-unes de ses plus belles études, des mazurques et des nocturnes, celle-là ne fut pas une mauvaise compagne et, s'il n'est pas permis de l'élever jusque sous l'auréole de la muse, parce que l'homme est trop grand, à tout le moins fut-elle la bonne fée qui tissa pour lui le voile d'or où s'abritèrent ses rêves. D'ailleurs qu'est-il de mieux que de recevoir le témoignage de l'artiste ? Sa convalescence s'acheva dans un paysage qu'on aurait cru emprunté à l'un des contes merveilleux de la romancière : ils allèrent habiter la Chartreuse de Valldemosa, dans un vallon fantastique, entre les rochers et la mer, au milieu d'un amphithéâtre d'une végétation luxuriante, dominé d'âpres escarpements et de pics inaccessibles d'où ne se percevrait que le cri des aigles. Demandant un piano à Pleyel, il lui écrit : « Mon cher ami, je vis dans un rêve, au milieu des palmiers, des cèdres, des cactus, des aloès, des oliviers, des orangers, des citronniers, des figuiers, des grenadiers en fleurs que votre Jardin des plantes ne possède que grâce à ses serres chaudes. Le ciel est comme de la turquoise, la mer de lapis-lazuli et les collines de longues émeraudes. L'air ?

l'air est comme le ciel ! Le jour suit le soleil et ainsi nous jouissons de la bonne chaleur ; tout porte sa parure d'été. Pendant la nuit, on entend partout, à toute heure, le jeu d'une guitare ou l'écho d'une chanson. Çà et là d'énormes balcons disparaissent sous les guirlandes de la treille ; plus loin s'écroulent des murs du temps des Arabes. La ville, comme tout ici, annonce l'Afrique. En un mot, c'est une vie enchanteresse. Je suis proche de ce qu'il y a de plus beau au monde. Je me sens un homme meilleur. »

Dans la cellule du monastère, meublée de chaises gothiques et de bancs de la sacristie, il composa les vingt-quatre préludes.

Il en est dont l'histoire est connue : le prélude en *ré* bémol majeur ou prélude de la pluie. Ce jour-là Madame Sand, grande herboriste et minéralogiste entendue, était sortie avec son fils Maurice pour chercher des plantes et des pierres rares. Pendant son absence, Chopin vit, des fenêtres de sa cellule, gronder, puis se déchaîner, une tempête de montagne d'une violence inouïe dont le fracas, le sifflement et les ténèbres semblaient vouloir ramener la nature à son chaos. La terreur le saisit à la gorge en songeant à l'aimée perdue dans cette révolution des éléments : des images de cataclysme et de mort ébloui-

rent ses yeux : il s'évanouit. Quand il revint à lui, les derniers éclairs enflammaient la cime des monts ; la pluie faisait entendre sur les gargouilles du couvent son choc monotone : il se mit au piano et improvisa dans une attente inquiète ; c'est de son cœur déchiré par les affres de l'angoisse, de cette nature fouettée par la pluie, de cet émouvant silence qui suit comme une énigme la tempête, tandis que montent les enivrantes senteurs du terroir, qu'est né le prélude en *ré* bémol majeur.

Fortifié après un an de séjour, il s'arracha à l'île de légende où il avait passé tant de nuits enchanteresses au tiède souffle des orangers en fleurs, étroitement enlacé à cette femme aux yeux d'ondine qui lui avait rendu l'harmonie de sa pensée.

*
* *

Jusqu'en 1847, il partagera son existence, d'abord à Paris, rue de la Chaussée-d'Antin, entre Fontana et Gutmann, ses anciens élèves devenus ses collaborateurs dans l'enseignement, puis dans deux pavillons jumeaux du square d'Orléans ; le printemps à Nohant, dans le petit château qu'elle tenait de son aïeul Dupin de Francueil, dans une société intime si favorable à son inspiration. Car

c'était toute la pléiade romantique que l'on rencontrait sur la terrasse de Nohant : d'abord Liszt et Madame d'Agoult..., le peintre Delacroix, Balzac, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Ed. Planchut.

