W.-L. LANDOWSKI



CHOPIN & FAURÉ

RICHARD-MASSE, EDITEURS
51, rue de Penthièvre
PARIS

W.-L. LANDOWSKI



CHOPIN & FAURÉ

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

RICHARD-MASSE, EDITEURS
51, rue de Paradis
PARIS

FREDERIC CHOPIN

ET

GABRIEL FAURE

Zbiory Wyższego Seminarium Duchownego • I.F.C.

OUVRAGES DU MEME AUTEUR

L'ANNEE MUSICALE 1935.
L'ANNEE MUSICALE 1936.
L'ANNEE MUSICALE 1937.
L'ANNEE MUSICALE 1938 *(Presses Universitaires de France).*
LA MUSIQUE A TRAVERS LES AGES *(Calmann. -* Epuisé).
LES GRANDS MUSICIENS, *Ouvrage couronné par l'Académie Française. (Hachette.* Epuisé).
MAURICE RAVEL *(Bernard Grasset).*
HISTOIRE DE LA MUSIQUE MODERNE *(Aubier, Editions Montaigne, Paris. -* Epuisé. En réimpression).
HISTOIRE GENERALE DE LA MUSISIQUE, *Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts. (Aubier, Editions Montaigne, Paris).*
PETITE HISTOIRE ANECDOTIQUE DES GRANDS MUSICIENS (*Mame. -* Sous presse).

FREDERIC CHOPIN
ET
GABRIEL FAURÉ

PAR

W.-L. LANDOWSKI
Professeur au Conservatoire de Rouen

PARIS
RICHARD-MASSE, EDITEURS
1946

Zbiory Stowarzyszenia
562.

IL A ETE TIRE DE CET OUVRAGE CINQUANTE EXEMPLAIRES SUR PAPIER VERGE, NUMEROTES DE I A L, AVEC UNE DOUBLE SUITE DES ILLUSTRATIONS, ET CENT EXEMPLAIRES SUR PAPIER ALFA CHIFFON, NUMEROTES DE 1 A 100, AVEC UNE SUITE DES ILLUSTRATIONS; CES CENT CINQUANTE EXEMPLAIRES CONSTITUENT L'EDITION ORIGINALE.

EXEMPLAIRE N°



Copyright by Richard-Masse, Editeurs, S.P.R.L., 1946.
Tous droits d'édition, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays y compris la Russie (U.R.S.S.).

sygn. 562
akc. 6x/1950

WOJEWÓDZKI INSTYTUT HIGIENY BIBLIOTEKA

A MES PARENTS,

POUR LEURS NOCES D'OR.

W.-L. L.

SOMMAIRE DU CHAPITRE PREMIER

Deux artistes, un même idéal. — Leur prédilection pour la musique intime. — Joies et chagrins d'amour. — Fiançailles rompues. — L'inspiration religieuse de Gabriel Fauré. — Rôle du folklore dans la musique de Chopin. — Les chefs-d'œuvre et leur destin. — Importance de l'interprétation dans les œuvres pour le piano. — Influence de Czerny sur les virtuoses. — Les conséquences de l'invention du phonographe et des disques. — Œuvres théâtrales. — Parallèle entre Chopin et Fauré. — Conclusion.

CHAPITRE PREMIER

Au moment où Frédéric Chopin s'éteignait à Paris, entouré de sa sœur et de ses amis, dans l'Ariège, à Montgauzy, un jeune enfant de quatre ans, Gabriel Fauré, s'éveillait à la musique.

Il était destiné à suivre la même voie que son glorieux aîné. L'un et l'autre ont créé une littérature instrumentale variée, colorée, pittoresque, attachante, et d'une profondeur souvent insoupçonnée. De prime abord leurs œuvres s'imposent par leur distinction, mais, telles des sensitives, elles se referment à qui les touche.

Tandis que Frédéric Chopin masque volontiers d'une basse gracieuse, au rythme régulier, quelque ligne mélodique émouvante, Gabriel Fauré enveloppe de subtiles harmonies une sensibilité dont il voile les accents.

Une même pudeur de sentiments les domine, un même souci de perfection les anime, une

même facilité d'inspiration les guide; ils sont à la recherche d'un même idéal. Pour l'atteindre, ils emploient des moyens analogues : une ou plusieurs voix, un piano, quelquefois un, deux, trois, quatre instruments à cordes suffisent à traduire leur pensée musicale.

Ils l'expriment dans un cadre intime, dans un salon, où, seuls, quelques initiés prennent place. C'est de là que leurs compositions partent à la conquête du monde.

Dans de rares occasions, ils font appel à l'orchestre. Chopin l'utilise pour accompagner une Krakowiak, une polonaise, deux fantaisies et ses deux concertos, Fauré pour soutenir sa ballade, sa fantaisie, une romance, un concerto; il a laissé aussi une symphonie inédite; mais tous deux reviennent vite à leurs premières amours, le piano.

C'est par la douceur, par la grâce, qu'ils veulent conquérir leurs auditeurs, et les conduire, peu à peu, par des sentiers agréables, à jouir de la grandeur d'une phrase pure, qui, dépouillée de tout artifice brille d'une calme beauté.

Que nous voilà loin de la conception d'un Beethoven ou d'un Berlioz qui, en d'importantes symphonies, utilisent toutes les ressources de

l'orchestre ! Les interprètes peuvent alors traduire les passions humaines, dépeindre quelque paysage choisi, les auditeurs les suivront sans peine.

Un ensemble intrumental peut plus aisément qu'un pianiste capter l'attention d'une foule. Plusieurs facteurs concourent à son succès : la variété du coloris orchestral, le nombre des virtuoses, le mouvement que leur jeu crée sur la scène, le contraste entre la puissance et la douceur des sonorités, le prestige du chef d'orchestre, le sentiment de plénitude qui se dégage d'une partition correctement écrite.

Ce sont là des avantages qui tentent les compositeurs. Ils glisseront insensiblement de l'estrade du concert à la scène du théâtre, où ils seront les prisonniers de la fiction inhérente à tout drame lyrique : les décors immuables, les gestes réglés des acteurs qui soumettent le réel au conventionnel.

Sauf de rares exceptions, Chopin et Fauré n'ont pas voulu s'engager dans cette voie. Au lieu d'entrer d'emblée dans la gloire, ils ont préféré cheminer lentement, atteindre quelques élus, avant l'humanité tout entière.

Leurs œuvres sont le bréviaire des pianistes

et des chanteurs. Ce sont eux qui ont l'avantage de les interpréter; ils ont l'honneur de les situer, d'en déterminer le climat. Leur mission, et non la moindre. est de donner sa valeur à la première ballade de Chopin, par exemple, de vibrer eux-mêmes de tout l'éclatant bonheur qu'elle renferme, de le traduire avec ferveur. Ce fut, dans la vie du compositeur, une douce période. Il est éperdument épris de Mlle Marie Wodzinska; de son côté, elle l'aime, rien ne semble encore s'opposer à leur union.

Le même frémissement de joie. mais d'une joie plus sereine, moins passionnée, doit parcourir les premières mélodies du triptyque : *Poème d'un jour* de Fauré qui chante la *Rencontre,* les serments qui doivent durer *Toujours,* mais, au moment de se lier pour la vie, ce sera l'*Adieu*.

Chopin fut cruellement atteint par la rupture de ses fiançailles avec Mlle Wodzinska, il ne devait pas s'en consoler. Sa santé précaire en fut l'obstacle; la douleur l'aggrava.

Fauré a été profondément malheureux de ne pouvoir épouser Mlle Marianne Viardot. Il préféra lui rendre sa parole, par un scrupule professionnel qui l'honore. Mme Pauline Viar-

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA
Towarzystwo

dot, sa future belle-mère, désirait le voir s'orienter vers la préparation de grandes fresques théâtrales ou symphoniques alors qu'il se proposait au contraire de cultiver un art précieux et intime.

Les peines de cœur de l'un et de l'autre, se cristallisèrent en des œuvres émouvantes.

C'est un des privilèges de la musique de conduire à la résignation des âmes en désarroi. Elles communient dans ce langage divin, chaque être la comprend d'une manière différente. les athées même sont souvent touchés par sa grâce. Ils vont au concert, croient goûter une joie purement intellectuelle; ils analysent leurs sensations, jusqu'au moment où ils se laissent entraîner vers le rêve, vers les horizons infinis; un calme étrange les pénètre, libère les larmes et berce leur douleur.

La musique d'église est la plus propre à obtenir ce résultat. Elle atteint les fidèles dans leur sensibilité; ils vibrent aux accents de l'orgue.

Si, par suite d'une circonstance fortuite, un service religieux se déroule sans accompagnement vocal ou instrumental, le charme est en partie rompu. On ne se trouve plus en pré-

sence d'une réunion disciplinée de croyants, venus pour prier au lieu saint, pour offrir leurs souffrances à Dieu. Le noble élan qui les entraîne vers les cimes est brisé dans son essor; on entend la voix du prêtre qui officie et, la couvrant, le bruit des chaises, les chuchotements des enfants, la toux persistante des assistants, impression pénible que chacun de nous a éprouvée.

La puissance d'action de la musique religieuse a été vivement ressentie par les compositeurs de tous les temps.

Frédéric Chopin l'admirait profondément. Il était catholique, mais cependant son inspiration ne l'entraînait pas dans cette voie. Il estimait à ce point de vue les œuvres de Mozart sans égales, et ne voyait pas la nécessité d'en créer d'autres. Il disait volontiers aussi que l'oratorio de *Sainte Cécile* de Haendel était très proche de son idéal.

Il manifesta le désir d'entrer dans la vie éternelle aux accents du *Requiem* de Mozart. Après la levée du corps qui eut lieu aux sons de sa propre marche funèbre, il fut fait selon son vœu. En l'église de la Madeleine, Mmes Viardot-Garcia et Castellan, M. Lablache chan-

Cher ami

Dans le petit mot hâtif
que je vous ai adressé aujourd'hui
j'ai oublié de répondre
à ce qui concernait la musique dans
votre lettre. Je vous l'ai déjà dit
le mieux : je lui suis tout acquis.

Encore mille amitiés

Gabriel Fauré

tèrent, profondément émus, tandis que M. Lefébure-Vély tenait les grandes orgues, sur lesquelles il exécuta une transcription des *Préludes en si mineur* et *en mi mineur*, prévus pour le piano. L'orchestre était conduit par le compositeur Meyerbeer.

Gabriel Fauré s'est dirigé à plusieurs reprises vers la musique religieuse. Sa qualité d'organiste l'y incitait. Une large part de sa vie a été jalonnée par des pièces de caractère liturgique. Il a déjà atteint la quarantaine, avant de composer, encadré d'un *O Salutaris*, de *Mater Gratiæ*, d'*Ecce fidelis servis* et de *Tantum ergo*, une *Messe de Requiem*, son plus beau chef-d'œuvre.

Une grande sérénité se dégage de ces pages. Ce ne sont pas les accents précieux de Mozart, ceux grandioses de Verdi, ceux touffus de Brahms, ceux déchirants de Berlioz. Le Paradis s'ouvre au mortel qui a souffert pour le gagner. Il s'éclaire d'une lumière surnaturelle. Le maître n'inquiète pas ses auditeurs, au contraire: il les accompagne, il leur fait désirer le calme, la tendresse, la majesté de l'au-delà. Il console aussi les survivants.

Au soir de la vie, Gabriel Fauré se glissait

inaperçu dans l'église de l'Etoile; là, modestement assis dans le transept, il écoutait avec recueillement son œuvre pure, dépouillée, son chant divin qui relie la terre au ciel. et dont les accents devaient l'accompagner lui-même dans l'ultime voyage.

Le *Requiem* doit être entendu intégralement. Son auteur a su se plier aux exigences du culte, et ses différents morceaux sont ceux de la messe des morts. Il fait partie de l'hommage que l'on rend aux disparus. Sa place est dans l'Eglise. Fauré la lui a noblement assignée. A nous de la lui garder. La plupart des autres *Requiem* ont des proportions trop vastes pour leur permettre de rester dans le sanctuaire. Ils l'ont quitté.

Leurs auteurs, entraînés par la puissance d'une inspiration généreuse, n'ont pas voulu l'entraver; ils se sont exprimés chaleureusement, et longuement.

Alors l'Eglise n'a pas eu la possibilité de les conserver intégralement, ils se sont morcelés; quelques fragments majeurs seulement, se font entendre dans les chapelles, mais pour écouter l'œuvre tout entière, telle qu'elle a jailli du

cœur et de l'esprit de son auteur, il faut se rendre au concert où elle perd sa destination.

Sans doute quelques occasions, des séances de musique spirituelle permettent une audition complète dans le recueillement, mais il n'en subsiste pas moins une impression de désaccord. La partition émeut les assistants, mais elle n'est pas accompagnée des gestes rituels du prêtre. Le génial orgueil des compositeurs les a entraînés au-delà du but initial.

La modestie de Gabriel Fauré l'a mieux servi. Du moment qu'une messe des morts dure environ une demi-heure, il saura, sans dépasser le temps prescrit, l'accompagner comme il convient. Son inspiration se coulera dans le moule donné. Le compositeur a choisi les mélodies les plus émouvantes, les accompagnements les plus harmonieux; il les a épurés, et ils resplendissent comme des pierres précieuses.

C'est peut-être cet accord parfait, cette communion complète entre le service et la musique, qui donnent au *Requiem* de Gabriel Fauré son incomparable valeur.

Amis, n'y touchez pas ! Perdez la triste habitude de faire entendre *L'Agnus Dei* d'un Requiem, le *Sanctus* d'un autre, le *Pie*

Jesu d'un troisième. Ce sont trop de visiteurs différents. L'unité se trouve abolie. N'appelez auprès de vous qu'un compositeur à la fois; il vous édifiera. Il vous consolera, vous apaisera, il vous réconfortera, remplissant auprès de vous sa mission.

Les œuvres de Chopin et celles de Fauré offrent cette rare qualité de ne jamais lasser les auditeurs, ni les interprètes; leurs dimensions sont parfaites. Les deux musiciens expriment ce qu'ils ont à dire, pas davantage. On ne trouve pas une phrase, pas une note inutile, dans aucune de leurs pages. Leur science harmonique et contrapuntique est quelquefois un moyen, jamais un but. Son rôle est de développer leur inspiration, de lui donner une forme définitive, et de par leur volonté, s'arrête là.

On peut s'étonner que Chopin n'ait pas écrit de pièces religieuses, mais n'oublions pas qu'il a vécu quarante années à peine, tandis que Gabriel Fauré est devenu presque octogénaire. Or c'est précisément après la quarantaine qu'il s'est mis à tracer des compositions liturgiques. A cet âge-là, Chopin n'était déjà plus de ce monde. Sa maturité aurait pu l'orienter dans ce sens. D'autres exemples, notamment celui

de César Franck, prouvent que les artistes attendent volontiers le plein épanouissement de leurs facultés créatrices, pour se diriger vers les œuvres pieuses. C'est pendant la maturité que Franz Liszt a préparé ses deux magnifiques fresques *Christus* et *La Légende de Sainte Elisabeth*.

Les chefs-d'œuvre ont leur destin qui varie suivant les siècles. Ceux de Chopin demandent à être préservés des méfaits de transcripteurs plus zélés que respectueux de la pensée du maître. Ceux de Fauré ont besoin d'être largement diffusés, sous leur forme initiale. On ne conçoit pas sans un soupçon de tristesse que la délicieuse *Ballade pour piano et orchestre* ait pu rester, pendant plus d'un quart de siècle, totalement inconnue du public italien cultivé de Rome.

Les morceaux pour piano des deux compositeurs ont tout d'abord été appréciés dans des salons, où Chopin triomphait en virtuose, et où les interprètes de Fauré jouèrent ses œuvres avec ferveur. Celles de Chopin ont été comprises plus rapidement. L'époque du romantisme était particulièrement favorable aux pages ardentes et tendres, douces et nostalgiques,

profondes, éclatantes aussi. Et l'on s'intéressait au jeune homme, venu de Pologne en France, où il pleurait les malheurs de sa patrie. Il avait emporté un morceau de sa terre natale qu'il ne devait jamais revoir.

L'élite parisienne vibra de son émotion, épousa ses douleurs qu'elle fit siennes, et l'adopta. La jeunesse étudia avec conscience ses préludes, ses valses et ses nocturnes.

Le caractère folklorique des mazurkas et des polonaises assura leur vogue. Elles perdirent leur destination première de danses populaires, ou de marches accompagnant le cortège des nobles qui allaient rendre leurs devoirs au souverain. Devenues des pièces pour le piano, elles ravivent encore chaque jour le souvenir de ces temps révolus.

La plupart d'entre elles sont d'une technique difficile mais accessible pourtant à la plupart des bons musiciens. La ligne mélodique se détache facilement, au premier plan. L'accompagnement est plus précis, mieux dessiné que dans les œuvres de Fauré où c'est un travail supplémentaire de le dégager.

Fauré n'a pas fait appel au folklore pour donner à ses compositions une touche pittores-

que; il a négligé cet élément, puisant son inspiration en lui-même. Et il est de ce fait, moins compréhensible que Chopin. On ne trouve pas en lui l'écho de ces chants qui bercent les générations, et dont les jeunes ont l'intuition avant même d'être en âge de les comprendre. La capitale, la province, la campagne sont imprégnées de ces mélodies venues des profondeurs du passé. Elles flottent partout. Une phrase musicale, entendue par hasard dans une région, réentendue sous une forme différente dans une autre, demeure inconsciemment dans l'esprit et dans le cœur. Ce sont tous ces impondérables qui donnent leur saveur aux œuvres de Chopin. Il fixe ses souvenirs d'enfance et de jeunesse dans ses mazurkas, dans ses polonaises. Il est né au son des violons qui donnaient l'aubade à une noce, sous les fenêtres de sa mère. Il a écouté les airs qui animaient les fêtes intimes offertes aux écoliers de son père. Il a vu danser la polka, la mazourke, le kujawiak; il les a dansés lui-même pour célébrer joyeusement la Sainte-Catherine chez un colonel ami de son père; ses première compositions sont donc tout naturellement des mazourkes.

Les pages de Fauré sont peut-être plus originales encore que celles de Chopin. Elles demandent un travail plus approfondi de la part de l'interprète.

A la fin du XIX^{e} siècle, une nouvelle recherche s'impose, dont les virtuoses doivent tenir compte : celle des sonorités. Alors que le piano était encore un instrument nouveau, il fallait d'abord apprendre à toucher le clavier avec dextérité. Le jeu en est si différent de celui du clavecin ! Des maîtres, comme Charles Czerny, par exemple, se sont promptement rendus compte que le développement de la technique était le plus important des leviers de commande pour les interprètes. Il a mesuré toute l'importance de la tâche qui lui incombait. Il a décidé de mettre les apprentis à même de vaincre toutes les difficultés qui se présentent à eux. Et il a eu la conscience d'écrire à leur intention d'innombrables études qui permettent, aujourd'hui encore, aux débutants de s'exercer, et les conduit, en quelques années, à la possession de leur métier.

On ne pense pas toujours avec assez de reconnaissance à ce maître qui a su donner aux

élèves tous les matériaux nécessaires à leur formation de pianiste.

Il a eu, par l'éblouissant talent de son élève Franz Liszt, l'éclatante démonstration de la valeur de son enseignement.

A son tour, ce dernier compose pour les générations à venir des études transcendantes; de jour en jour, la vélocité se développe. Chopin écrit, lui aussi, des œuvres dans le même sens. Ce ne sont plus dès lors des exercices de caractère un peu fastidieux, mais de vrais morceaux de concert, aussi agréables qu'utiles.

Les élèves ont donc maintenant, et depuis des années déjà, les éléments indispensables à leur perfectionnement.

Mais est-ce là un point final à l'art du pianiste ?

Nous ne le croyons pas. Le génie de Gabriel Fauré, ainsi que celui de Claude Debussy réclament des moyens différents. La vélocité semble avoir atteint son apogée, et leurs compositions s'orientent vers une autre voie. Non pas que ces maîtres négligent ce facteur essentiel, mais ils attirent l'attention des interprètes sur la valeur des sonorités.

Quelques rares élus le savent. Tous ceux

qui ont eu le privilège de connaître ces musiciens, tous ceux qui, comme Marguerite Long, ont pu travailler sous leur direction, attachent une importance primordiale à la manière d'attaquer chaque note, afin de lui donner un son idéal. Et les nocturnes, les barcarolles, les valses-caprices, le thème et les variations de Gabriel Fauré exhalent alors tout leur parfum. Lorsqu'ils bénéficient ainsi d'une interprétation choisie, acquise par des années d'étude approfondie, ils s'éclairent d'un jour radieux.

Cette étude, comment la développer en France et à l'étranger ?

Par la tradition orale d'abord, par les amis et par les disciples de ce grand maître de l'Ecole Française, puis, car il faudra bien en venir là, pour que l'œuvre tout entière resplendisse comme elle le doit, par la création de nouvelles études, uniquement réservées à la recherche des sonorités. Etudes formées en majeure partie d'accords consonants et dissonants qui s'enchaînent, et dont chaque note, étudiée à part, avant de prendre sa place dans l'ensemble, doit être au premier plan, au second plan ou estompée dans le lointain.

Il se trouvera, souhaitons-le, dans notre jeune

école, un musicien épris d'enseignement, et qui voudra bien assumer cette lourde tâche, comme l'avait jadis assumée Charles Czerny. Et c'est à ce moment-là seulement, que les compositions contemporaines deviendront accessibles au public. Ce ne sera pas l'œuvre d'un jour, mais elle s'impose dès maintenant.

Après la mort de Chopin, les virtuoses ont étudié ses pièces pour le piano, ils les ont jouées dans des séances intimes. Ils se sont rendus compte que rien ne devait les empêcher d'aborder largement l'estrade de concert. Un obstacle pourtant s'est dressé sur leur route. On ne peut guère les faire entendre qu'en récital. Or le récital ne tente pas la masse des auditeurs. Pour écouter sans lassitude, pendant deux heures, des compositions d'un seul auteur, jouées par le même intrumentiste, il faut, soit posséder une culture musicale assez complète, soit être du métier. Et c'est ainsi que pendant des années on s'est contenté de jouer trop rarement ces pages maîtresses.