Mais pourquoi ce lien qui lui avait procuré de si belles heures de joie et de calme fécondité devait-il se dissoudre ? On a prétendu que l'affection exigeante de l'artiste malade aurait fini par peser au caractère indépendant de Madame Sand. Certains ont assuré que dans *Lucrezia Floriani*, un de ses romans qui eurent le plus de succès, elle avait laissé échapper la plainte de la liberté perdue : il est certain que la physionomie du prince Carol, tyran domestique qui exige le sacrifice de la carrière et de la gloire d'une chanteuse géniale à sa passion jalouse et la pousse au suicide, présente plus d'un trait commun avec la personnalité de Chopin. Mais Madame Sand s'en est toujours vivement défendue. Le musicien fut bouleversé par la ressemblance : elle répondit en invoquant les droits de la fiction sur la vérité, les inévitables empreintes de la vie sur la création : « Peux-tu me dire de quel rivage est l'oiseau qui gazouille dans ta mélodie, dans quel ravin a bondi le torrent qui résonne sous tes accords, si le vent qui se plaint dans ton

élégie a brui dans nos arbres ou tes forêts lointaines ? »

Le grand motif du désaccord fut le mariage de Solange, fille capricieuse de George Sand, pour laquelle Chopin avait une affection paternelle. Il déconseilla son mariage avec le sculpteur Clésinger, puis, le fait accompli contre son gré, son noble cœur protégea le jeune couple contre l'aveuglement et les désillusions de la mère. Il leur donna asile, et, mis en demeure d'opter, il sacrifia son amour au bonheur des enfants. Un soir d'automne 1847, l'exilé quitta le château de Nohant étouffé sous les sanglots. Il fuyait, désemparé. Ainsi la période la plus passionnée de sa vie, celle où il avait cru associer dans la communion morale, la plus enivrante pour l'orgueil d'un artiste, les voluptés de l'amour et de la gloire, dans la conviction d'être devenu le dieu pour une âme, devait se clore par un dernier acte d'abnégation, par un dernier désespoir.

*
* *

Terrassé par le mal qui ne pardonne pas, Chopin ne travaillera plus qu'à un lambeau de valse et à un nocturne : l'œuvre est achevée. Elle embrasse toutes les formes de la composition pour piano, en 74 numéros d'œuvre dont

les dix derniers sont posthumes et auxquels il faut ajouter encore 16 œuvres sans numéros d'opus. Deux concertos et des sonates représentent les cadres classiques. Nous avons déjà effleuré les formes nationales qu'il a rehaussées des notes les plus aiguës de sa personnalité. Des préludes, des études et des nocturnes il nous serait impie de parler ; fuite de rêves impalpables ; purs poèmes réfléchis des lueurs les plus intimes du miroir d'une âme ; mystérieux émoi des profondeurs sidérales, elles évoquent en chacun de nous des impressions incommunicables et, suivant le vers de Dante : « *Dont le taire est beau : dit cui il tacere è bello.* »

Pour se tromper lui-même dans son chagrin, à la fin de ce premier hiver de solitude de 1847-48, il donna un concert à Paris, et entreprit, en avril, un voyage en Angleterre où il fut accueilli avec empressement : la duchesse de Sutherland le présenta à la reine. Il se prodigua dans le monde, multiplia les veilles, épuisant ses dernières réserves. Il part pour Edimbourg : le climat écossais lui fut si nuisible que les médecins lui conseillèrent le retour immédiat sur le continent. Pourtant les fêtes et les applaudissements du public britannique le retinrent jusqu'au milieu de l'hiver 1848-49.

A son retour à Paris, son état ne laissait plus d'espoir : son mal s'étant rapidement aggravé : il ne quitta plus son lit. Sa sœur, arrivée de Varsovie, s'installa à son chevet avec le fidèle Gutmann. Mais, tandis que les voiles de la tristesse et les sinistres présages s'appesantissaient autour de lui, il demandait des fleurs et encore des fleurs jusque sur sa couche de moribond, comme pour chasser l'amertume des remembrances sous l'empire de leur parfum.

Le dimanche 15 octobre, des crises plus pénibles pour les assistants que pour lui-même assaillirent un organisme qui ne réagissait plus que par la force morale. La comtesse Delphine Potocka, enveloppée dans des voiles et des flots de gaze, qui lui laissaient une sorte d'apparence immatérielle, se tenait au pied du lit, haute et svelte, toute vêtue de blanc. Dans une accalmie, il demanda à entendre encore une fois son élève chérie. On crut à un écart de délire ; il insista. Le piano fut roulé jusqu'à la porte de la chambre. La comtesse chanta le cantique à la Vierge de Stradella. Les larmes ruisselaient le long de ses joues ; ses mains fébriles tremblaient sur l'ivoire ; et, dans un accent pathétique, de vrais sanglots étouffaient cette voix qu'il avait tant aimée. Cependant Chopin sem-

bla moins souffrir : « Que c'est beau, dit-il, mon Dieu, que c'est beau, encore, encore. » Accablée par l'émotion, la comtesse eut le courage de répondre à ce vœu suprême : elle se remit au piano et chanta un psaume de Marcello. Mais Chopin se trouva plus mal ; le chant fut brisé par des râles. Parents et amis tombèrent à genoux, en prières et en larmes. Chopin ne prononça plus un mot, ne distingua plus personne. Le surlendemain il recouvrit la parole, récita en latin d'une voix parfaitement intelligible les litanies des agonisants, et expira.

Paris lui fit de somptueuses funérailles : elles furent retardées jusqu'au 30 octobre 1849 pour assurer l'exécution des œuvres qu'il avait demandées : à l'introït, on entendit la célèbre Marche funèbre instrumentée pour la première fois par Reber ; à l'offertoire, Lefébure-Wély exécuta sur l'orgue les préludes en *si* et en *mi* mineurs. Les parties de solo du *Requiem* de Mozart furent déclamées par Mme Pauline Viardot. Lablache, qui avait chanté le *Tuba mirum* de ce même *Requiem* à l'enterrement de Beethoven, le chanta encore une fois. Son corps fut déposé au Père-Lachaise à côté de celui de Bellini, au milieu d'un jardin de fleurs. Un peu de terre de Pologne fut répandue sur sa tombe et son cœur confié à l'église Sainte-Croix de Varsovie.

*
* *

Ainsi s'évanouit, sous l'ultime caresse de la voix d'une femme, cette destinée tragique, que l'exil de la patrie, le refus de la fiancée, la cruauté de l'amante dominent, comme les sombres tableaux de l'école hollandaise, d'un triptyque de la douleur. S'il est osé d'embrasser des pages d'une telle richesse de tonalité de l'imperfection de notre jugement, au moins peut-on dire que la plupart respirent la sensibilité mélancolique qui anime l'unité de sa vie. Peut-être même, dans ses heures de la plus grande détresse, l'élégie se hausse-t-elle jusqu'au plus noble cri de la souffrance ; mais la souveraine maîtrise de l'homme réprime l'abandon de son cœur, et, selon la parole de Pétrarque, l'œuvre étouffe sous la grandeur des désirs. Pourtant il a joui du privilège de tous les grands artistes : il a pu se dérober à la torture terrestre en se réfugiant dans sa création, en s'évadant dans l'infinie liberté d'un monde qui était à tous mais qui était à lui, et tout ce que l'orgueil a scellé sur ses fines lèvres exsangues brille tour à tour et s'éclipse dans l'immortalité de son chant.

TABLE SYSTÉMATIQUE

DES

ŒUVRES DE CHOPIN

Toutes les œuvres sans indication d'éditeur ont été publiées, avec la revision de Claude Debussy, dans l'édition classique A. Durand et Fils.

Valses. 1 Vol.

1. Op. 18, *mi* ♭ majeur.
2. Op. 34, n° 1, *la* ♭ majeur.
3. — 34, n° 2, *la* mineur.
4. — 34, n° 3 *fa* majeur.
5. Op. 42, *la* ♭ majeur.
6. Op. 64, n° 1, *ré* ♭ majeur.
7. — 64, n° 2, *ut* ♯ mineur.
8. — 64, n° 3, *la* ♭ majeur.
9. Op. 69, n° 1, *la* ♭ majeur. Œuvre posthume.
10. — 69, n° 2, *si* mineur. —
11. Op. 70, n° 1, *sol* ♭ majeur. —
12. — 70, n° 2, *fa* mineur. —
13. — 70, n° 3, *ré* ♭ majeur. —
14. Sans numéro, *mi* mineur. —

Mazurkas. 1 Vol.