Puis, un élément précieux milita en leur faveur. L'enthousiasme de la foule pour un artiste en particulier, son idole : Paderewski, Braïlowsky, Horowitz ou Cortot. Afin d'applaudir

leur interprète favori, les mélomanes n'ont plus craint la longueur et la monotonie d'un récital. Ils ont estimé au contraire, qu'ils pouvaient, mieux encore, mesurer la valeur de leur héros, que par le jeu avec orchestre, et ils se sont rendus aux concerts consacrés en majeure partie, ou entièrement, aux œuvres de Chopin.

Le charme des nocturnes et des impromptus, le pittoresque des mazurkas et des polonaises, l'élégance des études, l'entrain des valses, présentés dans toute leur splendeur, séduisirent le public.

Un nouveau facteur, imprévu, facilita encore leur diffusion : l'invention du phonographe et des disques. Il devint possible d'entendre chez soi, à volonté, une page de prédilection, à laquelle s'attachent quelquefois de doux souvenirs, jouée par un interprète favori. Quel progrès !

Et, bientôt, les virtuoses enregistrèrent des cycles entiers. Toutes les études, par exemple, tous les préludes qui formèrent des collections appréciées des amateurs. Ces chefs-d'œuvre rayonnent désormais dans tout l'univers, occupent la place de premier rang qu'ils méritent.

Quelques parasites les attaquent de temps à

autre et les rongent. Tantôt ils transforment en ballets, d'exquises pièces pour le piano, tantôt ils forment d'étranges « sélections » qui accompagnent la projection de films, quelquefois ils modifient des études en mélodies, ou même en tangos. Ce triste procédé est déjà trop connu pour qu'il soit nécessaire de s'y appesantir, mais risque, s'il se prolonge, de faire le plus grand tort au génie de Chopin, trop pur pour qu'on se permette de le travestir.

La situation des œuvres de Fauré, est actuellement tout autre. Ce que Paderewski a fait pour Chopin, Marguerite Long l'a fait pour Fauré, mais elle n'a pas encore été suffisamment suivie par la phalange qu'elle entraîne dans son sillage. On peut bien, en compulsant soigneusement les programmes des concerts, lire son nom inscrit de temps à autre. La *Ballade* se joue beaucoup, et l'on trouve aussi des traces de Récitals « Fauré-Debussy-Ravel », ou « Fauré-Debussy ». L'œuvre se répand ainsi, chemine, mais n'atteint pas la notoriété complète; elle reste encore très inférieure à celle de Chopin.

Quelques rares et précieuses cires de la *Bal-*

lade, du *Sixième Nocturne*, de plusieurs mélodies, ne suffisent pas à répandre les œuvres de Fauré. Il faudrait, comme pour celles de Chopin, l'enregistrement de cycles entiers : préludes, nocturnes et barcarolles.

Puis, pendant quelques années, il y aurait lieu d'entreprendre l'éducation artistique des mélomanes qui n'aiment pas changer brusquement leurs habitudes. Ils ont adopté maintenant les morceaux de Chopin. Ils les connaissent bien et en retrouvent les passages essentiels avec le plaisir que l'on éprouve à rencontrer de vieux amis.

Le nom du compositeur les attire au concert. Et il leur faudrait quelquefois renoncer à cette habitude ? En faveur d'un musicien beaucoup moins facile à suivre, et qui ne leur est pas du tout familier ?

C'est leur demander là un nouvel et bien grand effort. Il se fera d'ailleurs, petit à petit, nous n'en doutons pas, mais probablement sous l'impulsion des jeunes.

En réalité, il faudrait arriver à une connaissance rationnelle et progressive des pages des maîtres.

Quelques tentatives heureuses ont récemment

pu aboutir. Un concours Fauré, grâce à l'impulsion de Mme Henry de Jouvenel, a permis à quelques candidats de se mesurer dans des épreuves de piano et de chant; un concours, organisé par Radio-Luxembourg, a donné aussi d'excellents résultats.

Un artiste éminent se consacrera-t-il maintenant à la tâche difficile, mais belle, de préparer toute une série de festivals en hommage à la mémoire de Gabriel Fauré ? Son œuvre de piano est assez abondante pour le permettre, sans l'épuiser. On pourrait envisager aussi plusieurs concerts de musique de chambre, et des séances de mélodies.

Festivals de Paris, pour rendre un hommage mérité au grand musicien français, festivals comparables à ceux de Bayreuth et de Salzburg, festivals appelés à se renouveler régulièrement, et à connaître de glorieux lendemains.

Gabriel Fauré sortirait alors tout à fait de la pénombre, pour aller au grand jour prendre aux côtés de Frédéric Chopin la place qui lui revient.

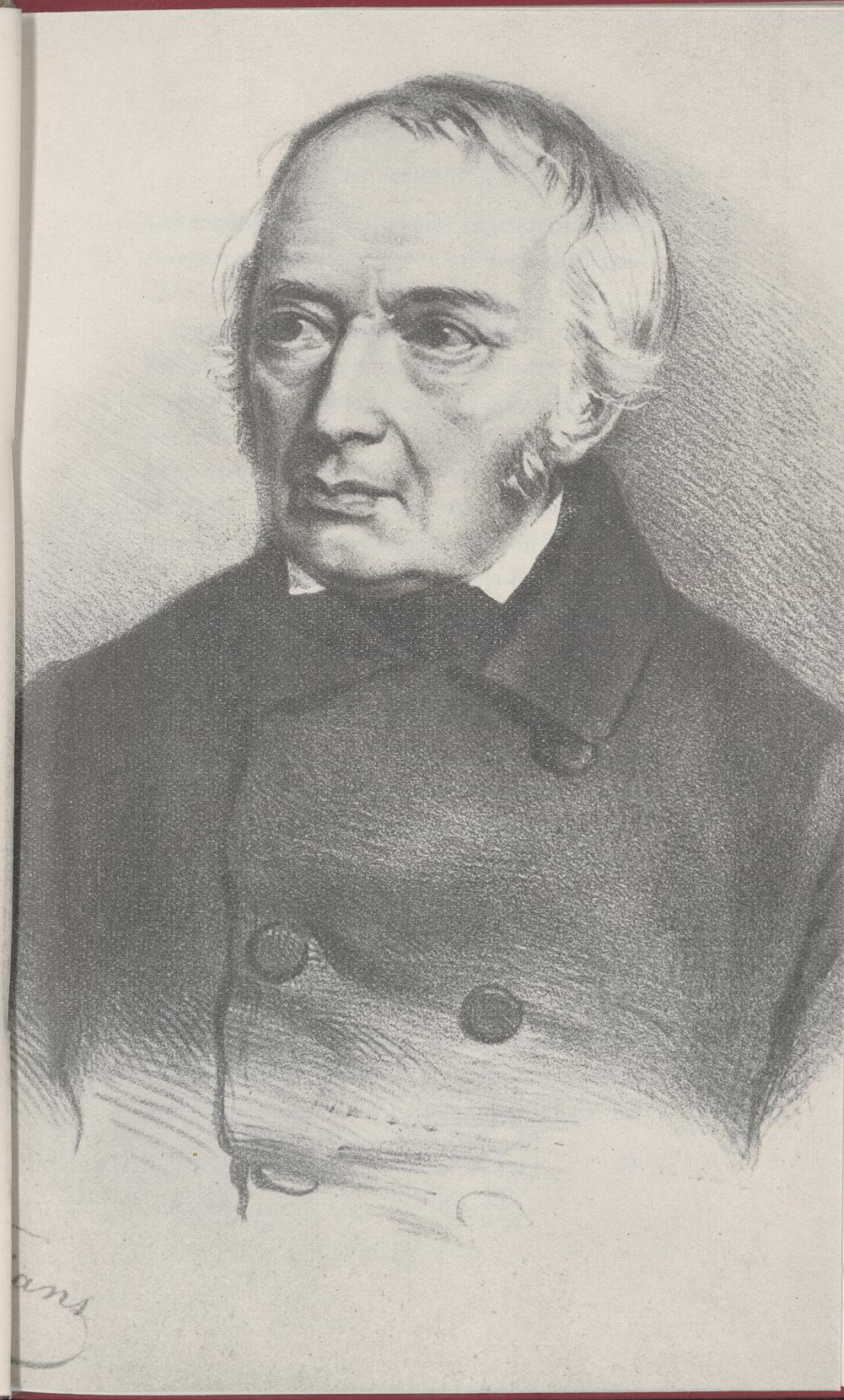
Frédéric Chopin n'a pas abordé le théâtre. On ne connaît guère de lui qu'une pièce en

vers, une comédie écrite dans son enfance, avec l'aide précieuse de sa sœur Emilie, sous le titre : *Une méprise ou le filou présumé*. Elle fut jouée pour la fête du père, en 1825, le jour de la Saint-Nicolas.

La mort tragique de l'intelligente et charmante fillette, enlevée deux ans plus tard à la tendresse attentive de tous les siens, victime de la tuberculose, devait être un choc terrible pour Frédéric, et il ne s'en remit jamais. C'était sa préférée, sa collaboratrice de tous les instants, sa compagne de travail et de jeu. Elle était remarquablement douée, d'une beauté régulière, diaphane, comme le sont souvent les jeunes êtres qui ne demeurent pas sur terre. Son souvenir est resté associé à la meilleure, puis à la plus douloureuse période de la jeunesse de Chopin.

Il est vraisemblable que ce chagrin, profondément enfoui dans le cœur du compositeur, l'a détourné à jamais d'écrire de la musique pour le théâtre, dont par ailleurs, il n'aimait pas le caractère conventionnel. Ne craignait-il pas de réveiller brusquement une peine cruelle ?

Comme lui, Fauré estime que le théâtre n'est pas un tremplin idéal pour l'expression des



Zbiory Słowackiego

sentiments humains. Il essaye cependant, à plusieurs reprises, d'en tirer le meilleur parti possible.

Pendant des années, il se contente plus volontiers d'écrire de la musique de scène, un accompagnement discret pour *Caligula* d'Alexandre Dumas, un autre pour *Shylock* d'après Shakespeare, livret d'Edmond Haraucourt, un troisième pour *Le voile du bonheur,* présenté par Georges Clémenceau. En 1901, on monte cette pièce au Théâtre de la Renaissance; elle est malheureusement restée inédite, et quelques privilégiés seulement ont pu en apprécier toute la finesse.

Dix ans plus tard, l'Opéra-Comique présente *Le voile du bonheur,* d'après le même texte de Georges Clémenceau, mais la partie musicale était écrite cette fois par un autre compositeur, spécialisé dans la musique de théâtre : Charles Pons.

Pour le drame de Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande,* Gabriel Fauré a composé aussi de la musique de scène. Il semble qu'il ait ainsi, à deux reprises, montré la voie à d'autres artistes, qui seront appelés à approfondir le sillon déjà tracé d'une main ferme. Cette œuvre fut

jouée en Grande-Bretagne, à Londres, au théâtre du prince de Galles, en 1898. Une exquise suite d'orchestre et différentes transcriptions permettent maintenant d'en connaître les meilleurs passages.

Quatre ans plus tard, l'Opéra-Comique montait, à Paris, l'œuvre complète de Claude Debussy, sur le même sujet, en chantier depuis dix ans.

Gabriel Fauré n'est pas toujours resté sur la réserve. Malgré ses réticences envers le théâtre, il s'est décidé à écrire deux émouvantes tragédies lyriques d'après des thèmes éternels : *Prométhée, Pénélope.*

La vie de Gabriel Fauré s'est déroulée avec beaucoup moins de heurts que celle de Frédéric Chopin. Leurs œuvres reflètent un état d'âme différent, dû en partie à des conditions de vie différentes.

Malgré les origines lorraines de son père, Chopin était essentiellement attaché à la Pologne, sa patrie, il n'est venu en France, qu'en simple voyageur désireux de recevoir la consécration de la capitale.

Les événements politiques se sont précipités en son absence, et la nostalgie vient souvent le

visiter. Il est en proie au « zal » qui est aux Polonais ce qu'est le cafard aux Français, le spleen aux Anglais. Alors il se met au piano, et il improvise, puis il gagne sa table de travail, où il compose les plus émouvantes de ses pages, revêtues du sceau de son invincible tristesse.

La révolution de Pologne a éclaté peu après son départ de Varsovie. Il était déjà en route pour Vienne au moment de l'insurrection. En voyage, il apprend que l'un de ses protecteurs, le grand-duc Constantin, a fui, que les provinces de l'ancienne Pologne se soulèvent, Varsovie est libérée. De toutes parts, les volontaires accourent en masse pour combattre et obtenir l'indépendance.

C'est alors que Chopin se débat entre les sentiments opposés qui l'agitent. Son élan, son devoir l'incitent à regagner Varsovie, à prendre place dans l'armée qui se lève, à courir au danger.

Son meilleur ami, Titus, s'y trouve déjà. En hâte, Chopin loue une chaise de poste, et part pour aller le rejoindre. Mais c'est l'hiver, le temps est sombre, glacé, une lourde chape de plomb semble alourdir ses épaules. Il frissonne, son enthousiasme tombe sous la pression

de son malaise physique. Il a trop présumé de ses forces, et, lentement, à regret, il se décide à rebrousser chemin vers Vienne. Là, il relit attentivement la lettre de son père; celui-ci lui conseille, avec émotion, malgré les événements, de poursuivre à l'étranger la brillante carrière qui a coûté jusqu'alors beaucoup de sacrifices aux siens.

La longue torture morale commence. Chopin remplit son devoir filial, il souffre de ne pas remplir son devoir patriotique.

Pendant toute sa vie, il reste déchiré entre ces deux devoirs qui s'opposent l'un à l'autre. Il se sent des velléités de lutte, le désir ardent de servir son pays, mais sa santé fragile l'empêche de réaliser ses vœux.

Les siens n'ont que trop mesuré déjà toutes les conséquences tragiques du fléau qui s'est abattu sur la famille. Au chevet de la pauvre petite Emilie, ils ont tremblé, pour elle d'abord, et ensuite pour tous les enfants qui restaient. Et ceux-là, du moins, ils vont s'efforcer de les rendre robustes, de les sauver, en leur prêchant la prudence, au fils surtout, objet de leur légitime orgueil, mais si délicat, et dont il faut préserver le génie.

Ses camarades se battent pour la liberté. Prisonnier de sa santé, Chopin, de loin, les suit en pensée sur les champs de bataille; il vibre avec eux, ses sentiments sont à l'unisson des leurs. Il a emporté de Pologne, non seulement un peu de la terre natale qui lui était offerte, mais aussi un peu de l'âme collective du pays.

Profondément patriote, lui aussi, Gabriel Fauré est appelé à manifester son attachement à la France. Lorsqu'au moins d'août 1870 la guerre éclate, il tient les orgues de Notre-Dame de Clignancourt, à Paris.

Sans hésiter, il quitte l'église, s'engage immédiatement dans les rangs d'un régiment de voltigeurs, et part courageusement au front. Il se bat à Champigny. On lui confie des missions dangereuses. C'est au cours de l'une d'elles qu'il apprend l'armistice. Son rôle n'est pas terminé; il parvient à traverser les lignes des fédérés, à gagner Rambouillet, en évitant d'être enrôlé par la Commune; là, il attend que les armées de Versailles soient victorieuses.

Puis, le devoir accompli, il regagne Paris, et prend possession de l'orgue de Saint-Honoré d'Eylau.

Ainsi, au cours de leurs existences aux orien-

tations souvent diverses, Frédéric Chopin et Gabriel Fauré, guidés par un même idéal, ont pu communier dans une même langue, s'exprimer souvent de manière analogue.

Ils ont tous deux confié leurs joies et leurs peines au piano; ils lui ont laissé le soin de traduire leurs pensées les plus secrètes. Leurs pages ne portent pas des titres pittoresques. Elles ne s'en imposent pas moins à l'attention des musiciens qu'elles entraînent vers un monde merveilleux.

Les impromptus, les préludes et les nocturnes de l'un et de l'autre s'inscrivent parmi les plus belles pages de la littérature pianistique.

Par leur commune distinction, par leur grâce et quelquefois leur puissance, par leur charme, par la profondeur de leurs accents, par leur sensibilité aigue, par leur fantaisie, par leur sentiment harmonieux, par leur ligne mélodique, élégante, les œuvres de Chopin et de Fauré méritent d'être réunies dans une même admiration.

SOMMAIRE DU CHAPITRE DEUXIEME

Les troubles en Pologne. — Idylle et mariage de Nicolas Chopin. — Installation du jeune ménage. — La famille s'agrandit. — Fondation du pensionnat. — L'enfance de Frédéric. — Premières manifestations de son génie musical. — Etudes sérieuses. — Rêveries mélancoliques. — L'ère des voyages artistiques s'ouvre. — Le grand départ pour l'étranger. — L'arrivée à Paris. — Les salons de la capitale accueillent Chopin. — Vie pittoresque. — Un cercle d'amis. — Retrouvailles. — Marie Wodzinska. — Fiançailles et rupture. — Rencontre de George Sand. — L'île Majorque. — Les ravages de la maladie. — Epuisement. — La fin.

CHAPITRE II

La Pologne est déchirée depuis quelques années par des troubles intérieurs et par des guerres extérieures.

Nicolas Chopin, le futur père de Frédéric, ne peut pas continuer son travail habituel à la manufacture des tabacs; elle a fermé ses portes. Alors, il s'est engagé parmi les volontaires qui défendent Varsovie contre les Prussiens. estimant que c'est ainsi qu'il peut le mieux payer sa dette envers le pays qui l'accueille. Puis, car il faut bien vivre, il se met à donner des leçons de français.

Dès 1795, il entre en relations avec la famille du staroste Laczynski, l'administrateur, dans cette région, des biens royaux, chargé aussi de rendre la justice.

La starostina, son épouse, l'accueille, et lui offre une place de précepteur dans sa propre maison. Il aime l'enseignement, et apprend la langue française à ses jeunes élèves, charmé

par l'intelligence exceptionnelle de la petite Marie, la future comtesse Walewska.

Pendant sept ans il assure l'instruction de ces enfants, dans la belle demeure de Zélazowa-Wola, aux portes de Varsovie. La vie est agitée dans ces habitations seigneuriales. On pense à guerroyer, on pense à festoyer. On se bat, on boit, on chante. Une véritable petite Cour est entretenue par le staroste, et dans la plupart des domaines de la noblesse. Elle comprend une milice et un capitaine des gardes, un maréchal du palais et des prêtres, des médecins, et de jeunes seigneurs qui font leurs premières armes. Dans les appartements réservés aux dames, quelques suivantes, de noble extraction, entourent la comtesse. Mais ce luxe n'aura pas de lendemain; la plupart de ces jeunes officiers, de ces soldats, sont jetés en prison, ou s'enrôlent dans les légions placées sous les ordres de Dombrowski.

Au service maintenant de Mme Skarbek, Nicolas Chopin mène une existence plus austère. La dame de céans, qui vit séparée de son mari, retirée du monde, se contente de quelques demoiselles d'honneur pour diriger les travaux domestiques journaliers; puis, le soir venu, elles

filent la laine, en chantant des cantiques.

La leçon du jour achevée, Nicolas Chopin, chargé seulement de l'instruction d'un fils unique, retrouve volontiers l'assistance auxiliaire du château. Elle ne se compose guère que d'un moine érudit et d'un médecin âgé, auxquels viennent très heureusement se joindre les demoiselles d'honneur.

Parmi elles. Nicolas Chopin distingue Mlle Justine Krzyzanowska, orpheline séduisante, gracieuse jeune fille blonde, aux grands yeux bleus, au teint de lys et de rose, de haute taille, fine et souple. Son regard profond et doux enchante tous les hôtes de la comtesse Skarbek. Elle est d'ailleurs apparentée à sa maison. Instruite. artiste, elle peut, avec la même facilité, soutenir une conversation dans le français le plus pur, et jouer un air ancien au clavecin.

Comment résister à tant de charme et de grâce ? Le sérieux précepteur tombe éperdument amoureux de la suivante. Et, comme les enfants ont très vite l'intuition de la vie sentimentale secrète qui se déroule auprès d'eux, le jeune Frédéric se doute du mystère, de l'idylle, la fait avouer à son maître, et veut y jouer son

rôle. Il prévient en hâte sa mère du tendre penchant de son professeur pour Mlle Krzyzanowska. Celle-ci en parle à la jeune fille rougissante, qui confesse que cet amour est partagé. Bientôt l'on célèbre les fiançailles, et, quelques semaines plus tard, le mariage religieux.

Une petite maison est offerte au nouveau ménage, dans l'enceinte du château. C'est en 1806: toute la Pologne espère renaître. Napoléon vient de créer le grand-duché de Varsovie. La ville retrouve peu à peu son ancienne splendeur. La plupart des familles de la noblesse quittent leur retraite campagnarde pour aller habiter dans leurs anciennes demeures citadines. La comtesse Skarbeck suit le mouvement; elle emmène sa suite.

Nicolas Chopin est bientôt père d'une petite Louise; il aspire à se créer une situation plus indépendante. M. Linde, le recteur du lycée de Varsovie, lui promet de lui confier une chaire de langue française qu'il n'obtiendra d'ailleurs que quelques années plus tard.

Le 22 février 1810, à six heures du soir, chantez, ménétriers, jouez violonistes, donnez l'aubade, musiciens. Là, juste en face de vous,

dans cette maison, une mère est en train de mettre son deuxième enfant au monde. Au premier cri du nouveau-né devraient répondre vos accents harmonieux, car ce petit être c'est Frédéric Chopin.

La famille est heureuse. Le père pense avec joie au bonheur des êtres aimés qui l'entourent. Le voici maintenant en possession de la chaire qu'il désirait.

Un souffle venu de France anime la ville, les soldats de Napoléon s'y pressent. L'uniforme est à l'honneur. L'empereur lui-même se montre au bal.

Le cœur lorrain de Nicolas Chopin est vibrant d'enthousiasme et d'espoir en l'avenir.

En 1812, il est nommé professeur de français à l'école d'artillerie et de génie, puis en 1815, à l'Ecole militaire préparatoire.

A la suggestion de sa femme, il s'est décidé à ouvrir un pensionnat. Il accueillera les enfants des familles nobles et bourgeoises retenues à la campagne par l'administration de leurs domaines, et qui désirent donner une éducation soignée à leurs fils. Où pourront-ils être mieux reçus que chez M. et Mme Chopin, déjà très estimés dans la région ? Et le directeur de

l'institution n'est-il pas le meilleur professeur de cette langue française, devenue désormais indispensable ?

Le succès couronne rapidement les efforts du ménage tendrement uni.