1. Op. 6, n° 1, *fa* ♯ mineur.
2. — n° 2, *ut* ♯ mineur.
3. — n° 3, *mi* majeur.

4. Op. 6, nº 4, *mi* ♭ mineur.
5. Op. 7, nº 1, *si* ♭ majeur.
6. — nº 2, *la* mineur.
7. — nº 3, *fa* mineur.
8. — nº 4, *la* ♭ majeur.
9. — nº 5, *ut* majeur.
10. Op. 17, nº 1, *si* ♭ majeur.
11. — nº 2, *mi* mineur.
12. — nº 3, *la* ♭ majeur.
13. — nº 4, *la* mineur.
14. Op. 24, nº 1, *sol* mineur.
15. — nº 2, *ut* majeur.
16. — nº 3, *la* ♭ majeur.
17. — nº 4, *si* ♭ mineur.
18. Op. 30, nº 1, *ut* mineur.
19. — nº 2, *si* mineur.
20. — nº 3, *ré* ♭ majeur.
21. — nº 4, *ut* ♯ mineur.
22. Op. 33, nº 1, *sol* ♯ mineur.
23. — nº 2, *ré* majeur.
24. — nº 3, *ut* majeur.
25. — nº 4, *si* mineur.
26. Op. 41, nº 1, *ut* ♯ mineur.
27. — nº 2, *mi* mineur.
28. — nº 3, *si* majeur.
29. — nº 4, *la* ♭ majeur.
30. Op. 50, nº 1, *sol* majeur.
31. — nº 2, *la* ♭ majeur.
32. — nº 3, *ut* ♯ mineur.
33. Op. 56, nº 1, *si* majeur.
34. — nº 2, *ut* majeur.
35. — nº 3, *ut* mineur.
36. Op. 59, nº 1, *la* mineur.
37. — nº 2, *la* ♭ majeur.
38. — nº 3, *fa* ♯ mineur.
39. Op. 63, nº 1, *si* majeur.
40. — nº 2, *fa* mineur.
41. — nº 3, *ut* ♯ mineur.

42. Op. 67, nº 1, *sol* majeur. Œuvre posthume.
43. — nº 2, *sol* mineur. —
44. — nº 3, *ut* majeur. —
45. — nº 4, *la* mineur. —
46. Op 68, nº 1, *ut* majeur. —
47. — nº 2, *la* mineur. —
48. — nº 3, *fa* majeur. —
49. — nº 4, *fa* mineur. —
50. Sans numéro, *la* mineur. —
51. — *la* mineur. —

Nocturnes. 1 Vol.

1. Op. 9, nº 1, *si* ♭ mineur.
2. — nº 2, *mi* ♭ majeur.
3. — nº 3, *si* majeur.
4. Op. 15, nº 1, *fa* majeur.
5. — nº 2, *fa* ♯ majeur.
6. — nº 3, *sol* mineur.
7. Op. 27, nº 1, *ut* ♯ mineur.
8. — nº 2, *ré* ♭ majeur.
9. Op. 32, nº 1, *si* majeur.
10. — nº 2, *la* ♭ majeur.
11. Op. 37, nº 1, *sol* mineur.
12. — nº 2, *sol* majeur.
13. Op. 48, nº 1, *ut* mineur.
14. — nº 2, *fa* ♯ mineur.
15. Op. 55, nº 1, *fa* mineur.
16. — nº 2, *mi* ♭ majeur.
17. Op. 62, nº 1, *si* majeur.
18. — nº 2, *mi* majeur.
19. Op. 72, nº 1, *mi* mineur.

Polonaises. 1 Vol.

1. Op. 26, nº 1, *ut* ♯ mineur.
2. — nº 2, *mi* ♭ mineur.

3. Op. 40, nº 1, *la* majeur.
4. — nº 2, *ut* mineur.
5. Op. 44, *la* ♭ majeur.
6. Op. 53, *fa* ♯ mineur.
7. Op. 61, Polonaise-Fantaisie, *la* ♭ majeur.
8. Op. 71, nº 1, *ré* mineur. Œuvre posthume.
9. — nº 2, *si* ♭ majeur. —
10. — nº 3, *fa* mineur. —

Ballades et Impromptus. 1 Vol.

1. Op. 23, Ballade 1, *sol* mineur.
2. Op. 38 — 2, *fa* majeur.
3. Op. 47 — 3, *la* ♭ majeur.
4. Op. 52 — 4, *fa* mineur.

Op. 29, Impromptu 1, *la* ♭ majeur.
Op. 36 — 2, *fa* ♯ majeur.
Op. 51 — 3, *sol* ♭ majeur.
Op. 66, Fantaisie Impromptu *ut* ♯ min. Œuvre posth.

Études. 1 Vol.

Op. 10, nº 1, *ut* majeur.
— nº 2, *la* mineur.
— nº 3, *mi* majeur.
— nº 4, *ut* ♯ mineur.
— nº 5, *sol* ♭ majeur.
— nº 6, *mi* ♭ mineur.
— nº 7, *ut* majeur.
— nº 8, *fa* majeur.
— nº 9, *fa* mineur.
— nº 10, *la* ♭ majeur.
— nº 11, *mi* ♭ majeur.
— nº 12, *ut* mineur.
Op. 25, nº 1, *la* ♭ majeur.
— nº 2, *fa* mineur.
— nº 3, *fa* majeur.

Op. 25, nº 4, *la* mineur.
— nº 5, *mi* mineur.
— nº 6, *sol* ♯ mineur.
— nº 7, *ut* ♯ mineur.
— nº 8, *ré* ♭ majeur.
— nº 9, *ut* ♯ mineur.
— nº 10, *si* mineur.
— nº 11, *la* mineur.
— nº 12, *ut* mineur.
— Trois Etudes composées pour la Méthode des Méthodes.
— nº 1, *fa* mineur.
— nº 2, *la* ♭ majeur.
— nº 3, *ré* ♭ majeur.

Préludes et Rondos. 1 Vol.

Op. 28, 24 Préludes dans les tons majeurs et mineurs.
Op. 45, Prélude, *ut* ♯ mineur.
Op. 1, Rondo, *ut* mineur.
Op. 5, Rondo a la Mazurka, *fa* majeur.
Op. 16, Rondo, *mi* ♭ .

Sonates. 1 Vol.

Op. 4, Sonata 1, *ut* mineur.
Op. 35 — 2, *si* ♭ mineur.
Op. 58 — 3, *si* mineur.

Scherzos et Fantaisie. 1 Vol.

Op. 20, Scherzo 1, *si* mineur.
Op. 31 — 2, *si* ♭ mineur.
Op. 38 — 3, *ut* ♯ mineur.
Op. 54 — 4, *mi* majeur.
Op. 49 Fantaisie, *fa* mineur.

Concertos. 1 Vol.

Op. 11, *mi* mineur.
Op. 21, *fa* mineur.

Morceaux de Concert. 1 Vol.

Op. 2, Là ci darem la Mano, de l'Opéra *Don Juan*. Varié pour le piano, *si* ♭ majeur.
Op. 13, Fantaisie sur des airs polonais, *la* majeur.
Op. 14, Cracoviak, Grand Rondeau pour concert, *fa* maj.
Op. 22, Grande Polonaise, *mi* ♭, précédée d'un Andante spianato.

Œuvres diverses, 1 Vol.

Op 57, Berceuse, *ré* ♭ majeur.
Op. 60, Barcarolle, *fa* ♯ majeur.
Op. 19, Bolero, *ut* majeur.
Op. 43, Tarentelle, *la* ♭ majeur.
Op. 46, Allegro de concert, *la* majeur.
Op. 12, Variations brillantes, *si* ♭ maj. sur le Rondeau favori : *Je vends des scapulaires*.
Variations sur un air national allemand, *mi* majeur Œuvre posthume.
Op. 72, n° 2, Marche funèbre, *ut* min. Œuvre posthume.
Op. 72, n° 3, Trois Ecossaises. Œuvre posthume.
— n° 1, *ré* majeur.
— n° II, *sol* majeur.
— n° III, *ré* ♭.
Variation sur la Marche de I Puritani de Bellini, composé pour l'*Hexameron*, *mi* majeur.
Op. 3, Introduction et Polonaise brillante, pour piano et violoncelle (**Edition Peters**), *ut* majeur.
Op. 8, Premier Trio, *sol* mineur (**Edition Peters**).