Confortablement installée dans l'ancien palais des primats, la pension abrite de nombreux enfants. Une discipline religieuse et familiale y règne. Les soirées passent vite, les journées dominicales aussi. Pour se délasser des travaux de la semaine, et pour distraire ses jeunes hôtes, Mme Chopin se met volontiers au piano; quelquefois de petites sauteries s'organisent, auxquelles les enfants de la maison prennent part. Frédéric, filleul du comte Skarbek, est l'enfant gâté de toute la bande. N'est-il pas irrésistible, lorsqu'il imite, avec une étonnante justesse d'accents, la voix des professeurs ? Et lorsqu'il mime les différentes expressions de leurs visages, et leurs gestes les plus familiers ?

A peine âgé de quatre ou cinq ans, il parle déjà clairement, distinctement, et ses phrases sont construites comme celles d'un grand garçon. Il est séduisant au possible. Ses fins cheveux blonds cendrés dominent un visage pâle, aux traits réguliers. Les yeux, de couleur noi-

sette, sont ombragés par de très longs cils. Un nez fin, légèrement aquilin, une bouche très petite et bien dessinée, complètent cet ensemble harmonieux.

Lorsqu'il entendait sa mère toucher du clavecin, ou jouer du piano, étreint par une émotion impossible à maîtriser, il éclatait en sanglots. Mais, plus âgé maintenant, il reste silencieux, assis sur un tabouret, auprès de sa mère. Il écoute avidement les mazurkas et les polonaises, sans jamais vouloir se mêler aux joyeux ébats de ses camarades. Les thèmes de ces danses lui plaisent. Il aime à les identifier, à les retrouver, comme des amis chers, pendant les récréations, lorsque les pensionnaires, pour se distraire, se mettent à les chanter en chœur. Mais il aime mieux encore les chercher lui-même, les jouer au clavecin, et dit à sa mère qu'il veut travailler, afin de pouvoir la remplacer au piano si elle est fatiguée. Ses parents sont d'accord; il faut cultiver un don qui s'impose, on fera tout de suite appel à un professeur consciencieux pour le diriger. Zywny, musicien tchèque apprécié, ancien pianiste à la Cour du prince Sapieha, semble être le meilleur maître. Il approche de la soixantaine, se

consacre entièrement à son art, ne se souciant guère de profiter de sa petite fortune; une mansarde sous les combles lui suffit. Il donne des leçons toute la journée, et apprend à ses élèves à révérer le grand Bach.

A peine a-t-il inculqué à Frédéric les premières notions indispensables à tout débutant, qu'il reste saisi d'admiration. C'est un petit prodige, qui fait chaque jour des progrès invraisemblables. Et le vieux maître, tout émerveillé, prolonge indéfiniment sa présence.

L'enfant, confiant, lui communique ses pensées musicales qu'il ne sait pas encore exprimer clairement. Pendant des heures entières Zywny les note sous sa dictée.

Ce sont des rythmes de danse, à l'image des polkas et des mazurkas qu'il entend le dimanche. Frédéric est toujours guidé par le souci de pouvoir remplacer au piano sa mère souvent fatiguée par les enfants du pensionnat, et par les siens propres, car la famille s'est accrue de deux petites filles, Isabelle et Emilie. Il est donc tout naturel qu'il prépare de petits morceaux animés, pour les sauteries de ses camarades; bientôt un recueil complet se trouve écrit.

L'enfant joue du piano, de mieux en mieux.



Zbiory Stowarzyszenia F. Chopina

CHAPITRE II

A huit ans. il se fait entendre en public, et, avec une simplicité charmante, prend autant de plaisir à revêtir un beau costume paré par sa mère d'un large col, qu'à donner le concert lui-même. La musique fait partie intégrante de sa vie, c'est pour lui le meilleur moyen, le plus naturel, et peut-être le seul, d'extérioriser les sentiments qui l'animent.

Son professeur estime qu'il n'a plus rien à lui apprendre; dès maintenant, il faut le remettre entre les mains de Joseph Elsner.

C'est à ce maître compétent, que Frédéric Chopin doit l'épanouissement complet de ses dons de virtuose et de compositeur. Il travaille sous sa direction dès l'année 1824. Puis plus tard au Conservatoire de Varsovie, dont Elsner est nommé directeur en 1825. Il se perfectionne de jour en jour, apprend les règles de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue. Le maître se rend parfaitement compte de la valeur exceptionnelle de l'élève.

Il est déjà fêté dans les palais par les princes polonais. On se dispute la faveur de l'entendre. Le grand-duc Constantin et son fils, le prince Paul, aiment à le faire venir au château.

Tantôt, il joue à des concerts de bienfaisance, tantôt il participe à des séances données par des virtuoses de passage à Varsovie. Sa modestie, son intelligence lui permettent de n'être pas gâté par les louanges. Le passage du foyer paternel où ne règne qu'une modeste aisance, aux splendides salons des familles princières, ne l'émeut guère. Lycéen aussi, il retrouve toujours l'agréable vie familiale avec une joie profonde.

Ses parents désirent lui voir poursuivre de pair ses études classiques et musicales. Il accuse une préférence marquée pour la littérature et pour l'histoire de la Pologne.

En vacances, il se plaît aux longues promenades tranquilles, souvent solitaires. Si, d'aventure, ses pas l'entraînent vers une fête villageoise, il se mêle aux danseurs, et ne craint pas de participer à la « Kujaviak »; quelquefois il se contente d'écouter attentivement les mélodies populaires.

Souvent il improvise. Une *Polonaise en sol dièze mineur*, de caractère allègre, deux *Mazurkas* et des *Variations sur un air allemand* notamment, précèdent le *Premier Rondeau*, pu-

blié en 1825, et dédié à Mme Linde, femme du recteur du Lycée de Varsovie où Frédéric Chopin termine ses classes deux ans plus tard.

Ses protecteurs ne l'oublient pas, le prince Radziwill l'invite volontiers pendant les vacances à son château d'Antonin.

Qu'il accompagne sa mère dans une ville d'eau, ou qu'il soit accueilli dans des palais, Frédéric Chopin poursuit son rêve, et se perfectionne chaque jour dans l'écriture de ses œuvres.

Il profite de ses nombreux séjours à la campagne pour étudier avec ardeur les différentes formes du folklore musical de Pologne, et montre une prédilection particulière pour les airs bien scandés, dont il se souviendra en écrivant ses polonaises et ses mazurkas.

Son développement physique ne suit malheureusement pas le même rythme que son essor intellectuel.

Il est grand, mais étrangement mince et délicat. Dès cette époque, son entourage est frappé par l'expression mélancolique et rêveuse de son fin visage, aux traits réguliers. On s'efforce de l'entourer des soins les plus assidus,

pour parer à cet état déficient dont il souffrira pendant toute sa vie.

Varsovie n'offre bientôt plus assez de ressources au génie musical de Frédéric Chopin. Il a hâte de prendre contact avec les grands compositeurs étrangers d'Autriche et d'Allemagne, de France et d'Italie. En 1828, une occasion se présente de passer quelques jours à Berlin avec un ami de son père. Il la saisit, et en profite pour fréquenter l'Opéra et l'Académie de Chant.

De toutes les pièces entendues, il retient *Sainte Cécile,* oratorio de Haendel, qu'il préfère au *Freischütz* de Weber, ou au *Mariage secret* de Cimarosa. La littérature musicale destinée au théâtre, ne le tente pas, et il s'en écartera toujours, fidèle à ses premières impressions de jeunesse.

Le retour de l'adolescent est salué avec joie. Ses parents ont profité de son absence pour lui aménager une chambre indépendante. Le voici plus libre d'accueillir ses amis déjà nombreux.

En 1829, il entre en relations avec le compositeur allemand Hummel, et le violonniste Paganini, de passage à Varsovie.

Ses journées sont employées à la composition d'œuvres qu'il retouche fréquemment. Une grande fantaisie sur des airs polonais fixe les principaux chants de terroir qu'il aime. Une *Krakowiak,* une *Polonaise* et trois *Valses* rendent également hommage au folklore du pays, tandis qu'une *Marche Funèbre* répond aux sombres pensées qui viennent souvent l'assaillir.

Son bon maître Elsner insiste pour qu'il aille vers des horizons différents. Un nouveau voyage est décidé, en 1829. Le jeune artiste part cette fois, avec l'espoir de recevoir la consécration de Vienne. C'est un joyeux groupe : Celinski, Chopin, Hube et Maciejowski. Après une petite semaine passée à Cracovie, la troupe se rend à Ojcow, afin de visiter cette région accidentée, connue sous le nom de Suisse polonaise, avant de traverser la Galicie, la Silésie, la Moravie.

La réputation de Chopin l'a déjà précédé à Vienne. A peine arrivé, il est sollicité pour un concert. Au programme s'inscrivent ses variations sur *La ci darem la mano.* On l'invite aussi à improviser; le public apprécie particulièrement ces fantaisies que les artistes de pre-

mier rang brodent sur des thèmes qui leur sont familiers.

Pour cette soirée, Frédéric Chopin choisit un air nuptial polonais *Chmiel* (1) et *La Dame Blanche* de Boieldieu.

Devant le succès remporté à cette première séance, une seconde est bientôt décidée; elle est pleinement réussie. La critique se plaît à reconnaître son talent exceptionnel de virtuose et de compositeur. Pourtant parmi les éloges dithyrambiques, on relève une certaine réserve. Les journalistes se font l'écho du public qui estime que le jeu du jeune maître n'est pas assez puissant. Il plaît par sa douceur, par son charme, par son élégance, mais l'autorité, la force, la maîtrise, le brio lui font défaut. Et, partout, ce reproche suivra le virtuose. Il n'est pas fait pour l'estrade des grands concerts, et s'en rend parfaitement compte. Frédéric Chopin doit jouer dans des salles aux dimensions restreintes, dans des salons de réception; là il se sent dans son élément, il communie avec ses auditeurs.

Le musicien poursuit sa route et s'arrête à Prague. Dans toutes les grandes villes, grâce

(1) Chanson populaire sur un rythme de mazurkas.

aux lettres de recommandation dont il est muni, on lui réserve un chaleureux accueil; peu à peu, le cercle de ses relations s'agrandit; après Prague, Tepliz, où l'artiste, en présence des princesses Clary, improvise selon l'usage, d'après un thème choisi par le public.

Puis, c'est le départ pour Dresde et le retour à Varsovie par Breslau.

Il ne s'agissait que d'un voyage d'essai, pierre de touche qui permet de présager un brillant avenir.

Depuis que Frédéric Chopin a été fêté à l'étranger, il est las de l'existence terne qu'il mène en Pologne, encore que l'éclat des soirées musicales soit rehaussé par la présence d'une jeune cantatrice, élève du Conservatoire, Constantia Gladowska. C'est sa première muse. Chopin travaille, compose son *Concerto en fa mineur* et des *Etudes*, donne des concerts, improvise.

En 1830, après bien des hésitations, il quitte le pays natal pour aller tenter fortune. Sa famille, ses amis, se réunissent pour lui offrir un banquet. Charmante et délicate fête au cours de laquelle des élèves du Conservatoire chantent une cantate écrite pour cette occasion par

le directeur Elsner. A l'heure des toasts, Frédéric reçoit le conseil de garder toujours un fidèle amour à la mère patrie, et on lui remet une coupe d'argent qui contient quelques parcelles de terre polonaise. Jamais il ne s'en est séparé; des mains pieuses les ont ensevelies auprès de lui, à Paris, où il repose.

Le voyageur est rejoint à Kalisz par son ami Titus Woyciechowski, les deux camarades continuent leur route ensemble jusqu'à Vienne. Quelques relais en chemin : Breslau, Prague; là, Chopin donne un concert, ici, il ne fait que traverser la ville. Enfin on atteint la capitale. Des obstacles se dressent déjà sur la route du jeune compositeur. Les éditeurs ne sont pas pressés de publier ses œuvres. Il éprouve de grandes difficultés à gagner sa vie. Heureusement la colonie polonaise l'accueille. Il est invité à de nombreux dîners, à des soirées, à des concerts. Mais ce n'est pas là son but, et il se désole d'être encore à la charge des siens.

Chopin demande un passeport pour Londres, et précise qu'il désire s'arrêter à Paris, séjour qui durera toute sa vie.

Le trajet d'Autriche en France lui semble long. Au cours d'une halte à Munich où il

donne un concert, il s'inquiète des événements tragiques de Pologne; à Stuttgart, il apprend la prise de Varsovie. C'est une douloureuse épreuve pour son patriotisme. Il exprime le chagrin de ce dénouement dans son *Etude en ut mineur* (1) qui, de ce fait, a été surnommée *La Révolutionnaire.*

Chopin se ressaisit, continue sa route vers Paris où s'accomplira son destin. Les manuscrits de quelques-unes de ses œuvres l'accompagnent; ce sont notamment les *Ecossaises* et des *Mazurkas,* quelques *Etudes* et la *Grande Polonaise Brillante.*

Sa parfaite connaissance de la langue française l'aidera à se frayer son chemin.

Depuis quelques années le romantisme se dessine en France et, au moment de l'arrivée de Chopin, il est en plein essor. C'est le règne de Louis-Philippe. Le clan des littérateurs et des poètes groupe déjà les noms admirés de Balzac, de Châteaubriand, de Vigny, de Lamartine, de Hugo, ceux de Musset, Th. Gautier, G. Sand, Stendhal et Sainte-Beuve.

Le cénacle des peintres s'enorgueillit d'Ingres, de Delacroix, de Vernet et d'Isabey.

(1) N° 12 de l'opus 10.

Celui des compositeurs comprend Rossini, Auber, Cherubini, Halévy, Adam, Boieldieu, Paer et Meyerbeer.

Liszt est le célèbre virtuose du jour. On parle aussi d'un jeune Berlioz qui vient de remporter le Grand Prix de Rome, et on le tient pour un musicien d'avenir.

Mais il manque aux compositeurs un élément de premier ordre.

Lorsque le côté factice et grandiloquent des pièces de théâtre aura lassé le public, lorsque l'engouement pour ses exagérations sera tombé, il faudra un Frédéric Chopin pour séduire les auditeurs fatigués. Le voici, il arrive, il est là.

Son entrée à Paris ne manque pas de pittoresque. A peine la diligence a-t-elle franchi les barrières qu'une multitude joyeuse, aux vêtements bigarrés, aux gilets bleus, rouges, verts, se présente aux yeux des voyageurs. Le cocher se voit obligé de mettre ses chevaux au pas. Quelle agitation ! Les Saints-Simoniens, les Républicains, les Carlistes, les Jeune France, les Etudiants de l'Ecole de Médecine sont dans la rue où ils discutent des événements du jour, et se promènent avec des

femmes déguisées en pages ou en mousquetaires. Chopin est surpris par le défilé d'un groupe d'adolescents qui crient à tue-tête : « Vive la Pologne »; c'est une manifestation en l'honneur du général italien Ramorina qui s'efforce d'obtenir l'indépendance de ce pays.

Un peu étourdi par tant de vacarme, il a grande hâte de s'installer boulevard Poissonnière au nº 27, où deux chambres sont à sa disposition.

Il se met aussitôt à travailler avec ardeur. Le jour il est devant son bureau ou son piano, le soir à l'Académie Royale de Musique ou à l'Opéra Italien. Il entend les meilleurs interprêtres du moment : Lablache et la Malibran. Il se décide à utiliser sa lettre d'introduction pour le compositeur Paer qui le présente à Cherubini, à Rossini, au pianiste Kalkbrenner. Quelle émotion d'être soutenu et conseillé par de tels augures ! Le rôle de Kalkbrenner ne semble pas très clair. D'après la correspondance de Chopin, ce virtuose l'aurait engagé à étudier pendant longtemps encore, avant de se produire en public, et de modifier aussi son *Concerto en mi mineur*, bref il décourage le débutant qui estime que les années d'étude sont

finies maintenant et qu'il doit voler de ses propres ailes.

Que doit-on reprocher à ce maître ? Incapacité de mesurer le génie de Chopin ? Jalousie professionnelle ? ou inconscience ?

Toujours est-il que la famille restée en Pologne, et le cher directeur Elsner, mis au courant par lettre, ne se laissent pas impressionner par le jugement de ce pianiste, rassurent le jeune homme, lui écrivent de poursuivre sa carrière sans inquiétude.

Frédéric Chopin décide donc de donner son premier concert aux Parisiens, et c'est précisément Kalkbrenner qui se charge de le présenter aux directeurs de la maison Pleyel ! Afin de ne pas s'imposer avec trop d'autorité à ses auditeurs, le jeune compositeur-virtuose s'entoure de violonistes, de cantatrices, de pianistes. Les interprètes feront entendre des œuvres de Beethoven et de Mozart, ainsi qu'une grande Polonaise de Kalkbrenner, à six pianos, ancêtre lointaine des œuvres américaines du XX^{e} siècle, prévues pour quarante-huit claviers placés sur des plateformes tournantes.

On glisse timidement dans ce programme

un *Concerto* joué par Chopin qui en est l'auteur.

Ces débuts l'impressionnent grandement. Le prestige de Paris, joint à celui des virtuoses qui l'encadrent, donnent à son visage pâle un aspect triste et douloureux.

La salle est loin d'être remplie, mais la qualité du public supplée à la quantité. Au premier rang, Franz Liszt suit attentivement les différentes phases du concert. De-ci, de-là, disséminés dans la salle, les meilleurs critiques, Fétis en tête, s'apprêtent à juger le double talent de l'artiste. Des musiciens sont essaimés, des compatriotes sont venus applaudir. Et, tous, saisis d'une émotion profonde, écoutent religieusement le jeu expressif de Chopin.

C'est un succès; les journalistes sont d'accord pour saluer cette nouvelle étoile. Mais l'élite parisienne n'est pas venue. La recette couvre à peine les frais. Le jeune musicien se montre très découragé. Il envisage même un départ pour l'Amérique. Y sera-t-il mieux compris ? Grave décision à prendre.

Par bonheur, il rencontre sur les grands boulevards le prince Radziwill, son bienfaiteur des années passées. Celui-ci n'oublie pas la pro-

tection qu'il peut lui offrir, autant à l'étranger que dans son propre pays. Il patronnera son protégé, l'emmènera le soir même chez le baron de Rothschild pour lui faire jouer quelques-unes de ses œuvres. Le miracle est accompli. En quelques instants, Chopin a gagné le cœur de Paris.

Aussitôt il reçoit des invitations de la princesse de Vaudemont, et du prince Czartoryski, du comte Apponyi, et de la maréchale Lannes, demeurés sous le charme de cette soirée mémorable. On lui demande aussi de donner des leçons. Son avenir est assuré. Chopin s'exécute, mais ne se prodigue pas. Il choisit les salons où il se fait entendre. Devant un auditoire d'admirateurs fervents, et selon sa propre expression, il « conte de petites histoires musicales », c'est-à-dire qu'il se laisse entraîner à de nombreuses improvisations, de caractère varié. Certains morceaux sont chaleureux, d'autres tendres, ceux-là, débordants de vie, ceux-ci nostalgiques, lorsqu'il est en proie au « zal » qui l'accompagne pendant toute sa vie.

Dans la pénombre, l'élite de la société parisienne, séduite par ces flots harmonieux, se

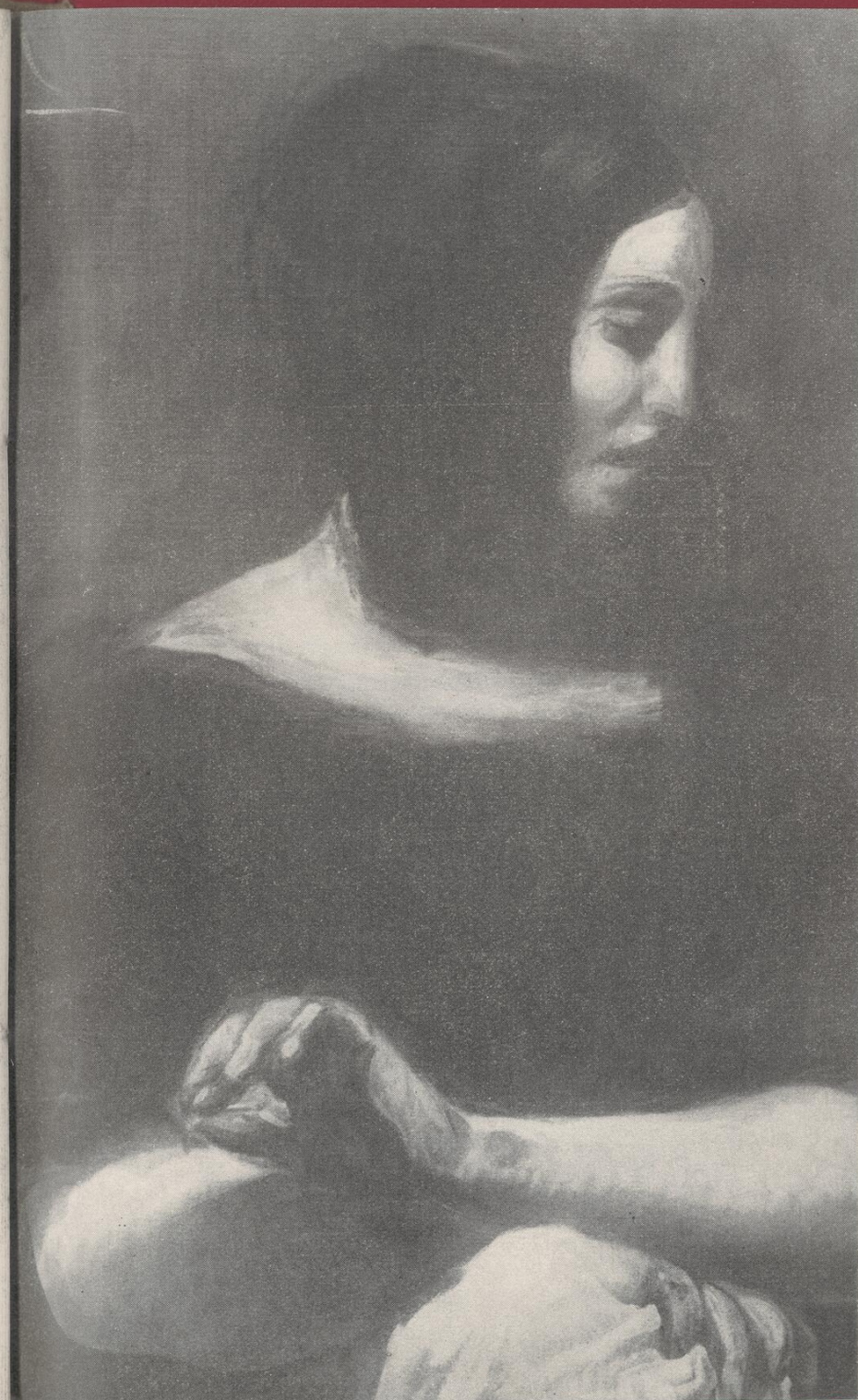
laisse emporter sur l'aile du rêve. Le magicien enchante.

Loin de la Pologne, séparé de sa famille, de ses amis, de ses maîtres, Chopin vit néanmoins une période heureuse. Après l'inquiétude des premières semaines, la tranquillité matérielle est venue. On s'installe beaucoup plus confortablement; deux déménagements successifs le conduisent chaussée d'Antin. Il feutre l'appartement de tapis, le meuble avec soin; des lustres en cristal brillent au plafond, l'argenterie est rangée dans le buffet; en toute saison des fleurs sont répandues à profusion. Les princesses de Beauveau et Czartoryska se chargent de lui en apporter; elles savent combien il apprécie la forme et la couleur.

L'artiste peut bientôt s'offrir un élégant cabriolet à la dernière mode; il s'habille chez le meilleur tailleur, porte des gants d'une blancheur immaculée, offre à ses amis de coûteux soupers. Il s'est adapté avec une souplesse étonnante à cette existence nouvelle et fastueuse qui permet à son génie de s'épanouir. Il improvise et compose sans relâche. Et pourtant il reste secret, ne se livre qu'à peu de vrais amis, des compatriotes.

Cette félicité dure quelques années. C'est l'époque la plus féconde de son existence. Les éditeurs d'Allemagne et d'Autriche, d'Angleterre et de France publient ses œuvres. Entouré, fêté, adulé, Chopin est heureux, mais ne se livre pas complètement à ses nouveaux amis, réservant ses effusions aux compatriotes qui l'entourent. La colonie polonaise de Paris se flatte à plus d'un titre de posséder un tel artiste. Quelques-uns de ses membres sont fiers de l'éclat qu'il projette sur leur pays; quelques autres sont flattés dans leur orgueil, ceux-là sont heureux de pouvoir pénétrer dans son intimité, ceux-ci enfin, plus prosaïques profitent de l'aide matérielle que le jeune maître est tout prêt à leur apporter.

Pendant que les années passent, Chopin glane tout ce qui peut perfectionner son art de l'écriture. Le pianiste Field vient à Paris, il est à la mode, on admire son réel talent de virtuose, son toucher délicat, on s'arrache ses œuvres pourtant assez insignifiantes. Field s'adonne volontiers à l'écriture de petites pièces brèves pour le piano, toutes conçues sur le même modèle, et qu'il intitule *Nocturnes*. Elles sont lentes, généralement



de caractère tragique ou tendre, enrichies de quelques ornements mélodiques; leur plan très simple est prévu avec reprise; le mouvement, afin d'éviter toute monotonie, est plus accéléré dans le milieu du morceau.

Chopin se les assimile, et il ajoutera à la composition de pages analogues, le charme et la grâce d'idées musicales souples et poétiques.

Des entretiens répétés avec Heine et avec Liszt, créent entre artistes et poète des liens amicaux qui se resserrent chaque jour davantage.

L'influence rayonnante de Liszt sur les musiciens de son époque est considérable. C'est à son appui que Richard Wagner doit les plus beaux succès de sa carrière, et Chopin son orientation vers la littérature pour le piano.

Le maître hongrois a une supériorité incontestable sur les hommes en général, et sur les artistes en particulier : la jalousie, l'envie lui sont totalement étrangères. De ce fait, il domine les événements, et ses jugements impartiaux sont écoutés.

La virtuosité des deux amis est très dissemblable. Lorsque Liszt joue, les traits éclatants fusent sous ses doigts, avec une facilité saisis-

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

sante, les accords vigoureux aux sonorités prolongées se succèdent.

Quand Chopin se met au piano, une douceur extrême se dégage de l'instrument. Chaque note est expressive et tendre. Jamais d'accents violents; de l'émotion, de la sensibilité, de la distinction, de l'élégance.

Dans ces conditions, il est facile de comprendre que le génie de Berlioz reste lettre morte pour le musicien polonais. Liszt les présente l'un à l'autre. Le jeune Prix de Rome est émerveillé par l'œuvre de Chopin, mais ce dernier ne parvient pas, malgré ses efforts, à être ému par les sentiments impétueux, par la tempête de sonorités, par la richesse d'orchestration de Berlioz.

Une *Polonaise pour piano et violoncelle,* les *Mazurkas* op. 6, 7 et 17, un *Trio pour piano et cordes,* dédié au prince Radziwill, trois *Nocturnes* op. 9, douze *Grandes Etudes* op. 10, dédiées à Liszt, un *Concerto en mi mineur,* des *Variations brillantes sur un thème de Hérold,* une *Grande Fantaisie sur des airs polonais,* op. 13, *Krakowiak pour piano et orchestre,* trois *Nocturnes,* op. 15, un *Rondeau en mi,* un *Boléro en do majeur, Mazurkas,* op. 17 et

la *Grande Valse en mi bémol majeur* paraissent entre 1832 et 1835.

La renommée du compositeur grandit de jour en jour. Son ami Hiller l'entraîne en 1834 au Festival d'Aix-la-Chapelle; là il se lie d'amitié avec Mendelssohn. Curieuse rencontre que celle de ces deux êtres qui s'expriment dans un langage musical souvent analogue et dont l'inspiration sans cesse renouvelée est aussi fantaisiste qu'abondante. L'artiste allemand admire son collègue polonais de Paris, et le fait jouer sans cesse. Mais son attitude lui déplaît. Pourquoi cette tristesse répandue sur ses traits ? Pourquoi ce maintien las ? Pourquoi cet air désabusé ?

Mendelssohn, qui a toujours connu la douceur de l'existence familiale, ne comprend pas pourquoi son confrère, qui réussit brillamment, est si malheureux. Et bien vite, il l'accuse de romantisme parisien. Chopin considère qu'il est de bon ton d'être découragé, de sembler las, et il ne lutte peut-être pas autant qu'il devrait le faire contre sa mélancolie naturelle. Mais elle est, d'autre part, alimentée par les malheurs de la Pologne, qui l'atteignent au cœur, et par sa santé délicate, qu'il doit sans

cesse ménager.

Il regagne Paris, en passant par Dusseldorf et Cologne. L'hiver qui suit ce voyage est particulièrement fertile en concerts, qui toutefois provoquent quelques déceptions.

Tantôt il participe à une séance donnée au Théâtre Italien au bénéfice d'Harriett Smithson, tantôt il joue à deux pianos avec Liszt un duo écrit d'après un thème de Mendelssohn. On l'applaudit chez Erard, et dans une matinée de bienfaisance.

Mais Chopin trouve que le public se montre vraiment trop réservé à son égard. Le *Concerto en mi mineur* n'est pas suffisamment apprécié; il estime alors que la discrétion s'impose et se retire. Une seule fois, il jouera, en 1835, dans la salle du Conservatoire, réputée pour l'exceptionnelle qualité de son acoustique.

Il se rend compte que le grand public préfère l'étincelante virtuosité de Liszt, à son jeu expressif, les pages vigoureuses de Berlioz, à ses compositions de caractère intime. Et il leur laissera le champ libre. Ne trouve-t-il pas d'ailleurs une compensation suffisante dans l'accueil chaleureux qui continue à lui être fait dans les salons de la capitale ? Par ailleurs ses

œuvres pénètrent de plus en plus à l'étranger; la jeune Clara Wieck, enfant prodige, future épouse de Robert Schumann, s'emploie avec zèle à les faire connaitre.

Insensiblement, Chopin améliore la technique du piano, traçant une route nouvelle aux virtuoses. Ses magnifiques études sont semées d'embûches, hérissées de récifs, chargées d'obstacles difficiles à franchir. Les musiciens qui en ont raison et qui peuvent arriver à jouer correctement les séries d'accords plaqués, aux sonorités puissantes, les arpèges aux écarts épineux, les traits en tierces et en octaves, sur les touches noires, sont des pianistes consommés.

Afin de ne pas rendre ingrats ces travaux essentiels, Chopin s'est efforcé de les placer dans un cadre parfaitement harmonieux. L'entraînement quotidien, au lieu d'être monotone, devient un enchantement et perfectionne la vélocité dans les meilleures conditions artistiques.

Au début de l'année 1835, il a fait la connaissance du compositeur italien Bellini, son aîné de huit années, venu à Paris où l'on monte son œuvre *Les Puritains*. Les deux

artistes nouent des relations qui se transforment, de part et d'autre, en solide amitié. Mais, hélas, il n'en reste bientôt plus que le souvenir. Bellini meurt quelques mois plus tard, et Chopin en ressent un profond chagrin.

Il reste toujours en contact étroit avec les siens. On le tient au courant des moindres détails famililaux, de bons conseils lui sont donnés. Il sait que là-bas, au pays, on apprécie ses œuvres, on les joue, et la jeunesse tient même à danser les mazurkas dans les bals. Sa sœur Isabelle l'en prévient timidement; elle estime que ces pages sont destinées à être attentivement écoutées dans le silence, plutôt que dansées avec bruit. Qu'est-ce qu'il va penser de cette profanation ?

Chopin est maintenant tout au bonheur de la surprise qu'il prépare à ses parents. Apprenant que ceux-ci se rendent à Carlsbad au cours de l'été 1835, pour une cure, il décide d'aller les rejoindre, et ses lettres aux sœurs, restées en Pologne, témoignent d'une joie profonde.

Ce bonheur va devenir plus complet encore, par la présence d'amis chers. Antoine Wodzinski, ami d'enfance élevé chez son père, le prévient par lettre que les siens sont à Ge-

nève, et qu'une rencontre est espérée. On prend rendez-vous à Dresde.

Après cette réunion heureuse, Chopin laisse ses parents, qui regagnent Varsovie par Breslau, et retrouve ses amis d'autrefois. Mais il a confié un secret à son père. Il désire fonder un foyer; l'image de sa délicieuse compagne de jeux Marie Wodzinska ne le quitte guère. Il ne pourra revoir sans émotion la jeune fille dont il a été séparé depuis des années. Ce n'était qu'une adolescente, mais il n'a pas oublié leurs bonne parties de jadis, leurs émotions communes devant une belle œuvre musicale, leurs promenades à la campagne, aux environs de Sluzewo, le château des parents de Marie. N'a-t-il pas été son professeur de piano ? Et maintenant que Mme Wodzinska est installée en Suisse, en compagnie de ses fils, miraculeusement échappés à la mort, entourée aussi de sa fille, il sera heureux de les revoir.

Déjà le frère aîné de Marie a retrouvé Chopin à Paris, et l'a tenue au courant des succès de sa carrière. La rencontre souhaitée de part et d'autre a lieu, les jeunes gens échangent les plus douces pensées.

Pendant un mois, ils vivent un beau rêve.

Tous les soirs ils se retrouvent chez l'oncle de Marie, le palatin Wodzinski, expatrié de Pologne. La majeure partie de ses biens lui a été confisquée; ceux qu'il a pu sauver ornent sa nouvelle demeure. Il garde, même dans l'exil, une souveraine autorité sur les compatriotes qui l'entourent. Jadis, il a guerroyé, sous l'Empire. Il a reçu Napoléon à Wilna, et a été fait prisonnier à Leipzig, aux côtés du général Poniatowski. De sa vie glorieuse sur les champs de bataille, de sa vie mondaine dans les châteaux, il a conservé un sentiment de caste et tient à garder en tous lieux les distances sociales.

Rapidement, il se rend compte du penchant de sa nièce pour Chopin, un artiste, qu'il considère comme appartenant à une classe inférieure. Après les longues séances musicales, il observe les tendres conversations des jeunes gens, assiste à leurs discussions amicales, et il estime que sa nièce ne tient pas son rang avec assez de dignité. Elle sort de la réserve que doit observer une jeune fille de qualité, descendante de la famille Orsetti, dont une des aïeules, fiancée à un roi de la dynastie des Jagellons, était venue se fixer en Pologne. Et

son oncle, ne manque pas de lui jeter des regards courroucés, qui ne semblent pas l'émouvoir.

Le jour, les promenades se multiplient, le soir la musique unit les jeunes gens qui ne se quittent plus.

De guerre lasse, le palatin estime de son devoir d'avertir sa belle-sœur d'une trop grande intimité qu'il réprouve. Est-ce par inconscience ou par le secret désir de voir sa fille heureuse ? Elle lui répond que cette amitié ne tire pas à conséquence. Il est trop naturel que deux amis d'enfance qui communient dans un même amour pour la musique, aient du plaisir à échanger leurs impressions. D'ailleurs pourquoi les contrarier tous deux ? Dans quelques jours Mme Wodzinska doit regagner la Pologne, avec sa fille, et Chopin, retourner à Paris.

Voici en effet que sonne, inexorable, l'heure de la séparation. De part et d'autre, on forme le projet de se retrouver l'été suivant à Marienbad.

Au moment de partir, alors que la voiture attend les voyageurs, Marie saisit vivement une rose qu'elle tend à Frédéric. Dix heures sonnent au clocher de l'église Notre-Dame. Cho-

pin prend la fleur, se met au piano et improvise la valse, surnommée depuis par Marie Wodzinska *L'Adieu* (N° 1, op. 69).

Quelques semaines plus tard, il se permet de la lui envoyer recopiée, dédiée à « Mlle Marie ». datée de septembre 1835.

La séparation momentanée n'afflige pas Chopin. Il est sûr de leurs sentiments réciproques et forme de souriants projets d'avenir. Sans doute s'installeront-ils tous les deux à la campagne, dans le pays natal, entourés de leurs familles et d'un groupe d'amis choisis. Le piano occupera dans leur demeure la place d'honneur. Qu'il fera bon vivre ensemble, dans cette douce atmosphère ! Et Chopin compte les mois qui le séparent de sa bien-aimée, puis les semaines, les jours, les heures.

La rencontre projetée a lieu. Les voici de nouveau en présence, à Marienbad. Et, tout de suite, il s'inquiète de la réception plus cérémonieuse que de coutume, qui lui est faite.

Quel plaisir pourtant de vivre aux côtés de Marie, de se promener avec elle, de lui raconter les moindre épisodes de sa vie à Paris, les succès qu'il remporte.

Mais elle semble distraite, lointaine et triste.

Le temps passe, le départ approche. Alors, sous un sombre tilleul où ils sont assis tous deux, Chopin avoue son amour et demande à la jeune fille si elle consentira à être son épouse devant Dieu et devant les hommes.

Marie l'écoute avec une émotion indicible. Depuis longtemps elle éprouve pour lui un sentiment ardent; elle l'a même confié à ses parents, et, sans ménagements, ceux-ci lui ont dit qu'ils étaient formellement opposés à ce projet de mariage. Douce et soumise à la volonté des siens, elle ne peut que souffrir en silence, sans chercher à vaincre les préjugés aristocratiques si profondément ancrés.

Ainsi finit douloureusement le roman d'amour dont le souvenir persista dans le cœur de ceux qui en avaient été les tristes héros (1).

Jamais plus ils ne devaient atteindre le bonheur ici-bas.

Un an après, Marie Wodzinska se mariait avec le comte Skarbek, fils de la mar-

(1) Nous avons adopté la version transmise oralement par Marie à son parent le comte Wodzinski; d'après d'autres sources et des lettres, les fiançailles officielles auraient eut lieu à Marienbad à condition que le secret en soit gardé, à la demande de Mme Wodzinska, jusqu'à l'obtention du consentement de son mari. Et la rupture n'aurait eu lieu que peu de mois plus tard, par correspondance.

raine de Frédéric Chopin, et ancien élève de Nicolas Chopin. Peut-être acceptait-elle cette union parce qu'elle créait un lien nouveau avec son meilleur ami d'enfance. Sans doute entendrait-elle parler de lui dans sa nouvelle famille ?

Ce mariage malheureux fut annulé, quelques années plus tard, en Cour de Rome.

Elle convola ensuite en justes noces avec un gentilhomme, historien, homme politique et poète à ses heures, M. Orpizewski, dont elle eut un fils. Le malheur l'accabla de nouveau; elle perdit son jeune enfant, elle perdit son mari, qu'elle avait soigné pendant près de vingt ans avec un dévouement admirable.

Alors, âgée, seule, elle revint aux premières amours, qui sommeillaient dans son cœur. Pendant des heures entières, elle se mettait au piano pour jouer les œuvres les plus émouvantes de Chopin, le maître disparu, mais toujours présent.

Quant à Frédéric Chopin, il a passé du beau rêve à la cruelle réalité.

Au moment où il avait toutes raisons d'espérer mener une vie nouvelle dans sa patrie retrouvée, une vie enrichie par un amour par-

tagé, le drame s'est joué ! Tous ses magnifiques projets se sont écroulés. Il a dû dire adieu à sa compagne d'autrefois, parée de toutes les grâces de la jeunesse, renoncer à tout jamais au bonheur de vivre à ses côtés.

En même temps il réalise avec une acuité nouvelle que la condition de musicien est tenue pour inférieure par toute la vieille noblesse de Pologne.

Il souffre en silence, doublement blessé au plus profond de son être dans ses sentiments intimes et dans son orgueil d'artiste.

Jusqu'alors fêté, adulé, entouré par toutes les grandes familles de son pays, il ne s'est pas rendu compte qu'un abîme les séparait de lui. Et, soudain, à l'aveu de Marie, le voile du bonheur se déchire; il comprend qu'on le tient pour un musicien exceptionnellement doué, capable de distraire, de plaire et de réconforter, mais là s'arrête le rôle qui lui est assigné. Il ne doit pas se permettre de franchir les hautes barrières arbitrairement dressées entre les virtuoses et leurs protecteurs. Un mariage avec la fille du comte Wodzinski aurait été considéré, par cette noble famille, comme une mésalliance.

Ne lui jetons pas la pierre. Le comte Wod-

zinski était peut-être simplement un père prudent; n'a-t-il pas joué de ses titres de noblesse pour masquer son refus d'accorder la main de Marie au compositeur dont la santé délicate l'inquiète ? De longue date il connaît la famille et l'estime. Ses fils ont été éduqués au pensionnat tenu par Nicolas Chopin; il a su de quels soins ont été entourés l'enfance de la délicieuse petite Emilie, morte dans sa quatorzième année, et celle du fragile Frédéric, menacé lui aussi. Il n'y a donc rien de surprenant à ce qu'il craigne les conséquences funestes d'une union réalisée sous de tels auspices.

Frédéric Chopin regagne lentement Paris; il s'arrête à Leipzig auprès de Mendelssohn et de Schumann, il leur joue sa *Ballade en sol mineur*, écrite sous l'empire de l'allégresse, du bonheur, de l'amour. Puis, il poursuit sa route...

Autrefois, son père avait quitté la Lorraine, pour se fixer provisoirement en Pologne. Et ce séjour était devenu son lieu d'élection définitif. Le même fait s'est reproduit quelques années plus tard, mais en sens inverse. Cette fois Chopin quittait la Pologne pour la France, il ne devait pas s'y attarder, et c'est là pourtant qu'il vécut.

Jamais il n'oublia l'amie d'enfance qu'il avait aimée avec toute son ardeur, l'héroïne de son rêve.

Peu après sa mort, on devait retrouver une enveloppe, fermée, maintenue par un ruban; elle portait, en langue polonaise, la mention « mon malheur »; à l'intérieur du pli se trouvait une rose séchée.

Le musicien a brusquement passé de la jeunesse à la maturité. Une grande peine de cœur l'a transformé. Il avait quitté Paris, plein de foi et d'élan, il y retournait avec un sentiment de découragement et de lassitude.

Sa santé se ressent bientôt de cette violente commotion. Il passe des nuits agitées; il est assailli de sombres pressentiments, son état nerveux empire de jour en jour; il maigrit, il souffre.

Après quelques mois de cette existence épuisante, Chopin veut réagir contre sa peine lancinante, il entreprend avec des amis un voyage en Grande-Bretagne, il y arrive au moment de l'avènement de la reine Victoria. Il visite Londres, mais refuse de recevoir ses confrères qui désirent lui rendre visite, Mendelssohn eût été heureux de renouer avec lui des relations ami-

cales. Mais il évite tout ce qui peut lui rappeler ses voyages en Allemagne, raviver sa plaie mal fermée.