Op. 65, Sonate, pour piano et violoncelle (**Edition Peters**), *sol* min.
Grand Duo Concertant, *mi* maj. pour piano et violoncelle sur des thèmes de *Robert le Diable*, par Chopin et Franchomme (Epuisé).
Op. 73, Rondo à 2 pianos 4 mains. (**Edition Heugel**).
Op 74, 12 Mélodies polonaises, traduction française de V. Wilder (**Hamelle**). *Prélude inédit* (Blanchet) (**Edition Henn**, à Genève).

TABLE CHRONOLOGIQUE

Les ouvrages sans indication d'éditeur sont publiés avec la revision de Claude Debussy, dans l'édition classique A. Durand et Fils.

Op. 1, Rondo, *ut* mineur.
Op. 2, Là ci darem la mano, de l'Opéra *Don Juan*, varié pour le piano, *si* ♭ majeur.
Op. 3, Introduction et Polonaise brillante, pour violoncelle et piano, *ut* majeur (**Edition Peters**).
Op. 4, Sonate, *ut* mineur.
Op. 5, *Rondo* à la Mazurka, *fa* majeur.
Op. 6, nº 1, Mazurka, *fa* ♯ mineur.
— nº 2, — *ut* ♯ mineur.
— nº 3, — *mi* majeur.
— nº 4, — *mi* ♭ mineur.
Op. 7, nº 1, — *si* ♭ majeur.
— nº 2, — *la* mineur.
— nº 3, — *fa* mineur.
— nº 4, — *la* ♭ majeur.
— nº 5, — *ut* majeur.
Op. 8, 1er Trio, *sol* min. (**Edition Peters**).
Op. 9, nº 1, Nocturne, *si* ♭ mineur.
— nº 2, — *mi* ♭ majeur.
— nº 3, — *si* majeur.
Op. 10, nº 1, Etude, *ut* majeur.
— nº 2, — *la* mineur.
— nº 3, — *mi* majeur.
— nº 4, — *ut* ♯ mineur.
— nº 5, — *sol* ♭ majeur.

Op. 10, nº 6, Etude, *mi* ♭ mineur.
— nº 7, — *ut* majeur.
— nº 8, — *fa* majeur.
— nº 9, — *fa* mineur.
— nº 10, — *la* ♭ majeur.
— nº 11, — *mi* ♭ majeur.
— nº 12, — *ut* mineur.
Op. 11, 1er Concerto, *mi* mineur.
Op. 12, Variations brillantes sur le Rondeau favori ; *Je vends des scapulaires* ; *si* ♭ majeur.
Op. 13, Fantaisie sur des airs polonais, *la* majeur.
Op. 14, Cracoviak, Grand Rondeau de concert, *fa* majeur.
Op. 15, nº 1, Nocturne, *fa* majeur.
— nº 2, — *fa* ♯ majeur.
— nº 3, — *sol* mineur.
Op. 16, Rondo, *mi* ♭.
Op. 17, nº 1, Mazurka, *si* ♭ majeur.
— nº 2, — *mi* mineur.
— nº 3, — *la* ♭ majeur.
— nº 4, — *la* mineur.
Op. 18, Valse, *mi* ♭ majeur.
Op. 19, Boléro, *ut* majeur.
Op. 20, Scherzo, *si* mineur.
Op. 21, 2e Concerto, *fa* mineur.
Op. 22, Grande Polonaise, précédée d'un Andante spianato, *mi* ♭.
Op. 23, Ballade, *sol* mineur.
Op. 24, nº 1, Mazurka, *sol* mineur.
— nº 2, — *ut* majeur.
— nº 3, — *la* ♭ majeur.
— nº 4, — *si* ♭ mineur.
Op. 25, nº 1, Etudes, *la* ♭ majeur.
— nº 2, — *fa* mineur.
— nº 3, — *fa* majeur.
— nº 4, — *la* mineur.
— nº 5, — *mi* mineur.
— nº 6, — *sol* ♯ mineur.
— nº 7, — *ut* ♯ mineur.