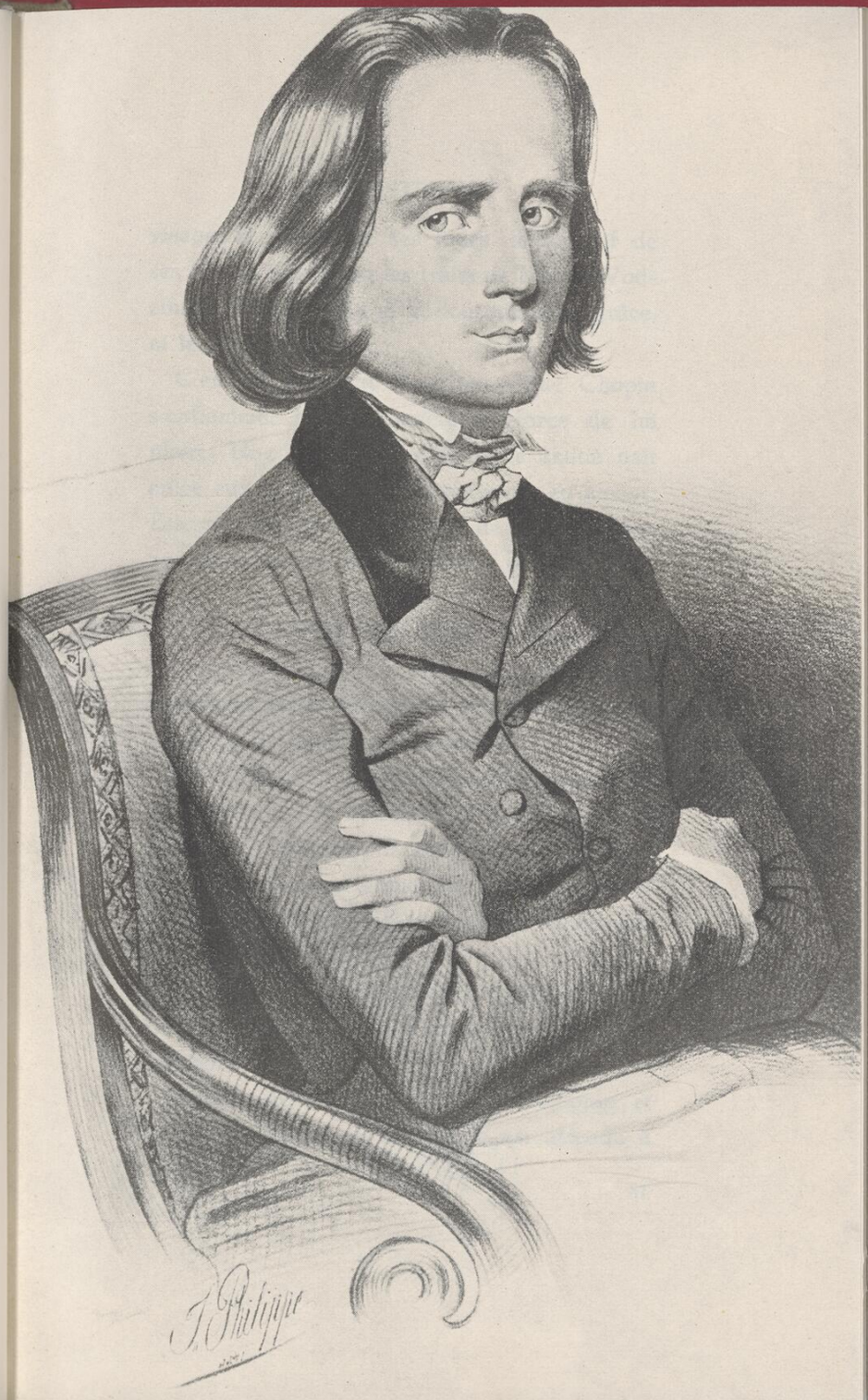
Chopin a déjà rencontré George Sand à plusieurs reprises. Elle est liée avec la comtesse d'Agoult, qui tient volontiers salon à l'Hôtel de France, encore que cette amitié ne soit pas exempte de nuages. Les deux femmes de lettres se placent sous l'égide du maître Liszt qui les accompagne souvent.

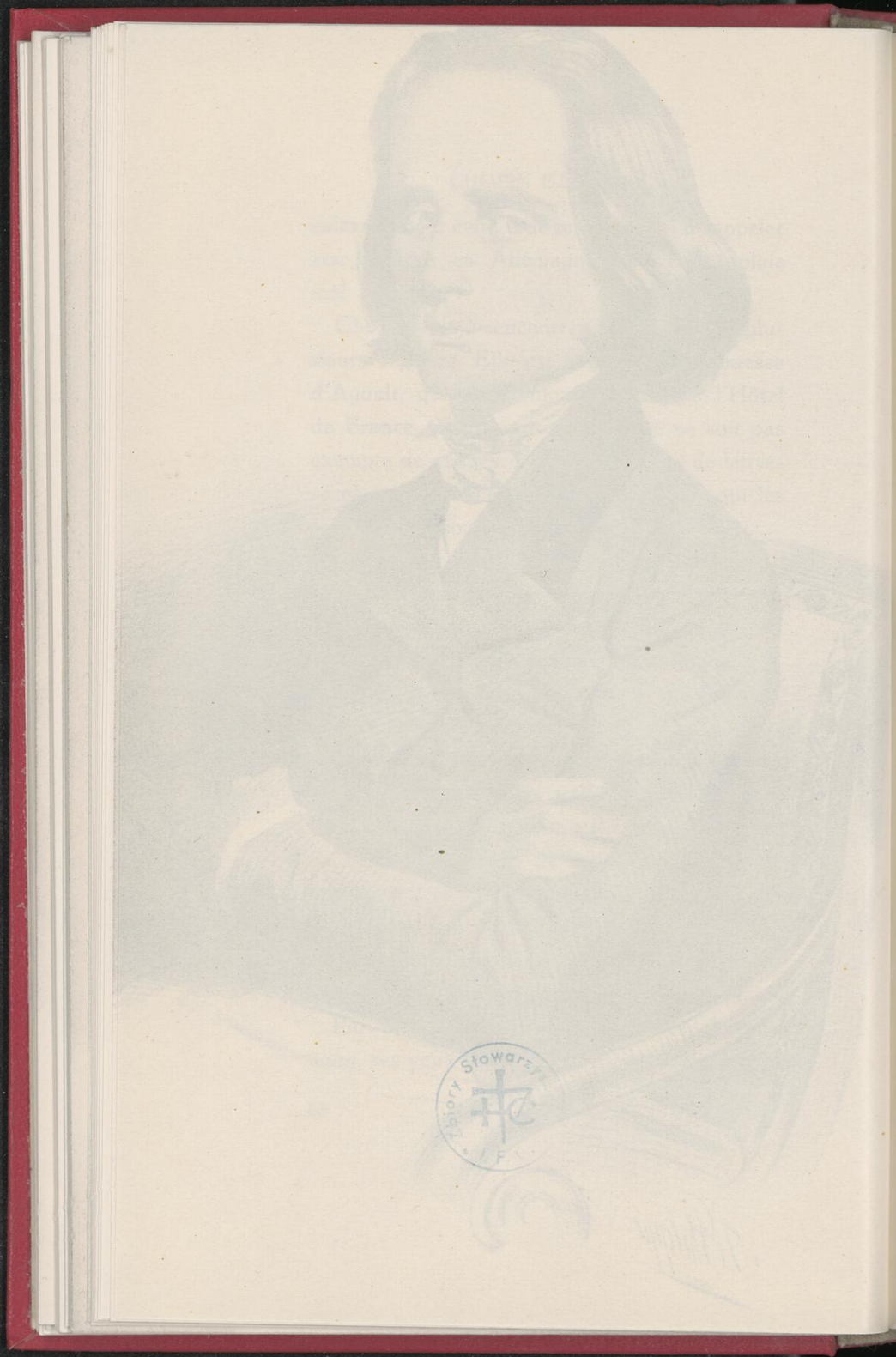
Chopin est loin d'être séduit par l'auteur de *La petite Fadette;* le compositeur Hiller lui prête même un propos peu indulgent à son égard : — « Quelle femme antipathique que cette Sand. Est-ce vraiment bien une femme ? Je suis prêt à en douter... »

Pour vaincre la tristesse qui l'accable, Chopin devient de plus en plus actif. Sa générosité naturelle l'incite à se rendre à Rouen pour donner un concert au profit de son compatriote Orlowski. Il y remporte un véritable triomphe.

Au printemps de l'année 1838, il voit fréquemment George Sand qui a intenté un procès à son mari, et en suit de près l'instruction.

Par une étrange coïncidence, ses cheveux noirs, ses yeux profonds, la forme ovale de son





visage, la pâleur de ses joues, le ton vif de ses lèvres, rappellent les traits de Marie Wodzinska, dont elle n'a ni la douceur, ni la grâce, ni le charme féminin.

C'en est pourtant assez pour que Chopin s'enflamme. La romancière s'efforce de lui plaire. Une ardente et réciproque amitié naît entre eux, appelée à se transformer en amour. Elle ne nuit pas à l'activité de Chopin, bien au contraire; de juillet 1836 à octobre 1837, pendant que sa tendresse pour Marie Wodzinska l'absorbait tout entier, il avait beaucoup composé, mais il n'avait rien publié. Après la rupture de ses fiançailles, à la fin de chaque année, il fit paraître ses œuvres.

Dès l'automne, ce sont les douze *Etudes* opus 25, dédiées à la comtesse d'Agoult, puis en décembre, l'*Impromptu* opus 29, quatre *Mazurkas* qui forment l'opus 30, le *Scherzo en si bémol mineur*, opus 31 et deux *Nocturnes* qui portent l'opus 32.

A la fin de l'année suivante, quatre *Mazurkas*, opus 33, et trois *Valses*, opus 34, sont éditées.

Après s'être vus fréquemment, Chopin et G. Sand doivent se séparer; il est attendu à

Paris, elle demeure à Nohant. Mais cette séparation projetée ne convient pas à la romancière tenant à garder son musicien auprès d'elle. Pour parer au danger qui menace, elle propose un voyage en commun aux îles Baléares, que son imagination romantique pare des plus merveilleux attraits. Un séjour dans cette région ne peut qu'assurer la guérison du jeune Maurice, fils de George Sand, et affermir la santé toujours précaire de Chopin.

Depuis sa déception sentimentale, il se laisse entraîner par les événements, au lieu de les dominer. Il acquiesce donc imprudemment, et se prépare à partir vers des horizons nouveaux.

Les renseignements donnés par M. Marliani, l'écrivain espagnol, présentent l'île Majorque comme un lieu de délices. Vue superficielle et dangereuse qui devait ruiner à tout jamais la santé du compositeur.

Le site est enchanteur, en effet. Une végétation luxuriante, une campagne merveilleusement accidentée, des points de vue de toute beauté, des promenades splendides dans un pays sauvage en font un lieu pittoresque. Mais toute médaille a son revers. Les installations de Palma sont pittoresques elles aussi, mais man-

quent du confort le plus élémentaire. La chaleur torride qui règne en ce mois de novembre 1838, permet l'épanouissement des orangers, des citronniers, des aloès, des figuiers et des grenadiers; le ciel bleu enchante les Parisiens habitués en cette saison à de plus sombres perspectives, l'air est pur, léger, mais la nature trompe les voyageurs; elle se pare pour eux de mille séductions, elle est coquette, hypocrite aussi, attire dangereusement ceux qu'elle veut perdre.

Subitement, des torrents d'eau s'abattent sans arrêt. Les habitants du pays, avertis, sourient d'un air entendu. C'est la grande, la longue saison des pluies qui commence.

« La maison du vent » dont le seul nom est une indication, devient rapidement inhabitable. Les murs crépis à la chaux se gonflent sous l'influence de l'humidité qui s'infiltre partout et gagne les moindres recoins de la modeste villa. Et comme le temps reste chaud malgré ce déluge, les indigènes, habitués au climat pénible de l'île, ne se soucient guère d'avoir le moindre chauffage. Les braseros rudimentaires qui ont pu être trouvés sur les lieux ne suffisent que très imparfaitement à chasser cette humidité malsaine. Frédéric Chopin tombe gra-

vement malade. Il tousse à fendre l'âme. Les médecins de l'île estiment que son cas est sérieux. Ce sont des Espagnols appelés fréquemment à soigner des malades pulmonaires, et ils redoutent la contagion pour les voisins.

Leur propriétaire, un Espagnol aussi, du nom de Gomez, les met en demeure de déménager rapidement et de faire recrépir entièrement, à leurs frais, tout l'intérieur de la modeste maison. Ces frais s'ajoutent à la location mensuelle de cinquante francs qu'ils payent depuis leur arrivée. Chopin, George Sand, les deux enfants et la bonne sont désemparés. Ils demandent du secours au consul de France qui met à leur disposition quelques cellules dans la chartreuse de Valdemosa, distante de trois lieues environ. Pour atteindre ce nouvel asile, ils louent un cabriolet qui les conduit, par des routes défoncées, au bas de la chaîne des montagnes. Le trajet ne semble pas trop long aux voyageurs émerveillés par le décor rutilant qui les entoure, charmés par le son argentin des ruisseaux qui coulent, attentifs au bruit du torrent qui descend de la montagne, séduits par les immenses étendues de forêts qui s'offrent à leurs regards.

Les pins, les oliviers, les cyprès, les peupliers marient leurs feuillages, et c'est une gamme de tonalités, essentiellement variées. De temps à autre quelque roche rouge ajoute une note inattendue à ce merveilleux panorama.

Mais le chemin peu carrossable devient tout à fait inaccessible. Il faut gagner le monastère à pied. C'est un lieu de villégiature; en été toutes les chambres sont louées; en hiver, les touristes ne s'aventurent guère en ces régions insalubres.

Un pharmacien, un sacristain, une femme de service, sont les seuls habitants du monastère. Il est formé de trois cloîtres construits à des époques différentes, renfermant chacun douze cellules et le même nombre de chapelles. Une église s'élevait dans le bâtiment nouvellement édifié. Mais le silence règne en ces lieux que la sonorité des grandes orgues ne vient jamais animer. La règle des Chartreux s'oppose en effet à l'introduction de tout instrument dans un sanctuaire. Les grands Maîtres de cet ordre réprouvent la musique, et la considèrent comme un objet de corruption, indigne d'élever l'âme humaine vers le ciel.

Curieuse opposition entre le clergé séculier, et le clergé régulier. Le premier, depuis l'époque où les chrétiens chantaient dans les catacombes, encourage et développe la musique religieuse comme une des formes artistiques les plus agréables à Dieu, et les papes qui se sont succédés ont beaucoup contribué à son essor. Le clergé régulier se montre plus réservé dans ses manifestations; quelques ordres tolèrent cet art, d'autres vont même jusqu'à l'encourager, et font copier par les moines et les sœurs de charité des manuscrits d'autrefois; mais les Chartreux se montrent inflexibles; ils accusent la musique d'être un luxe inutile, un vulgaire plaisir des sens, et ils nient son caractère sacré.

La solitude se fait terriblement sentir. Le vent s'engouffre dans les longs et sinistres couloirs de pierre; les orages sont terrifiants sur ce pic; le vol des oiseaux de nuit est bruyant; le goût sincère de Chopin, exacerbé de George Sand peut être satisfait : les lieux sont romantiques à souhait, au delà même de leurs souhaits les plus fantasques. Etrange destinée en vérité que celle de Chopin. C'est au moment où les épreuves de la vie, au lieu

de raffermir sa foi, l'ont au contraire émoussée, qu'il se retire dans une chartreuse, où les objets de piété attirent sans cesse ses regards. C'est au moment où il a renoncé au mariage pour vivre auprès d'une compagne aux mœurs libres, qu'ils vont demeurer en ces lieux consacrés depuis si longtemps à la prière la plus fervente.

Quels sont les sentiments de Chopin ? Quelles peuvent être ses pensées les plus secrètes, impossibles à confier à George Sand?

« Sous ce ciel on se sent pénétré par un sentiment poétique qui semble émaner de tous les objets environnants. Des aigles planent chaque jour sur nos têtes sans que personne les dérange. Pour l'amour de Dieu, écris... » (1)

Cet appel, ce désir de recevoir des nouvelles de France et de Pologne prouve bien que Chopin souffre d'une solitude morale non avouée à sa compagne.

Par un sentiment de pudeur, il n'a pas voulu prévenir sa famille de son voyage à Majorque; il a craint de tourmenter les siens pour sa santé qu'il espère consolider, et il ne veut

(1) Lettre de Chopin à Fontana, datée du 28 décembre 1838.

pas redoubler une légitime inquiétude par le souci de le savoir si loin, en société d'une amie plus estimée par ses ouvrages littéraires que pour ses vertus domestiques.

Les lettres du pays lui parviennent donc par l'intermédiaire de son camarade, et elles sont espacées, d'autant plus que les communications se trouvent souvent coupées entre Palma et Valdemosa, du fait des pluies torrentielles qui creusent des fondrières dans les chemins.

Un rayon de joie éclaire pourtant le pauvre malade : son piano, après bien des difficultés, a été monté par un jour de beau temps jusqu'à la Chartreuse, et Chopin peut alors épancher toutes les douleurs dont son cœur déborde. Il souffre non seulement d'une vie matérielle pénible: manque de beurre, absence de viande, pain arrivant détrempé de Palma, mais surtout d'une vie morale douloureuse. Ils continuent à être tenus en suspicion par les habitants du pays qui ne les voient jamais à la messe, les évitent et les méprisent. Les conversations vont leur train. Sont-ils païens ? mahométans ?

En tous les cas, il est préférable de n'avoir

point affaire à eux, mais si, d'aventure, le cas se présente, les marchands ne manquent pas de les exploiter indignement.

George Sand est impressionnée par le décor sinistre et l'ambiance de ces lieux qui l'inspirent; elle écrit des contes fantastiques, tels que *Spiridion* et des mémoires, comme *L'hiver à Majorque*.

Mais Chopin, atteint physiquement et moralement, est dans un état nerveux inquiétant et se laisse entraîner par son imagination; le cloître obscur se peuple pour lui, la nuit, de fantômes; il est en proie à des terreurs irraisonnées quand il est seul avec ses pensées, pendant les promenades vespérales de George Sand avec ses enfants et, lorsqu'elle rentre, le compositeur, échevelé, livide, le regard absent, est au piano; un effort de tout son être lui rend sa lucidité habituelle; il essaye même de rire, veut oublier ses moments de panique, et joue les merveilleux *Préludes*, fruits de violentes émotions. Il y a heureusement des trêves à ses douleurs, des instants de détente; il se sent mieux quand le temps est beau, que les enfants rient, que les oiseaux chantent, et

son inspiration se fait alors plus douce, moins anxieuse.

De Majorque, il envoie sa *Deuxième Ballade* et deux *Polonaises* à son ami Fontana. Quelques difficultés se présentent pour leur édition dont Chopin exige trois mille francs.

Son état s'aggrave de jour en jour; il faut coûte que coûte rentrer en France. Le retour a lieu dans des conditions pénibles. A Barcelone, après une traversée inconfortable, le compositeur est pris d'une violente hémoptysie. Le médecin d'un navire stationnaire en a raison, les voyageurs peuvent poursuivre leur route vers la France.

A Marseille, le docteur Cauvières estime que l'état du patient est sérieux et nécessite de grands ménagements; l'hiver s'achèvera donc dans le Midi. Au printemps, on part s'installer à Nohant; de 1839 à 1846, la vie de Chopin s'écoule assez paisiblement; à de rares exceptions près, il passe la saison froide à Paris, la chaude à Nohant.

Après une période de rémission, la maladie reprend avec plus d'acuité. L'artiste passe constamment par des alternatives d'espoir et de désespoir; sa santé s'altère rapidement. Il

compose beaucoup; à Nohant, il écrit notamment sa magnifique *Sonate en si bémol mineur*, dite *Funèbre*, un *Nocturne en sol majeur*, des *Mazurkas*.

En 1841, Chopin, qui n'avait pas donné de concerts à Paris depuis neuf ans, se décide à jouer salle Pleyel, et Liszt fait, dans la « Gazette » du 2 mai, un compte rendu des plus élogieux :

« De nombreux équipages, écrit-il, amenaient incessamment au bas de l'escalier couvert de tapis et parfumé de fleurs, les femmes les plus élégantes, les jeunes gens les plus à la mode, les artistes les plus célèbres, les financiers les plus illustres, toute une élite de société, toute une aristocratie de naissance, de fortune, de talent, et de beauté. Un grand piano à queue était ouvert sur une estrade; on se pressait autour; on ambitionnait les places les plus voisines; à l'avance on prêtait l'oreille, on se recueillait, on se disait qu'il ne fallait pas perdre un accord, une intention, une pensée de celui qui allait venir s'asseoir là... »

Paris n'a pas oublié le grand artiste qui

remporte un succès triomphal. A Nohant, il compose volontiers.

Pendant ces sept années, son activité créatrice est grande; à part la *Sonate en si bémol mineur*, il publie un *Deuxième Impromptu* (op. 36), deux *Nocturnes* (op. 37), la *Deuxième Ballade* (op. 38), le *Troisième Scherzo* (op. 39), deux *Polonaises* (op. 40), quatre *Mazurkas* (op. 41), la *Valse en la bémol majeur* (op. 42), trois *Etudes : en fa mineur, en la bémol majeur, en ré bémol majeur* primitivement destinées à la méthode des méthodes de Moschelès et Fétis, une *Tarentelle* (op. 43), une *Polonaise* (op. 44), le *Vingt-cinquième Prélude en ut dièse mineur* (op. 45), l'*Allegro de concert* (op. 46), la *Troisième Ballade* (op. 47), les *Nocturnes* (op. 48), la *Fantaisie* (op. 49); trois *Mazurkas* (op. 50), l'*Allegro vivace* et le *Troisième Impromptu* (op. 51), la *Quatrième Ballade* (op. 52), la *Huitième Polonaise* (op. 53), le *Quatrième Scherzo* (op. 54), deux *Nocturnes* (op. 55), trois *Mazurkas* (op. 56), une *Berceuse* (op. 57), une *Sonate en si mineur* (op. 58), trois *Mazurkas* (op. 59), la *Barcarolle* (op. 60), une *Polonaise-fantaisie* (op. 61), deux *Nocturnes* (op. 62). Trois *Mazurkas*

(op. 63), trois *Valses* (op. 64) et une *Sonate pour piano et violoncelle* (op. 65), dédiée à Franchomme, paraissent en octobre 1847.

Chopin est atteint, en 1842, par la perte de son ami Matuszynski, puis, en 1844, par celle de son père. Sa sœur aînée, Louise Iedrzeiewicz, vient en France avec son mari, accepte l'invitation de la « bonne dame de Nohant » et passe un mois chez elle. Son rôle est tout de douceur et d'apaisement; elle ramène le calme dans le cœur de son frère troublé par l'esprit anticlérical de sa maîtresse.

L'état du malade s'aggrave encore au cours de l'hiver 1844-1845. Il sait qu'il est en danger, mais peut se rendre encore à Nohant, où il travaille.

Dès 1846, la liaison devient de plus en plus orageuse. George Sand publie, dans le « Courrier Français », *Lucrezia Floriani*, roman d'amour qui dépeint Chopin avec un réalisme dont il s'offusque. S'est-il reconnu sous les traits du prince Karol ? Des amis ont-ils attiré son attention sur le caractère de l'œuvre ? On ne sait, toujours est-il que la rupture a lieu en 1847.

Chopin est, déjà à ce moment-là, dans un

état lamentable; il marche à peine, monte difficilement les escaliers, ne sort guère qu'en voiture. Il fait pourtant encore un effort et donne un concert, le 16 février 1848, l'année précédant sa mort.

Après la Révolution, il cède aux instances de son élève écossaise, Mlle Stirling, et accepte d'aller à Londres, où il joue dans des soirées privées, puis de là se rend à Manchester, à Glasgow, à Edimbourg

Chopin est épuisé; il se déclare incapable de composer et, après une nouvelle étape à Londres, il regagne Paris; peu de temps après, il a le chagrin de perdre un ami, son médecin le docteur Molin, en qui il avait toute confiance; dès lors, il consulte l'un et l'autre, au hasard, sans suivre sérieusement aucun traitement.