Op. 25 nº 8, Etudes, *ré* ♭ majeur.
— nº 9, — *ut* ♯ mineur.
— nº 10, — *si* mineur.
— nº 11, — *la* mineur.
— nº 12, — *ut* mineur.
Op. 26, nº 1, Polonaise, *ut* ♯ mineur.
— nº 2, — *mi* ♭ mineur.
Op. 27, nº 1, Nocturne, *ut* ♯ mineur.
— nº 2, — *ré* ♭ majeur.
Op. 28, 24 Préludes dans tous les tons majeur et min.
Op. 29, Impromptu, *la* ♭ majeur.
Op. 30, nº 1, Mazurka, *ut* mineur.
— nº 2, — *si* mineur.
— nº 3, — *ré* ♭ majeur.
— nº 4, — *ut* ♯ mineur.
Op. 31, Scherzo, *si* ♭ mineur.
Op. 32, nº 1, Nocturne, *si* majeur.
— nº 2, — *la* ♭ majeur.
Op. 33, nº 1, Mazurka, *sol* ♯ mineur.
— nº 2, — *ré* majeur.
— nº 3, — *ut* majeur.
— nº 4, — *si* mineur.
Op. 34, nº 1, Valse, *la* ♭ majeur.
— nº 2, — *la* mineur.
— nº 3, — *fa* majeur.
Op. 35, Sonate, *si* ♭ mineur.
Op. 36, Impromptu, *fa* ♯ majeur.
Op. 37, nº 1, Nocturne, *sol* mineur.
— nº 2 — *sol* majeur.
Op. 38, Ballade, *fa* majeur.
Op. 39, Scherzo, *ut* ♯ mineur.
Op. 40, nº 1, Polonaise, *la* majeur.
— nº 2, — *ut* mineur.
Op. 41, nº 1, Mazurka, *ut* ♯ mineur.
— nº 2, — *mi* mineur.
— nº 3, — *si* majeur.
— nº 4, — *la* ♭ majeur.
Op. 42, Valse, *la* ♭ majeur.

Op. 43, Tarentelle, *la* ♭ majeur.
Op. 44, Polonaise, *fa* ♯ mineur.
Op. 45, Prélude, *ut* ♯ mineur.
Op. 46, Allegro de concert, *la* majeur.
Op. 47, Ballade, *la* ♭ majeur.
Op. 48, nº 1, Nocturne, *ut* mineur.
— nº 2, — *fa* ♯ mineur.
Op. 49, Fantaisie, *fa* mineur.
Op. 50, nº 1, Mazurka, *sol* majenr.
— nº 2, — *la* ♭ majeur.
— nº 3, — *ut* ♯ mineur.
Op. 51, Impromptu, *sol* ♭ majeur.
Op. 52, Ballade, *fa* mineur.
Op. 53, Polonaise, *la* ♭ majeur.
Op. 54, Scherzo, *mi* majeur.
Op. 55, nº 1, Nocturne, *fa* mineur.
— nº 2, — *mi* ♭ majeur.
Op. 56, nº 1, Mazurka, *si* majeur.
— nº 2, — *ut* majeur.
— nº 3, — *ut* mineur.
Op. 57, Berceuse, *ré* ♭ majeur.
Op. 58, Sonate, *si* mineur.
Op. 59, nº 1, Mazurka, *la* mineur.
— nº 2, — *la* ♭ majeur.
— nº 3, — *fa* ♯ mineur.
Op. 60, Barcarolle, *fa* ♯ majeur.
Op. 61, Polonaise-Fantaisie, *la* ♭ majeur.
Op. 62, nº 1, Nocturne, *si* majeur.
— nº 2, — *mi* majeur.
Op. 63, nº 1, Mazurka, *si* majeur.
— nº 2, — *fa* mineur.
— nº 3, — *ut* ♯ mineur.
Op. 64, nº 1, Valse, *ré* ♭ majeur.
— nº 2, — *ut* ♯ mineur.
— nº 3, — *la* ♭ majeur.
Op. 65, Sonate violoncelle et piano, *sol* mineur. (**Edition Peters**).
Op. 66, Fantaisie Impromptu (œuvre posthume) *ut* ♯ min.

Op. 67, nº 1, Mazurka, *sol* majeur. Œuvre posthume.
— nº 2, — *sol* mineur.
— nº 3, — *ut* majeur.
— nº 4, — *la* mineur.
Op. 68, nº 1, Mazurka, *ut* majeur.
— nº 2, — *la* mineur.
— nº 3, — *fa* majeur.
— nº 4, — *fa* mineur.
Op. 69, nº 1, Valse, *la* ♭ maj. Œuvre posthume.
— nº 2, — *si* mineur. —
Op. 70, nº 1, Valse, *sol* ♭ majeur. —
— nº 2, — *fa* mineur. —
— nº 3, — *ré* ♭ majeur. —
Op. 71, nº 1, Polonaise, *ré* mineur. —
— nº 2, — *si* ♭ majeur. —
— nº 3, — *fa* mineur. —
Op. 72, nº 1, Nocturne, *mi* mineur.
— nº 2, Marche funèbre, *ut* min. Œuv. posthume.
— nº 3, Trois Ecossaises :
I. *ré* majeur.
II. *sol* majeur. } Œuvres posthumes.
III. *ré* ♭ maj.
Op. 73, Rondo deux pianos 4 mains (**Edition Heugel**).
Op. 74, Douze mélodies polonaises, traduction française de Victor Wilder (**Edition Hamelle**).

Œuvres posthumes sans numéro.

Valse, *mi* mineur.
Mazurka, *la* mineur.
— *la* mineur.
Variations sur un air national allemand.

Sans numéro.

Prélude (Blanchet) (**Edition Henn**, à Genève).
Variations sur la marche de I Puritani de Bellini, composées pour *l'Hexameron*, *mi* majeur.

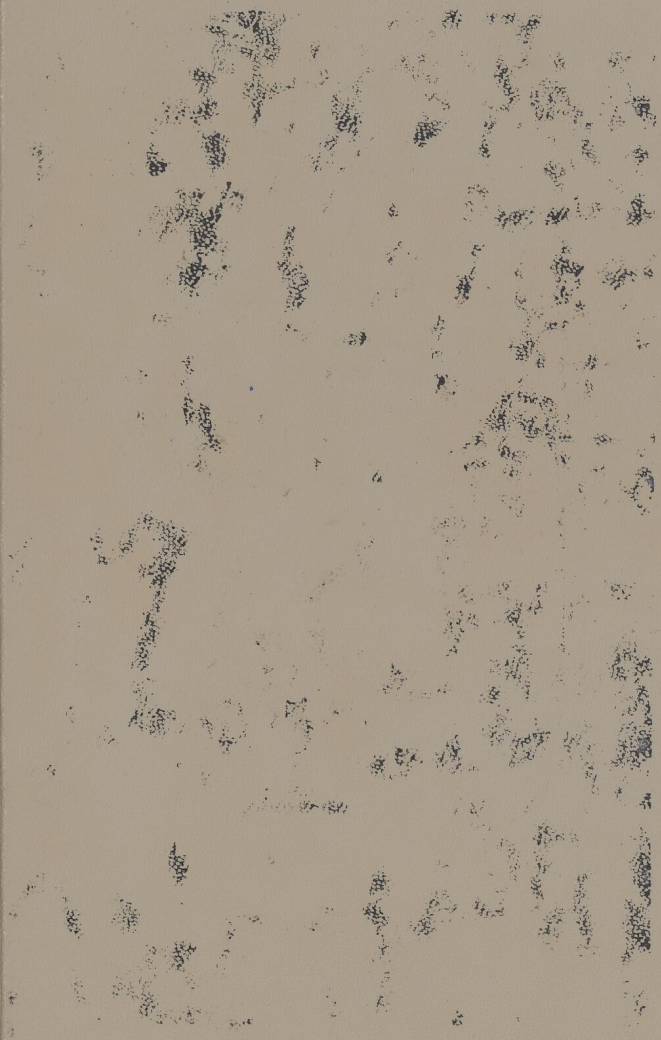
Trois Etudes composées pour la Méthode des Méthodes :
nº 1, *fa* mineur.
nº 2, *la* ♭ majeur.
nº 3, *ré* ♭ majeur.
Grand duo concertant pour violoncelle et piano sur des thèmes de *Robert le Diable*, par Chopin et Franchomme. (Épuisé.)





Poitiers. – Société française d'Imprimerie. — 1926.

000336
B/1



MARCEL PLAISANT

CHOPIN



PAR

A. DURAND ET F
DURAND
4, place de la

Tous droits de reproduction et de traductio
COPYRIGHT BY DURA
D. et F. 1