Il brûle ses manuscrits inachevés... Quelques soucis d'argent se greffent sur les autres préoccupations, mais des amies délicates, comme la comtesse Obreskow et Mlle Stirling, lui viennent en aide à son insu. Bien installé rue de Chaillot et sentant ses derniers moments approcher, il fait appel à sa

sœur Louise Iedrzeiewicz, qui aussitôt accourt à Paris à son chevet.

Tout l'été il dépérit, sa faiblesse s'accentue, il souffre et en arrive même à s'exprimer par des signes. Un nouveau déménagement, Dieu sait qu'il en aura fait au cours de sa brève existence, le conduit 12, place Vendôme, où commence l'agonie.

La comtesse Potocka arrive en hâte de Nice et. sur sa demande, chante, accompagnée au piano.

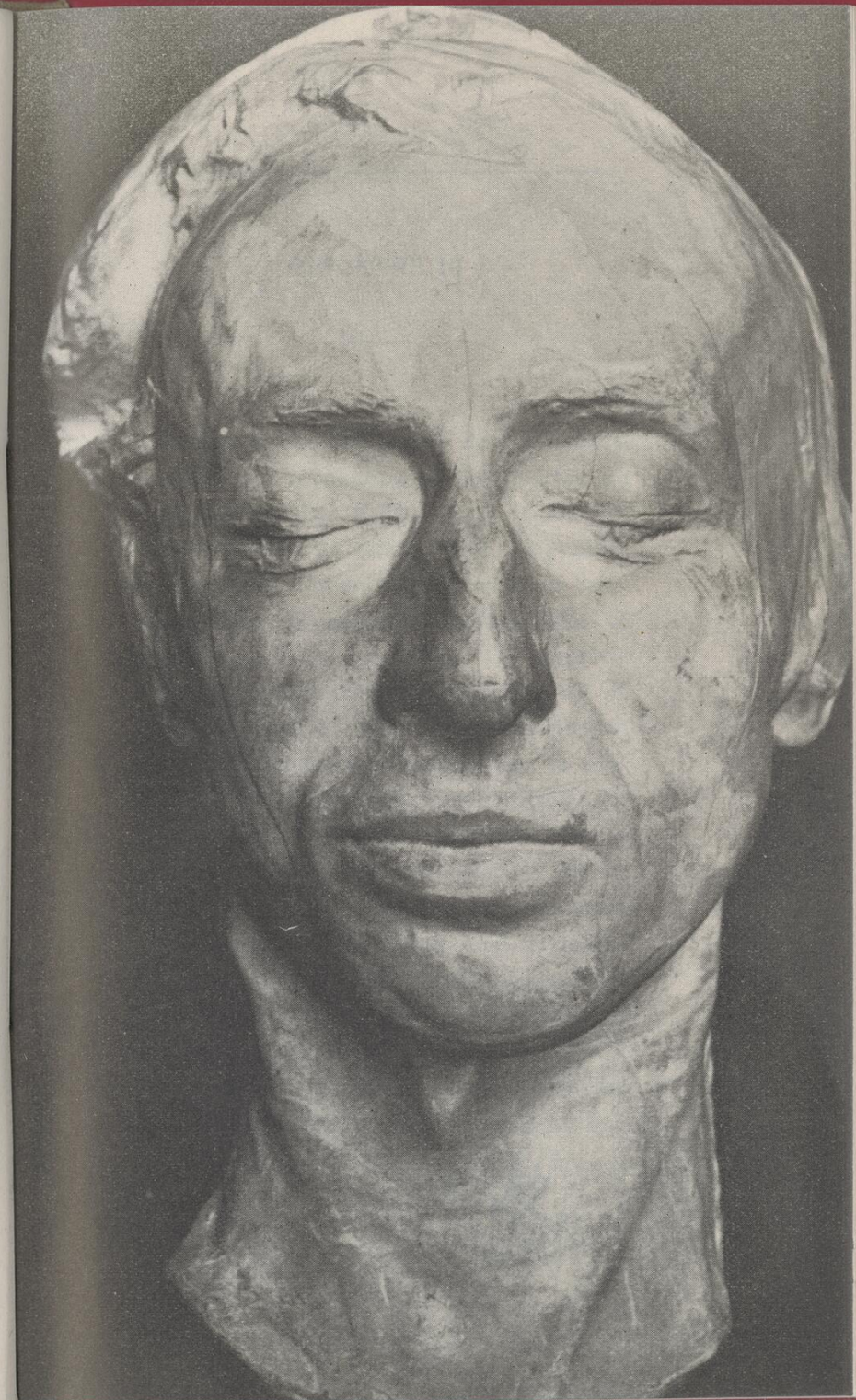
Deux jours de souffrances cruelles, interrompues de temps à autre par quelques instants de rémission précédent la fin. Le malade a conscience de recevoir l'extrême-onction, ouvre les yeux après les prières des mourants, et prononce « Amen ». On lui demande s'il souffre, il répond « plus ».

Le 17 octobre, vers trois heures du matin, son ami Gutmann lui donne à boire, Chopin, dans un souffle dit encore « Cher ami », ce sont ses dernières paroles, il meurt.

On a pu conserver un moulage pris par Clesinger, un dessin de Kwiatkowski, son visage a repris une beauté éphémère, ses œuvres resplendissent à tout jamais.

SOMMAIRE DU CHAPITRE TROISIEME

Les troubles en France. — Idylle et mariage de Toussaint Fauré. — La famille s'agrandit. — L'enfance de Gabriel. — Premières manifestations de son génie musical. — Le départ pour Paris. — Etudes sérieuses à l'Ecole Niedermeyer. — Des liens d'amitié se nouent. — Fauré, organiste à Rennes. — Les difficultés en province. — Le retour à Paris. — La guerre de 1870. — La Société Nationale accueille les œuvres du jeune compositeur. — Marianne Viardot. — Fiançailles et rupture. — Rencontre de Marie Frémiet. — Mariage. — Heureuse naissance de deux fils. — Fauré, professeur de composition, puis directeur du Conservatoire. — L'activité créatrice. — La santé s'altère. — La fin. — Œuvres scéniques.



Zbiory Stowarzyszenia

CHAPITRE III

Pendant la première moitié du XIX[e] siècle, au milieu des révolutions et des guerres qui ne cessent d'agiter la France, la région des Pyrénées jouit d'un calme relatif. La population de l'Ariège vaque à ses occupations habituelles. Tout le monde se connaît dans ce Midi expansif et accueillant. On apprécie depuis des années l'honnêteté commerciale de la famille Fauré, qui tient une boucherie bien achalandée depuis deux générations; la troisième a d'autres idées; elle veut s'instruire, on apporte dans la boutique paternelle plus de livres que de bonne viande. Mais le fils de la maison apporte aussi d'excellentes notes, et il y a tout lieu de penser qu'il deviendra un parfait maître d'école et fera honneur aux siens. Il a la vocation de l'enseignement, on l'encourage dans cette voie.

Les années passent; Toussaint-Honoré Fauré, le futur père de Gabriel est instituteur

à Gaillac-Toulza, en Haute-Garonne, lorsqu'il se lie d'amitié avec Mlle de Laleine-Laprade, fille d'un capitaine en retraite. C'est une jeune personne de toute beauté, fort instruite; elle trouve dans l'étude un dérivatif puissant aux soucis pécuniaires qui accablent sa famille. Elle est en pleine communion spirituelle avec le nouvel instituteur. Ils échangent de doctes propos qui se modifient insensiblement en conversations plus tendres. Bientôt, l'on célèbres les fiançailles, puis, en 1829, le mariage.

Le jeune ménage fait face à ses nouveaux devoirs, heureux de la naissance de nombreux enfants qui égayent le foyer.

Le 12 mai 1845, à Pamiers, rue Major, près de la Grande Halle, un sixième et dernier bébé reçoit à son baptême, en l'église Notre-Dame du Camp, les prénoms de Gabriel-Urbain.

On le met tout d'abord en nourrice, aux environs, à Verniolles.

La carrière de T.-H. Fauré se poursuit; après l'avoir nommé sous-inspecteur de l'Instruction primaire, on lui confie la direction de l'Ecole normale de Foix. Belle école en vérité, installée dans un couvent désaf-

fecté, connu à la ronde comme lieu de pèlerinage à la Sainte Vierge. Pour obtenir la rémission des plus graves péchés, les pèlerins se traînaient à genoux tout le long de la côte qui conduit au sanctuaire.

Placé dans la banlieue de Foix, au lieu dit Montgauzy, l'établissement est situé dans un endroit particulièrement séduisant. On aperçoit entre les arbres séculaires qui l'encadrent, toute la vallée de l'Ariège et celle de la Barguillière.

La vie matérielle est plus facile, l'on s'empresse de reprendre le petit Gabriel, âgé de quatre ans. Il jouit d'une liberté assez grande pendant les cinq années de son enfance, qui s'écoulent en ces lieux attachants et tranquilles.

Au cours des nombreuses promenades qui lui permettent de visiter la région, il ne manque jamais d'entrer dans les plus humbles églises, et d'improviser à l'harmonium. Le curé de Rieucros l'aurait, dit-on, pris en affection.

Si, d'aventure, on le cherche, c'est tout d'abord vers la chapelle de l'ancien couvent de Montgauzy qu'il convient de se diriger.

On le trouvera sûrement là, tapi dans un coin, en train d'écouter les sonorités de l'harmonium; on célèbre encore le culte en ces lieux saints et vétustes, ainsi que les divers offices, et les virtuoses s'y exercent fréquemment.

L'enfant profite des moments où l'instrument est libre pour essayer d'en jouer.

La légende qui auréole déjà sa jeunesse, veut qu'une amie âgée, aveugle, ait eu l'occasion de l'entendre et. saisie d'admiration, se soit empressée d'avertir ses parents de ce don miraculeux.

Sa nourrice, également frappée par son insistance à se rendre sans cesse à l'église, aurait prédit que l'on en ferait un évêque.

Quoi qu'il en soit exactement, son génie musical se révèle de bonne heure, et se manifeste sur les instruments qui se trouvent à sa portée.

L'ambiance n'est pas aussi favorable que pour Chopin à l'épanouissement de sa nature d'artiste. Fauré n'a pas auprès de lui une mère musicienne. Personne, dans son entourage familial, n'est apte à le juger.

Mais son père, étonné de ce talent spon-

tané, tient à s'entourer de conseils. On parle beaucoup d'une nouvelle école de musique religieuse, fondée à Paris par le maître suisse Niedermeyer. Peut-être y aurait-il lieu d'envoyer le jeune enfant dans la capitale ?

Pour s'informer plus avant, M. Fauré adresse une longue lettre au directeur. Celui-ci répond aussitôt qu'il vient précisément faire une tournée d'inspection dans les Pyrénées; il ne manquera pas de s'arrêter à Foix, pour se faire présenter le petit Gabriel.

En quelques instants, il se rend compte de la valeur de l'enfant et décide de l'accueillir parmi ses élèves. Mais les ressources matérielles de la famille sont restreintes; et il n'y a pas en France, comme autrefois en Pologne, en Allemagne, en Autriche, des familles princières capables de s'intéresser au jeune musicien.

Heureusement, il y a des cœurs généreux, et Niedermeyer décide de prendre à sa charge les frais d'éducation et d'instruction.

Quel brusque changement d'existence ! Aux larges horizons pyrénéens se substituent les rues étroites du quartier de Montmartre, à deux pas de Clichy. Finies les longues pro-

menades au bord de l'eau, les chères rêveries, un livre à la main... Les vastes pièces du couvent provincial sont remplacées par de petites chambres; celle où demeure Fauré manque du plus élémentaire confort. La pluie arrose copieusement son lit qui lui sert aussi de siège à la place de la chaise boiteuse.

La liberté familiale est remplacée par une stricte mais salutaire discipline religieuse; les études autrefois faciles et agréables deviennent plus ardues. Il faut une certaine accoutumance pour s'isoler au milieu du bruit, se recueillir, composer, sans se laisser distraire par les sonorités agressives et discordantes d'une quinzaine de pianos, maniés simultanément par des mains encore malhabiles.

L'enfant de neuf ans, dépaysé, se montre d'abord un peu indolent. Il est pourtant dans les meilleures conditions pour recevoir un enseignement classique et musical. Le clergé de Saint-Louis d'Antin a pour mission de mener à bien les études littéraires des enfants qui, par ailleurs, suivent à l'école même les classes de solfège et d'harmonie, d'orgue et de chant grégorien, de piano.

Le programme, austère, ne laisse guère de

place aux divertissements, en dehors des promenades en groupe pendant lesquelles les écoliers sont invités à chanter en chœur des œuvres a cappella composées aux XV^e^ et XVI^e^ siècles.

Bien que les progrès de Gabriel Fauré soient lents, surtout au piano, le maître Niedermeyer continue à l'encourager; il lui apprend à chanter des airs du terroir ariégeois et une de ses mélodies, *Le Lac,* qu'il fait entendre aux réceptions officielles de l'école. Ainsi l'élève préféré est-il mis en vedette; jamais il n'a oublié ce qu'il devait à son protecteur.

Curieux de connaître tout ce qui se rapporte à l'art musical, Gabriel Fauré et son ami Gigout veulent se faire une opinion sur l'œuvre à tendance révolutionnaire *Faust,* de Gounod. Les représentations du théâtre lyrique ne figurent pas au programme de l'école. Les deux jeunes garçons ne manqueraient pas d'essuyer un refus motivé, suivi sans doute d'une verte semonce, s'ils faisaient part d'un projet aussi osé; pour tourner la difficulté, ils demandent avec un naturel parfait l'autorisation de passer les fêtes du mardi-gras chez

leurs correspondants à Paris. Le maître Niedermeyer n'a aucun soupçon et voilà les deux jeunes gens libres de se distraire à leur guise jusqu'au lendemain matin.

Ils passent au théâtre une soirée merveilleuse, grâce à cette musique ensorcelante, mais une nuit bien longue, à arpenter les grands boulevards; au petit matin, ils trouvent refuge à l'église, avant que ne sonne l'heure du retour à l'école.

De grands changements y ont lieu. Camille Saint-Saëns est nommé professeur de piano, en remplacement de Niedermeyer, obligé d'abandonner la direction de l'école, peu avant sa mort.

C'est un maître, dans toute l'acception du terme: il s'intéresse à son petit groupe d'élèves, et guide les deux inséparables amis Gigout et Fauré.

Un abord impassible masque chez Saint-Saëns une rare conscience professionnelle. Il s'attache à faire connaître aux jeunes qui l'entourent, la meilleure littérature musicale.

Après avoir fait étudier le *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach, il ne manque pas, la classe terminée, de se mettre lui-même au

piano pour jouer les compositions de Schumann et de Liszt. Puis, afin de tenir ses disciples au courant du mouvement moderne, le maître leur présente des pages du nouveau compositeur révolutionnaire qui a pour nom Richard Wagner.

Mais Saint-Saëns ne borne pas là son rôle, déjà fort étendu; il s'intéresse aux travaux de composition de ses apprentis, et ne manque jamais de les déchiffrer, de les lire, de les exécuter, de les commenter avec soin. Les esquisses de débutants ont à ses yeux une grande valeur, et l'importance qu'il y attache encourage les jeunes musiciens à en écrire d'autres. Ils réalisent insensiblement des progrès. Toute idée nouvelle est soumise à Saint-Saëns qui juge avec impartialité si elle mérite d'être accueillie ou rejetée, à moins qu'il ne convienne, comme c'est souvent le cas, de la délivrer de l'ivraie qui l'étouffe, pour en dégager le bon grain appelé à germer.

Il donne son avis, discute souvent et obtient la confiance des adolescents. Sous son impulsion, Gabriel Fauré secoue son apathie naturelle et fait de surprenants progrès. Déjà il a noté, en 1865, un beau *Cantique de Ra-*

cine. Il jouit peu à peu de libertés plus grandes. Sa joie est de grimper, le dimanche, en pleine campagne, avec son ami Gigout. là-bas, tout en haut de la butte Montmartre; après l'effort de l'escalade, dans les sentiers étroits, ils s'asseyent pour se reposer. Un panorama magnifique se déroule à leurs pieds; dans le lointain se profile l'objet de leurs rêves d'avenir, de leurs plus chères ambitions. La Madeleine et Saint-Augustin, les deux splendides églises dont ils souhaitent pouvoir un jour tenir les grandes orgues.

Et ce double rêve devait se réaliser quelques années plus tard. Mais avant de pouvoir toucher au but, il faut encore bien des efforts.

Bientôt Gabriel Fauré arrive à mériter d'excellentes récompenses : prix d'excellence, d'harmonie, de solfège, de piano, d'orgue, de composition.

Le voici armé pour la lutte. Il ne lui reste rien à apprendre à l'Ecole Niedermeyer.

Il gardera toujours un précieux souvenir de ses années d'étude. « Tout était musique, disait-il volontiers, un bain de musique qui pénétrait par tous les pores. L'internat avait l'avantage

de conserver à l'éducation ce caractère hermétique permettant de ne laisser pénétrer dans de jeunes cerveaux que de saines impressions, et dont, pour ma part, j'ai profondément ressenti les bienfaits.

» Avec l'internat, moins d'éparpillement, de dispersion de temps et de forces, moins de ces conseils venant de droite et de gauche, généralement funestes, autant que contradictoires, moins de conseils pernicieux. » (1)

Muni de ses diplômes il part à l'âge de vingt ans, avec l'espoir d'une belle carrière.

On lui propose bientôt le poste d'organiste de l'église Saint-Sauveur, à Rennes, il l'accepte en janvier 1866.

Son avenir commence à se dessiner. Une réaction bien naturelle se produit en lui : après avoir été soumis pendant des années à une discipline régulière, il profite de sa liberté nouvelle. Il éprouve du plaisir, et ne s'en cache pas, à se rendre dans les soirées mondaines, à tenir sa place de danseur dans les bals.

Mais est-ce bien là une tenue en accord avec la gravité de ses nouvelles fonctions ? Les

(1) A. Bruneau : *La vie et les œuvres de Gabriel Fauré* (notice lue à l'Académie des Beaux-Arts).

difficultés commencent bientôt. L'exactitude n'étant pas son fait, le jeune virtuose arrive en retard à vêpres, et c'est une mauvaise note.

Le clergé peut-il tolérer aussi que ce débutant aille sur le seuil de l'église pour fumer des cigarettes, au lieu d'écouter les sermons.

Est-il admissible qu'il introduise dans le sanctuaire des personnes connues pour leur hostilité envers les prêtres, et la légèreté de leurs mœurs ?

Peut-on admettre enfin qu'un organiste se présente à l'office du matin en habit noir et cravate blanche, après avoir passé la nuit au bal de la Préfecture ?

Tous ces faits, mis bout à bout, provoquent une guerre sourde.

Fauré cherche à donner des leçons, mais son extrême jeunesse et le jugement sévère que l'on porte sur lui, ne permettent pas aux familles honorablement connues de la ville de lui confier leurs enfants. Et n'y aurait-il pas aussi un autre danger ? Le musicien est des plus séduisants; une taille moyenne, mais bien prise, un visage au teint très mat, ombragé par des cheveux noirs, de beaux yeux au regard doux et profond, abrités par de longs cils, des traits

fins et réguliers, il y a là de quoi faire rêver bien des jeunes filles.

Sagement les bretons préfèrent s'abstenir; seuls quelques garçons forment un petit noyau d'élèves. La vie est difficile pour le débutant; de Rennes il gardera toujours un souvenir peu agréable.

Son activité créatrice est assez réduite; quelques *Motets*, une *Messe pour trois voix de femmes* en forment l'essentiel.

Las de la vie provinciale et sur le conseil du clergé, Fauré rompt son contrat, et quitte son poste pour se rendre à Paris, où il est engagé en qualité d'accompagnateur à l'église de Notre-Dame de Clignancourt.

Il retrouve avec une joie profonde son maître et ami, Camille Saint-Saëns qui le patronnera toujours avec dévouement.

Quatre mois plus tard, la guerre éclate. Fauré vit des heures héroïques. Engagé volontaire parmi les voltigeurs de la garde, puis versé au 28e régiment de marche, il reçoit le baptême du feu à Champigny; ce sont ensuite les heures tragiques de mars 1871. Pour éviter la conscription des insurgés, il s'évade, part

pour Rambouillet; après la Commune, il peut regagner la capitale.

Il est nommé maître de chapelle à l'église Saint-Honoré d'Eylau, joue à Saint-Sulpice, où il reste jusqu'en 1877. Les hautes voûtes de l'église retentissent alors d'accents émouvants : au grand orgue de la tribune, Widor déverse des flots d'harmonie; au petit orgue du chœur, Fauré lui donne la réplique; brèves minutes d'ineffables joies artistiques, offertes par d'éminents improvisateurs organistes et compositeurs.

La carrière de Fauré se développe brillamment. Il est nommé professeur de composition à l'Ecole Niedermeyer où son premier élève n'est autre qu'André Messager.

En même temps, Saint-Saëns l'invite fréquemment à le remplacer aux grandes orgues de la Madeleine où il deviendra plus tard maître de chapelle. Sa carrière est nettement orientée vers l'interprétation de musique religieuse; il remplace souvent son collègue Widor à l'église Saint-Sulpice.

C'est alors que Liszt s'enthousiasme pour *Samson et Dalila*, de C. Saint-Saëns, et

parvient à faire monter cette œuvre nouvelle à Weimar, au théâtre du grand-duc.

Le compositeur parisien vient assister à la première représentation de son opéra. Il emmène son fidèle disciple Fauré, qui se munit du manuscrit de sa *Ballade pour piano et orchestre*, heureux de la soumettre à l'appréciation du célèbre maître hongrois.

Celui-ci lit rapidement l'œuvre et la lui rend, découragé, en précisant : « C'est trop difficile ».

Au premier abord, cette réflexion peut surprendre de la part d'un virtuose rompu à toutes les difficultés techniques. Mais elle montre bien la différence qui sépare les compositions classiques et romantiques des œuvres fauréennes.

Il ne s'agit plus seulement d'arriver, grâce à un mécanisme éblouissant, à jouer des traits qui fusent d'un bout à l'autre du clavier. Un langage nouveau est né avec la ballade; il convient d'apprendre à le parler correctement; inconsciemment Liszt sent que l'entreprise est au-dessus de ses forces. La riche floraison d'arabesques élégantes qui enrobent les thèmes lui paraît obscure, il ne mesure pas toute la valeur émouvante des accents de cette pièce de-

puis lors universellement connue. Autres temps, autres générations; il fallait des virtuoses jeunes et ardents pour s'attacher à mettre en place, à des plans différents, avec des sonorités variées, les notes de ce tableau musical.

L'année suivante Fauré entreprend un voyage à Cologne où il a l'occasion d'entendre *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie*.

Autant Wagner était orgueilleux, conscient de sa valeur, estimant que tout lui était dû, autant Fauré était modeste, réservé, doutant de lui-même. Le maître de Bayreuth croyait dominer le monde, grâce aux accents éclatants de ses œuvres dont il écrasait un public subjugué par l'impression de force et d'autorité qui s'en dégage. Il s'imposait à ses auditeurs. Le théâtre était le tremplin de ce tribun aux trouvailles géniales mais qui ne craignait pas d'être incompris. Il ne s'arrêtait guère au caractère factice de la scène, n'attachait pas d'importance au fait que ses œuvres étaient inintelligibles pour des auditeurs d'une culture moyenne, incapables de suivre le chant trop souvent étouffé par l'orchestre. Wagner, à la poursuite de son rêve, ne se laissait pas arrêter par ces contingences. Il ne craignait pas de recourir parfois à



des mises en scène dont le ridicule lui échappait.

Fauré, bien au contraire, à l'instar de Chopin, s'applique à charmer son auditoire par la douceur, la grâce et la sensibilité. Timide, il ne mesure pas toute la valeur de son génie, dont il doutera jusqu'à sa mort.

Ses voyages à l'étranger ne sont que des intermèdes à son activité parisienne. Sa nature obligeante, aimable, lui vaut constamment de nouvelles et agréables relations qu'il se plaît à cultiver.

Déjà la création de la Société Nationale de Musique, fondée par Romain Bussine et Camille Saint-Saëns pour favoriser l'essor des pièces symphoniques, est d'un précieux appoint pour Gabriel Fauré. La majeure partie de ses œuvres y est donnée en première audition. Dès 1873, il y fait entendre, à deux pianos, avec le concours de son maître, des fragments d'une suite d'orchestre dont il est l'auteur. Mme Edouard Lalo chante deux de ses mélodies : *Lamento* et *Les Matelots ;* peu à peu, au cours des multiples séances données par cette société, différents artistes présentent à un public restreint mais choisi,

Slotwa Zbiory I.F.C.

la plupart de ses lieder : *Seule, Lydia, Mai, Hymne, Ici-bas tous les lilas meurent, S'il est un charmant gazon, Barcarolle, Dans les ruines d'une abbaye, Au bord de l'eau, Chanson du pêcheur, Puisqu'ici-bas toute âme* et *Tarentelle.*

Seuls quelques initiés peuvent assister aux concerts réservés aux membres de la Société; mais ce sont tous des musiciens avertis, professionnels ou amateurs, interprètes ou mélomanes qui tiennent salon et invitent le jeune maître.

De temps à autre, une occasion se présente de faire entendre ses œuvres à un plus vaste auditoire : *Les Djinns,* au Trocadéro, la *Sonate en la pour violon et piano* dans des salles diverses.

La vie mondaine de Fauré bat son plein. Elle va de pair avec ses travaux artistiques, religieux et profanes. N'est-ce pas pour lui le meilleur moyen de répandre ses compositions, précisément destinées à ces agréables cénacles ?

Son maître et ami Saint-Saëns l'emmène volontiers rue de Douai passer la soirée chez Pauline Viardot, la célèbre cantatrice.

Le salon est particulièrement agréable; on y retrouve généralement Gustave Flaubert, et l'écrivain russe Tourguenieff, deux des principaux habitués. Gounod, alors célèbre, s'y montre volontiers. On fait de la musique, Saint-Saëns donne l'exemple; on joue aussi des charades, on se divertit de mille manières; les réunions ont lieu deux fois par semaine. La maison est animée par la jeunesse.

Mme Pauline Viardot a trois filles et un fils qui aiment fort à se distraire.

L'aînée, Mme Héritte-Viardot est compositeur, le fils, violoniste, devait être nommé chef d'orchestre à l'Opéra, les deux jeunes filles chantent avec talent.

Fauré, d'une nature aimable, gaie, excellent danseur par surcroit, se plaît infiniment dans cette ambiance.

Et puis, Mlle Marianne Viardot est si charmante ! Grande et brune, active et joyeuse, elle possède une voix d'une pureté exceptionnelle, et s'en sert avec une grâce exquise pour chanter à tour de rôle toutes les nouvelles mélodies de Fauré.

Comment résister à tant d'attraits ? Le

jeune compositeur s'éprend de son aimable interprète, on célèbre les fiançailles.

Bientôt la jeune fille part, joyeusement, passer quelques semaines de vacances, au bord de la mer; pendant ce temps, Fauré soigne sa gorge à Cauterets.

Il écrit à sa fiancée de tendres lettres qui contiennent des œillets sauvages cueillis pour elle dans la montagne. Les plus beaux châles des Pyrénées sont envoyés en Normandie. A distance, le musicien fait une cour assidue à sa bien-aimée absente. Il lui promet, malgré son caractère quelquefois emporté, d'être un excellent mari... non sans quelque jalousie, mais il ne faut en accuser que l'ardeur de son amour.

La charmante Marianne est enjouée, insouciante. Les journées passent vite dans le Calvados, sur la plage où il y a tant de distractions, et c'est déjà un premier, un grave malentendu; leurs sentiments ne sont pas au même diapason.

Ceux de Fauré sont profonds, graves. Il entrevoit un bel avenir aux côtés de la jeune fille dont il est épris. Ele, au contraire, est séduite par les qualités extérieures du futur

Maître; elle aime valser dans ses bras, se promener longuement avec lui, échanger des propos mondains, lui donner son opinion sur ses mélodies qui l'enchantent.

Mais elle ne comprend pas que, pour mériter l'honneur d'être son épouse, elle doit s'efforcer de suivre son sillage.

Encouragée par sa mère, elle veut conseiller, dominer peut-être, et précise qu'elle désire voir son fiancé se diriger délibérément vers la musique de théâtre qui assure l'aisance et la gloire.

Fauré, très ému, se cabre; cette exigence lui est odieuse. Il entend choisir sa voie et composer, tout au contraire, de la musique intime pour laquelle il a une prédilection particulière.

Il n'hésite pas; ce sera la rupture de ses fiançailles; il préfère rendre sa parole à la jeune fille, plutôt que de trahir sa conscience professionnelle, et les souhaits de Marianne Viardot, de toute la famille, qu'il ne se sent pas le goût de réaliser; magnifique sursaut d'énergie d'une âme délicate !

Gracieuse et brune Marie Wodzinska, gracieuse et brune Marianne Viardot, que vous

êtes proches ! Vos dons musicaux ont su vous attacher l'amour de deux grands artistes. Sans doute étiez-vous trop jeunes, trop faibles, trop douces pour savoir le garder, trop soumises à l'influence de votre entourage et à tous ses préjugés.

Fauré ressent une peine profonde qu'il manifeste peu. Sa nature discrète, la pudeur de ses sentiments, l'incitent à souffrir en silence; mais ses amis savent quelle douleur se cache derrière le doux sourire, un peu las.

Il se remet au travail comme maître de chapelle à la Madeleine, où Théodore Dubois tient les grandes orgues.

Chaque semaine, il se rend un soir chez son ancien professeur, Camille Saint-Saëns, qui accueille des amis et quelques élèves privilégiés. Fauré offre souvent la primeur de ses compositions nouvelles.

La Société Nationale se développe; Fauré en est le secrétaire. Cette situation l'aide à présenter ses œuvres.

Tantôt l'on y chante ses nombreuses mélodies, tantôt l'on y joue son *Concerto de violon* ou son *Premier Quatuor*. La *Berceuse pour piano et orchestre*, la *Romance en si bémol*

pour violon, l'*Elégie pour violoncelle*, le *Madrigal à quatre voix*, une scène mythologique avec chœurs, intitulée : *La naissance de Vénus*, un chœur pour deux voix de femmes : *Le Ruisseau*, une *Pavane* remportent un franc succès. Fauré interprète lui-même sa *Ballade pour piano avec accompagnement d'orchestre*.

Saint-Saëns joue les *Impromptus;* on y entend aussi les *Barcarolles*, les *Valses-caprices*, les *Romances sans paroles*, les *Nocturnes* et la *Mazurka*.

Bientôt le jeune maître rencontre Mlle Marie Frémiet, fillle de l'illustre sculpteur ; six ans ont passé depuis sa grande déception sentimentale, et la blessure s'est peu à peu refermée; il n'en reste plus que de l'amertume, un souvenir qui s'estompe; Mlle Viardot devient Mme Alphonse Duvernoy, la page est tournée; c'est le moment pour Fauré, de fonder un foyer. Mlle Frémiet répond à ses vœux; le mariage est célébré. Deux fils, appelés, eux aussi, à de brillants destins, viennent bientôt agrandir la nouvelle famille. L'un, Emmanuel Fauré-Frémiet, est le distingué professeur au Collège de France, l'autre, Philippe, un écrivain de valeur.

Pendant des années, leur mère a veillé sur leur instruction, sur leur éducation, pendant que leur père menait une vie plus mondaine, se dépensait sans compter pour répandre ses œuvres, et assurer la vie des siens.

Les compositions de Fauré dépassent le cadre de la Société Nationale. En 1885, Edouard Colonne inscrit la *Symphonie en ré mineur* au programme des concerts du Châtelet; trois ans plus tard, la *Messe de Requiem* écrite en 1887, fait timidement son entrée en l'église de la Madeleine où elle passe presque inaperçue, avant de prendre sa place dans les concerts spirituels et dans la plupart des cérémonies funèbres officielles.

Fauré lutte contre sa douceur, son indolence naturelles. L'heure est passée de céder aux éditeurs ses meilleures mélodies pour cinquante francs, et sans droits. Les commandes arrivent. A la demande du directeur de l'Odéon, il a déjà dû composer en 1888 et en 1889 de la musique de scène pour *Caligula* et *Shylock*.

Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, maître rigide, qui suit la voie traditionnelle de la carrière officielle, n'estime pas

ses œuvres qu'il tient pour révolutionnaires.

Et comme il est question de confier une classe à Fauré, il s'indigne avec véhémence et déclare tout net qu'il va démissionner.

En vérité, comment admettre dans la vénérable institution gardienne des traditions séculaires, un musicien, auteur, il est vrai, d'une splendide *Sonate pour violon et piano* et d'un magnifique *Quatuor*, mais qui n'a pas été formé sur les bancs de cette école ? Et qui ne s'est même jamais présenté au concours de Rome ?

Fauré aura sa revanche, quelques années plus tard; en 1896, lorsque Th. Dubois dirigera le Conservatoire, il succédera à Massenet comme professeur de composition.

En attendant, dans les salons, des interprètes qualifiés chantent ses mélodies harmonieuses. La Princesse de Polignac, la Comtesse Greffulhe, le Comte R. de Montesquiou, Mmes Bardac et Hasselmans, M. J. Griset, M. et Mme de Marliave (Marguerite Long) figurent au premier rang des enthousiastes.

La réputation que lui assurent la Société Nationale et les milieux mondains, favorise l'éclat de sa carrière.

Le voici Inspecteur de l'Enseignement dans les succursales de province du Conservatoire de Paris. Depuis 1903, il est chargé de la critique musicale au Figaro, il y écrit des articles pleins d'indulgence et mesurés.

Dès sa nomination au Conservatoire. il se consacre à ses élèves, et y a d'autant plus de mérite que la vie matérielle n'est pas facile; ses œuvres rapportent peu.

Il imprime à sa classe un cachet très personnel. Soucieux avant tout de ne pas rebuter les jeunes par des règles arides, il leur laisse une complète liberté, il s'attache a développer la personnalité de chaque étudiant. Il s'efforce de se mettre à la portée de ses disciples, et de longues conversations s'amorcent pendant les heures d'étude.

Fauré attire l'attention sur le choix de la forme, le développement à donner aux morceaux, il met en garde contre la tentation d'écrire des pages faciles mais de caractère vulgaire.

Il réprouve hautement toute concession au public. C'est toujours par la douceur que le maître atteint au vif la sensibilité de ses élèves. Quand un essai de composition ne lui

plaît pas, il s'informe si l'auteur n'a rien d'autre à lui présenter.

Fauré n'a jamais attaché aucune importance à la qualité de l'orchestration, dont il ne dévoilait guère les ressources; une belle œuvre pour le chant ou pour le piano le ravissait, l'écriture correcte d'un quatuor lui semblait le but idéal pour un compositeur.

Il ne mettait pas les jeunes gens à même d'écrire des symphonies ou d'autres partitions, spécifiquement destinées à un ensemble instrumental important.

Cette lacune dans son enseignement a été comblée par de purs techniciens, qui s'attachèrent, comme Gédalge, à compléter l'instruction des futurs artistes.

Comment reprocher à Fauré une conception musicale qu'il appliquait lui-même à ses propres compositions ?

Son unique symphonie est restée inédite, son concerto de violon également, ainsi qu'une suite d'orchestre qu'il jugeait indigne de figurer dans l'ensemble de son œuvre.

Comme il y a des praticiens de médecine générale, qui ont une vue d'ensemble du patient, et des spécialistes qui étudient avec

minutie une seule partie du corps humain, il en est de même des compositeurs de musique d'ensemble, et, depuis l'avènement de Chopin et de Fauré, des créateurs d'œuvres intimes pour la chambre, pour le piano, pour le chant.

Ces artistes sont des précurseurs.

Les élèves de Fauré lui ont toujours su gré de leur avoir permis de s'émanciper des règles étroites de l'harmonie classique.

Sa verve et sa fantaisie l'incitaient souvent à faire usage d'appogiatures, de notes de passage, de retards et de quelques autres plaisants artifices d'écriture qui enrobent délicatement l'accord essentiel, créant une atmosphère harmonieuse et quelque peu mystérieuse.

Ses disciples : Louis Aubert, Eugène Cools, Roger-Ducasse, Georges Enesco, A. Estienne, Gabriel Grovlez, Henri Février, Charles Koechlin, Paul Ladmirault, Raoul Laparra, Maurice Leboucher, Malherbe, Pierre Maurice, Louis Masson, Jules Mazellier, Meunier, J. Morpain, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Edouard Trémisot, Mmes Boulay, Boulanger, Campagna, Hérscher, pour ne citer que les principaux, ont repris le flambeau de ses mains.

Gabriel Fauré compte de nombreux amis qui lui sont très attachés. Il mène une vie agréable, entouré d'admirateurs dont le nombre augmente sans cesse.

Il s'impose par la distinction et le charme qui émanent de sa personne. Comme Chopin, il aime l'histoire et apprécie les voyages. Comme lui aussi, il se plaît à parodier des œuvres musicales et poétiques. Il fait partie des êtres qui s'imposent plus sûrement par l'effacement que par l'ambition.

Gabriel Fauré, qui n'a jamais suivi les classes du Conservatoire, est appelé en 1905 à la direction de la grande école.

Cette nomination lui vaut une grande notoriété. Le public se demande qui est ce maître, inconnu hier encore ?

On veut entendre ses œuvres. Les cantatrices chantent ses mélodies. La Société des Concerts exécute les suites orchestrales extraites de *Pelléas et Mélisande*, de *Shylock*. On lui prodigue les honneurs. L'Institut, à partir de 1909, le compte parmi ses membres, la Société musicale indépendante le nomme président du comité. Les jurys des concours du Conservatoire se renouvellent

très heureusement sous son impulsion : Debussy, Ravel, Dukas y siègent désormais.

Depuis longtemps on lui demande d'écrire une œuvre lyrique, dramatique, appelée à lui assurer une renommée internationale.

Les années ont passé. Fauré se montre moins intransigeant, se laisse fléchir; mais à condition toutefois qu'on lui propose un sujet tiré de l'antiquité.

Après avoir refusé un livret qui traite d'Hypatie, il se décide, en 1907, à accepter *Pénélope*.

Pendant plus de six ans, il travaille à cette partition, créée en 1913 au théâtre de Monte-Carlo, avant d'être accueillie aux Champs-Elysées, puis d'être inscrite au répertoire de l'Opéra-Comique.

Le Conservatoire ferme provisoirement ses portes au début de la guerre de 1914. C'est une grande peine pour son directeur déjà fatigué, souffrant. Il voit autour de lui bien des misères; quelques-uns de ses jeunes camarades et amis tombent au champ d'honneur.

Un autre nuage moins sanglant s'élève à l'horizon : la concurrence sévère des anciens et fervents élèves de César Franck, musiciens

d'un talent incontestable. La Schola Cantorum prend un essor magnifique, Gabriel Fauré n'en apprécie guère l'élan. Musicien inné, ne craignant pas la fantaisie, il est insensible aux compositions amples, bien construites de l'école Franckiste, auxquelles il reproche une certaine puissance écrasante qui engendre, à son avis, la monotonie.

Il reste fidèle à la Société Nationale, qui a encouragé ses premiers pas, mais il s'intéresse aussi à la Société indépendante et, pour faire pièce à la Schola, il désire fonder un groupe aux vues larges, aux tendances Fauréennes et Debussystes, qui contre-balanceront l'élan de l'école Franckiste.

Un point de contact existe pourtant entre César Franck et Gabriel Fauré; ils avaient le même goût pour l'improvisation à l'orgue, l'un à la tribune de Sainte-Clotilde et l'autre à celle de Saint-Sulpice ou de la Madeleine. Mais, tandis que César Franck écrivait volontiers des pièces pour son instrument favori, Gabriel Fauré se contentait de lui confier son inspiration du moment et réservait son activité créatrice à la musique de chambre

pour laquelle il accusait, vers l'âge mûr, une prédilection toute particulière.

Les *Deuxièmes Sonates pour violon* et *pour violoncelle,* le *Trio en ré mineur* et le *Quintette à cordes,* paru à New-York, quinze ans après sa mise en chantier, le *Quatuor à cordes,* achevé l'année même de sa mort, en sont les vivants témoignages.

Au lieu de diviser la production musicale de Fauré en périodes, comme le font souvent les musicographes pour la plupart des compositeurs, il paraît plus logique de la classer en catégories, qui correspondent d'ailleurs, à quelques exceptions près, aux différentes étapes de sa vie; la musique pour le piano l'accompagne de l'adolescence jusqu'au dernier soupir; celle des chants appartient surtout à l'époque de son adolescence et aux dernières années de son existence; l'âge adulte, apporte avec lui de la musique de scène, puis, au cours de la maturité, c'est sa grande partition théâtrale : *Pénélope;* pendant sa vieillesse, il se consacre sans réserve à la musique de chambre, la plus difficile selon lui.

L'activité créatrice de Fauré, au lieu de diminuer, augmente de jour en jour pendant



Zbiory Stowarzyszenia F. C.

ses dix dernières années. Est-ce par diversion aux graves préoccupations de l'heure, ou veut-il, sentant une défaillance physique, exprimer ses dernières pensées ?

Tient-il à donner encore aux siens l'aide matérielle nécessaire en ces temps si difficiles ?

Toujours est-il que Fauré surmonte sa lassitude avec un courage bien digne d'admiration.

Il écrit les *Onzième, Douzième, Treizième Barcarolles,* les *Douzième* et *Treizième Nocturnes ;* une *Fantaisie en sol majeur pour piano et orchestre,* plusieurs minces recueils de mélodies intitulés : *Le Jardin Clos, Mirages, L'Horizon chimérique.* Il complète sa production de musique de chambre par une *Deuxième Sonate pour piano et violon,* par deux nouvelles *Sonates pour violoncelle,* ainsi que par un *Deuxième Quintette pour piano et instruments à cordes.*

Il écrit la majeure partie de ces pages pendant les vacances aux environs d'Annecy, où il est reçu par ses excellents amis M. et Mme Maillot.

Le site lui rappelle celui de son enfance. Une grande maison, en pleine campagne, do-

mine toute la vallée du haut d'Annecy-le-Vieux. L'horizon, au delà du lac bleu, est bordé par de hautes montagnes; autrefois les Pyrénées, aujourd'hui les Alpes.

Les journées sont toutes consacrées au travail. Le maître se hâte, il est las, souffrant, et sent sa fin prochaine; pourtant, il prend quelques précautions, passe volontiers ses hivers sur la Côte d'Azur, à Nice.

Son œuvre ultime est un splendide *Quatuor à cordes,* achevé la veille de sa mort.

Par un touchant scrupule de sa conscience inquiète, il se demande si son legs à l'humanité a bien toute la valeur que lui prêtent ses admirateurs ?

En cette période dernière, il revit les principaux épisodes de son existence qui se déroulent comme un film.

Le voici tout enfant, mais déjà méditatif, écoutant le bruit argentin de la petite rivière « L'Arget », qui coule à travers les prés; plus loin, le travail des forges, alimentées par l'eau; le rythme haletant, martelé des machines l'obsède.

Et ce souvenir de jeunesse s'impose avec une nouvelle intensité au vieillard. Ne l'a-t-il

pas déjà inscrit dans son *Second Quatuor,* trait d'union entre sa jeunesse et sa maturité ?

C'est un des rares exemples de musique descriptive que l'on puisse trouver dans les compositions de Fauré. Quant à son œuvre ultime, la première audition en fut donnée, sur sa demande, après sa mort, par le quatuor Krettly, au bénéfice des anciens élèves du Conservatoire. Au moment où il sentait ses forces le trahir, Fauré avait précisé qu'il comptait sur son cher élève Roger-Ducasse pour en revoir l'écriture avant de le présenter en public.

Depuis quatre ans déjà, il a dû résigner ses fonctions de directeur du Conservatoire. Mais il a eu l'émotion d'assister à son apothéose.

Dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, en présence de M. Alexandre Millerand, président de la République, une magistrale séance est organisée. La Société des Concerts du Conservatoire y participe. Chœurs et orchestres rivalisent de zèle. Les artistes d'Indy, Messager, Cortot, Lortat et Croiza lui rendent un hommage fervent.

Dans la nuit du 4 novembre 1924, entouré des siens, il rend le dernier soupir à Paris,

dans son appartement de Passy, 32, rue des Vignes.

Ses obsèques nationales, en l'église de la Madeleine, étaient imposantes; les assistants, recueillis, ne purent entendre les purs accents de son *Requiem* sans être étreints d'une indicible émotion.

Au début de l'année suivante, la Société Nationale, qui l'avait encouragé dès les premières heures et pendant tout le cours de sa vie, lui rendit un hommage posthume, en dédiant un concert à sa mémoire. Mmes Marguerite Long et Claire Croiza, MM. Roger-Ducasse, Gaston Poulet (et ses partenaires) firent entendre quelques-unes de ses pages les plus émouvantes.

Chopin et Fauré ont tous deux été nourris, dès leur enfance, des œuvres de J.-S. Bach; pendant toute leur vie ils les ont étudiées avec soin, ne négligeant aucun détail pouvant leur servir de modèle.

Tous deux ont eu la même attirance pour les compositions de Mendelssohn, dont Fauré estimait particulièrement les sonates d'orgue. Et, tandis que Schumann révélait au monde, par ses écrits, le génie de Chopin, Fauré, sur

le conseil de Saint-Saëns, étudiait avidement les partitions du maître de Zwickau.

Ainsi, élevés dans des pays différents, instruits dans des écoles diverses par des maîtres qui ne pouvaient pas se connaître, les deux plus grands compositeurs d'œuvres pianistiques ont appris, à plus de trente ans d'intervalle, à révérer les mêmes musiciens.

La première conception théâtrale de Fauré s'applique à la musique de scène. Il la comprend à la manière d'autrefois et préfère ne pas s'imposer, quelques intermèdes seulement illustrent *Caligula;* d'autres intermèdes d'orchestre et un très beau nocturne accompagnent *Shylock;* des pages harmonieuses soulignent plusieurs épisodes de *Pelléas et Mélisande.*

Déjà fidèle à sa conception d'une musique discrète, tranquille, jamais agressive, il ne réunit qu'un petit ensemble instrumental pour accompagner *Le Voile du Bonheur :* flûte, clarinette, violon, violoncelle, harpe, et un gong, élément de couleur locale, lui suffisent.

La curieuse et philosophique légende chinoise, modifiée par Clemenceau, le grand homme d'Etat, devait bien tenter le poétique et sentimental musicien : Un personnage impor-

tant vit heureux, entouré des siens, notamment d'une épouse chérie, dont la voix aux inflexions caressantes le charme et le berce, lui faisant oublier sa pénible infirmité. Il est aveugle mais se plaît à imaginer les traits purs de sa femme; elle ne le quitte guère, lui prépare avec vigilance des mets exquis. Il se laisse entourer par cette douce tendresse, dont il apprécie les manifestations.

Mais un jour il apprend qu'un médecin, qui demeure dans une autre région de la Chine, a trouvé le moyen de rendre la vue à tous ceux qui en sont privés. Pas d'hésitation possible, il faut aller le consulter. Quelle joie pour les siens lorsqu'il reviendra guéri de sa cruelle cécité. Quelle surprise aussi, car le malade préfère, afin de leur éviter toute émotion inutile, toute déception possible, si la guérison n'était pas complète, ne pas les mettre au courant du but de sa démarche.

Il consulte le docteur et, ô miracle, la vue lui est rendue. Impatient, il retourne auprès de sa famille qu'il a grand hâte de retrouver. Pour éviter une émotion trop brusque à sa charmante épouse, il se gardera de lui annoncer tout de suite la bonne nouvelle.

Trois gouttes de produit ont fait miracle. Encore tout surpris par l'éclat du jour, il se dirige lentement à travers son appartement; une lettre, oubliéei sur la table, lui apprend la trahison de l'amitié. Mais il y a pire encore. Soudain, il aperçoit sa femme en conversation galante avec son meilleur camarade. Et les êtres chers qui l'entourent, jusqu'à son propre fils, lui parlent en faisant des grimaces affreuses.

Quelle chute misérable, du rêve à la réalité, quel triste réveil, et que de regrets d'avoir déchiré le voile du bonheur !

Il n'en veut pas voir davantage et quelques nouvelles gouttes magiques le rendent promptement à sa précédente condition d'aveugle...

Au grand siècle, les compositeurs écrivaient volontiers des partitions de dimensions aussi réduites; mais, remontant plus loin encore dans le passé, Gabriel Fauré hausse son inspiration à la beauté du drame antique.

Au cours de l'année 1900, il prépare la musique de scène de *Prométhée*, à l'instigation de M. Castelbon de Beauxhostes. Il indique la répartition des timbres et des nuances, puis envoie le manuscrit au fur et à mesure de

sa composition à son orchestrateur. Inspiré par l'œuvre d'Eschyle, adaptée par Hérold et Lorrain, il prévoit la partition pour des représentations de plein air. Les chœurs, à l'instar des chœurs antiques, sont d'une simplicité extrême, soit à l'unisson, soit à l'octave, soutenus par des accords harmonieux et vigoureux; les récitatifs sont nets, précis.

Il bâtit ce drame symbolique sur deux thèmes essentiels, l'un ascendant, qui représente l'ambition de Prométhée, l'autre qui désigne la force suprême, la Loi; un troisième, moins important que les précédents se fait jour timidement dans la pièce; c'est celui de la douceur féminine, de la tendresse grave, de la sensibilité. Fauré le confie à Pandore, rôle qui n'avait pas été prévu par Eschyle, mais bien ajouté par ses librettistes.

Lorsque la partition est achevée, il se rend à Béziers; dans ce milieu exubérant, il retrouve, lui, le calme méridional, un air de sa petite patrie. C'est une joie de faire travailler le soir dans de vastes espaces, à ciel ouvert, les choristes, les ensembles qui concourent à la réussite de l'œuvre. On a choisi dans la ville, de simples amateurs; et Fauré lui-même,

se montre surpris de l'excellent résultat obtenu. Leur voix est chaleureuse, l'expression des nuances dénote une fine sensibilité.

N'est-ce pas déjà un signe précurseur de la décentralisation que l'on cherchera, quelques années plus tard, à obtenir ? Les instrumentistes appartiennent à la « Lyre bitteroise », et la représentation remporte un franc succès.

En octobre 1900, Paul Dukas donne un compte rendu élogieux de cette œuvre dans la revue hebdomadaire; elle fut jouée de nouveau à Béziers avant de venir, six ans plus tard, à Paris; puis une représentation eut lieu au bénéfice des inondés de l'Hérault; un nouvel intervalle de dix ans s'écoule avant que l'Opéra, dirigé par Rouché, n'en offre une représentation aux Parisiens.

On peut considérer cette tragédie lyrique comme le trait d'union entre les partitions de musique de scène et le drame musical proprement dit, dont G. Fauré n'offre qu'un seul mais magistral échantillon : *Pénélope*.

Le maître s'attaque à des sujets difficiles, qu'il sait mettre en valeur avec une grande sobriété d'accents.

Fromental Halévy avait composé, mais sans succès, de la musique de scène pour *Prométhée*, Puccini avait fait de même pour *Pénélope*. Fauré sait écrire des chefs-d'œuvre.

C'est en Suisse, à Lausanne, où il passe l'été en 1908, que Gabriel Fauré compose le prélude et une partie du premier acte, avec une sage lenteur.

La partition achevée bénéficie de trois représentations à Monte-Carlo, avant d'être montée à Paris, au théâtre des Champs-Elysées, où elle est jouée une quinzaine de fois. En 1919, le théâtre de l'Opéra-Comique l'abrite à son tour, avant qu'elle ne soit donnée, en 1923, à l'Opéra.

Il est regrettable, mais très logique, que Fauré n'ait pas écrit de musique symphonique; plusieurs raisons l'incitaient à composer des œuvres de dimensions plus restreintes.

Le milieux officiels proclamaient bien haut leurs préférences pour le théâtre; une bonne pièce en trois ou quatre actes n'est-elle pas beaucoup plus agréable à entendre et facile à comprendre, qu'une partition exécutée au concert ?

La majorité du public, éduqué par Masse-

net, Bizet, Meyerbeer, Alfred Bruneau, se montre bien de cet avis.

Quel chef d'orchestre aura le courage de faire travailler à ses musiciens une longue partition nouvelle qui ne fera sans doute pas recette, alors qu'il existe déjà au répertoire tant de symphonies connues, classées, étiquetées, assimilées.

En dehors de celles-ci, les œuvres de Wagner sont admises, recherchées même. Grâce à quelques fragments majeurs de ses opéras, il pénètre chez Colonne, Lamoureux et Pasdeloup, où l'on reçoit aussi Berlioz, le musicien romantique. Les oratorios et les poèmes symphoniques de César Franck connaissent la gloire, mais après la mort de leur auteur.

Il n'y a donc pas de place pour de nouvelles partitions orchestrales, qui ne correspondent d'ailleurs pas à la qualité de l'inspiration fauréenne, toute en profondeur et en nuances subtiles; elle n'a pas besoin d'être enrichie par les différents timbres de l'orchestre.

Cependant, au rythme des années, le génie de Fauré resplendit davantage. On applaudit sa fantaisie et sa ballade au concert, *Péné-*

lope et *Prométhée* au théâtre, ses mélodies dans les salons, sa musique de chambre dans l'intimité; on se recueille pour entendre à l'église sa musique spirituelle. Ses pièces pour piano ont pris en France une place de premier rang, c'est bien celle qu'elles sont appelées à occuper un jour prochain dans tout l'univers.

Les émissions radiophoniques, au lieu de les aider à la conquérir, les ont, bien au contraire, désservies. Ces petits chefs-d'œuvre, souvent d'une grâce délicate, s'accommodent mal d'une transmission par les ondes, qui les amputent de leurs sonorités les plus subtiles, et l'harmonieux piano prend souvent, dans ce cas, une curieuse allure de clavecin grêle, qui convient peu aux meilleures pages de Gabriel Fauré.

SOMMAIRE DU CHAPITRE QUATRIEME

Parallèle entre les Nocturnes, les Préludes, les Barcarolles, les Impromptus, les Valses, les Berceuses, les Mazurkas, les Mélodies, les Sonates, les Trios, les Ballades et les Fantaisies de Chopin et de Fauré. — L'origine, le développement et la place de ces œuvres dans l'histoire de la musique. — De fâcheuses négligences laissent maintenant des noms amis dans l'ombre. — Compositions imagées, pittoresques, descriptives, romantiques et modernes. — Quelques chefs-d'œuvre des deux maîtres.

CHAPITRE IV

Le nocturne a toujours tenu un rôle important dans l'histoire de la musique. A l'époque de la Renaissance, il participait à l'office religieux et les maîtres Palestrina, Ingegneri et Victoria lui ont assigné une place de choix dans la célébration des Matines ou Ténèbres, au cours de la semaine sainte.

Puis, au XVIII[e] siècle, il prit un nouvel essor, cette fois d'un caractère profane. Il s'apparentait à la sérénade et devint purement instrumental. On le jouait habituellement en plein air, nuitamment, sous la fenêtre de la bien-aimée, ou d'un personnage de marque qu'il convenait d'honorer.

Autrefois, Michel Haydn, frère du grand Joseph, et Wolfang Mozart écrivaient des ouvrages de cette sorte formés d'une suite de pièces brèves, indépendantes, destinées à être interprétées par un petit orchestre mobile.

Au début du romantisme, le nocturne se

transforme en duo vocal, créé à l'image de la romance. Mme Gail et Blangini en écrivent dans ce sens. Puis, à la même époque, le compositeur-pianiste irlandais John Field donne ce titre à quelques-uns de ses morceaux pour le piano; ils sont de caractère rêveur, de mouvement lent, mais accéléré dans la partie centrale, tragique ou tendre, avec reprise du thème initial.

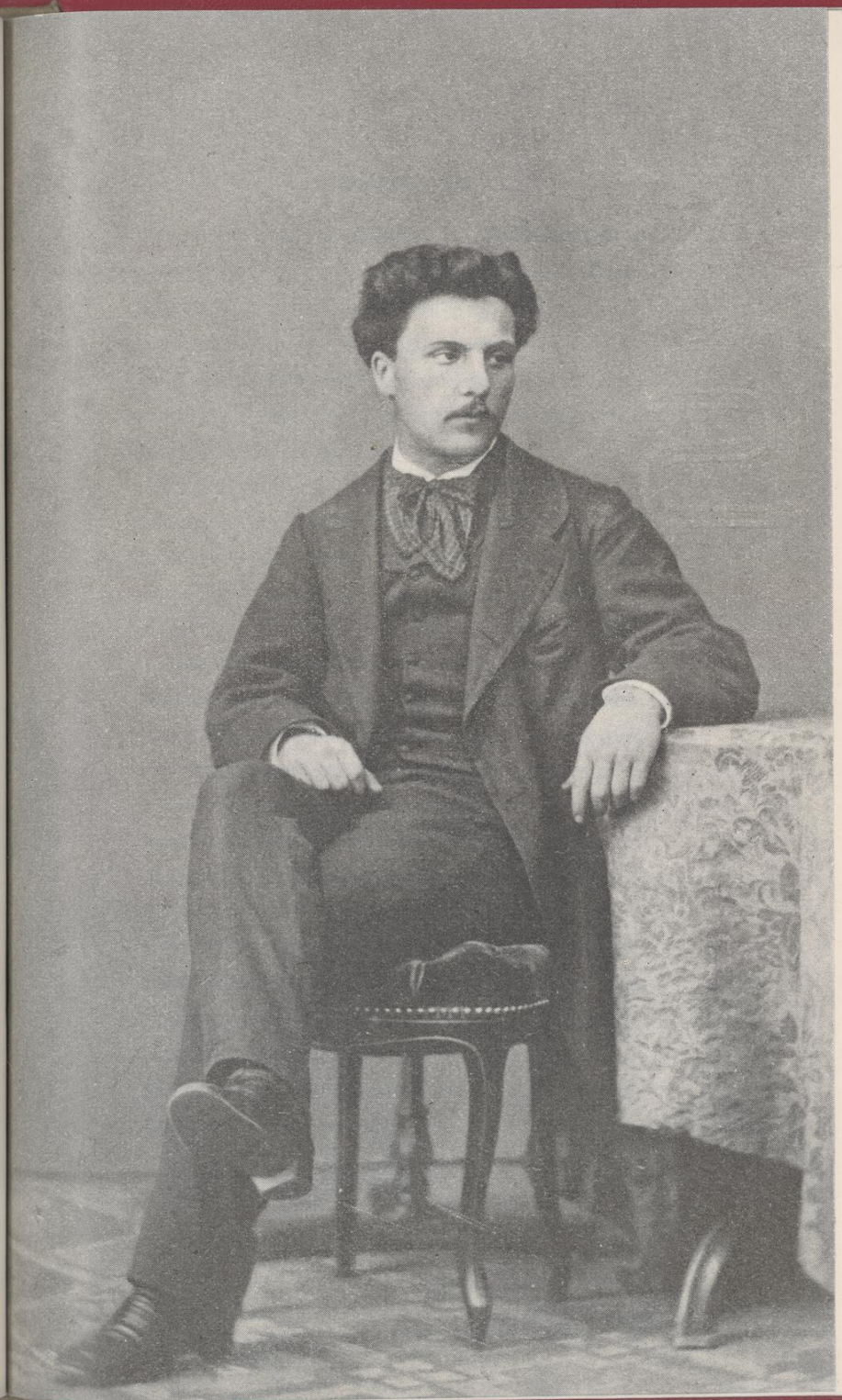
D'après ces quelques principes, codifiés par Field, Chopin a composé la plupart des siens, et Fauré a suivi cet exemple.

Tous les *Nocturnes* de Chopin portent l'indication précise de leur tonalité; c'est le cas aussi des huit premiers de Fauré.

Pour le *Neuvième*, on enregistre un changement, plus lourd de conséquences qu'il ne paraît au premier abord. En effet, ce nocturne, édité au Ménestrel, chez Heugel, n'appartient pas, comme les précédents, à un seul ton déterminé.

Et nous voulons voir là une manifestation de la volonté fauréenne. Le maître n'a-t-il pas donné ainsi le gage d'une large liberté d'écriture ?

Gage d'autant plus tangible que cette œu-



vre débute en si mineur, et s'achève en si majeur, avec le changement d'armure nécessaire; le nombre de diézes s'est donc accru, en cours de route, de trois unités. N'est-ce pas déjà un acheminement, modeste il est vrai, mais réel, vers une conception beaucoup plus large du libre jeu des modulations ?

Fauré ne s'est d'ailleurs pas fait faute d'y recourir avec un art suprêmement raffiné. Les historiens du maître ont classé cette œuvre émouvante dans la catégorie de si mineur à laquelle son début lui permet d'appartenir.

Les nocturnes suivants sont hérissés de difficultés accidentelles, appelées à être résolues, soit par des amateurs éclairés, soit par des solfégistes ou des virtuoses consommés.

En dehors de la splendide richesse de la palette sonore de Fauré, un autre point, un autre détail différencie ses pages de celles de Chopin : le choix du mouvement.

En effet, aucune mention d'*adagio* ne figure dans celles du maître romantique, tandis que Fauré spécifie en tête du *Sixième Nocturne : adagio,* du *Septième : molto lento,* du *Huitième : adagio non troppo,* du *Neuvième* et du *Dixième : quasi adagio.*

Une vue d'ensemble qui embrasse les nocturnes de l'un et de l'autre. permet de voir que Fauré envisage le jeu des siens avec plus d'ampleur, de calme, d'aisance et de sérénité que Chopin, qui ne craint pas de recourir à plusieurs reprises, dans les *Premier, Cinquième* et *Septième Nocturnes* au *larghetto* nettement moins lent que le *largo*.

Un sentiment de paix se dégage des *Nocturnes* de Fauré, qui doivent être présentés avec calme, tranquillité, douceur.

La main gauche y tient une place aussi importante que la main droite, conception chère au Maître, et qui justifie son exclamation préférée : « A nous, les basses ».

Il a, le premier, transporté dans le domaine du piano, où il l'a développé, l'esprit du *lied*. Déjà, Schubert et Schumann comprenaient qu'une mélodie pour chant et piano devait être construite sous forme de dialogue à parties égales, pour réaliser un parfait équilibre sonore, et qu'aucun des deux protagonistes ne devait dominer l'autre.

Fauré a eu la hardiesse d'écrire ses *Nocturnes* dans le même sens, mais leur interprétation ne peut-être assurée que par un

seul pianiste, chaque portée représente une voix différente. Et les virtuoses ont une difficulté supplémentaire à vraincre : la faiblesse naturelle de leur main gauche. En effet, il arrive souvent aux artistes les mieux entraînés d'accuser une légère infériorité qui ne doit pas se manifester dans l'exécution des pages de notre grand musicien, et ils n'auront pour s'entraîner qu'à étudier l'*Etude pour la main gauche* de Scriabine, ou le *Concerto pour la main gauche* de Ravel, qui leur rendront tous deux les plus grands services. Cette indépendance des mains, particulièrement difficile à réaliser, est indispensable pour comprendre, et faire comprendre les œuvres pianistiques de Fauré. Elle constitue, en littérature musicale, l'un des principaux progrès du XX^{e} siècle.

Au premier abord, les *Nocturnes* de Chopin peuvent sembler plus expressifs que ceux de Fauré. Ce n'est qu'un mirage. Une voix s'élève, seule, simplement, soutenue par une basse harmonieuse, en parfait accord avec elle, trame solide, mais effacée qui ne se hausse guère à un premier plan.

Dès le *Premier Nocturne* de Fauré, on se

trouve en présence d'un cas tout à fait différent. Deux voix s'élèvent d'abord, exquisement confondues, puis c'est la plus grave des deux qui s'exprime seule, avec tendresse, à plusieurs reprises.

Souvent un dialogue s'établit entre les deux mains. Ce n'est plus un chant unique, grave, émouvant, qu'il convient de détailler au piano, c'est un duo qui demande à être parfaitement expressif.

Après avoir établi ces différences essentielles entre les nocturnes de l'un et de l'autre, il ne reste plus qu'à étudier leurs ressemblances et elles sont nombreuses.

Une grande liberté de pensée, comme d'écriture et de présentation, est laissée, par la tradition séculaire, aux compositeurs de nocturnes.

L'imagination y tient une place importante. La beauté de la nuit et ses mystères, le charme des lagunes vénitiennes, le calme d'un paysage d'hiver ou d'été, un rayon de lune sur une maison endormie, la solide sécurité des demeures paysannes essaimées dans la campagne, la furtive rencontre des amoureux, la vie des travailleurs dans la nuit, le flux et

le reflux des mers, le courant continuel et le bruit discret des fleuves et des rivières, le jeu des nuages qui passent, celui des lumières incertaines qui brillent, le bruit du vent qui souffle sur la montagne, dans la plaine et dans la ville, le grand silence de la nuit qui contraste avec les mille bruissements de la nature, toutes ces manifestations poétiques diverses, et bien d'autres encore, sont transposées dans le domaine sonore par la magie d'un Chopin, d'un Fauré.

Tous deux s'accordent à limiter leur rêverie; elle ne dépasse guère quelques minutes, et le cadre d'une dizaine de pages; elle se traduit même quelquefois par une simple pensée très brève, qui est exprimée par Chopin en peu de lignes.

Dans l'ensemble, les *Nocturnes* de Fauré sont légèrement plus développés, mais ils gardent cette nonchalance d'une distinction suprême, qui caractérise la plupart de ses compositions.

Aucun type de mesure binaire ou ternaire ne conditionne cette forme musicale, et Fauré, comme Chopin, emploie à tour de rôle les rythmes les plus variés. Il écrivent tous deux

des morceaux à deux, trois et quatre temps; les mesures composées ont souvent leurs préférences, mais ils apprécient aussi les simples, et dans les *Sixième, Neuvième* et *Treizième Nocturnes* de Fauré, on relève une mesure à 3/2, de mouvement lent, du plus heureux effet, que Chopin, en son temps, n'a pas jugé utile d'employer.

Il semble que les compositeurs aiment à se délasser de leurs autres travaux musicaux, par l'écriture de ces œuvres expressives, dans lesquelles ils épanchent volontiers leurs sentiments les plus intimes; les nocturnes de Chopin s'échelonnent sur les onze années les plus productives de sa carrière (1833-1844), ceux de Fauré jalonnent la majeure partie de sa vie artistique (1883-1922).

Niecks, dans le tome II de son ouvrage intitulé « Frédéric Chopin », estime que le *Premier Nocturne, en si bémol mineur,* suggère le crépuscule, le calme de la nuit, et les pensées qui en naissent, tandis que Koechlin considère que le *Second* et le *Troisième Nocturnes* de Fauré affirment la naïveté d'un sentiment qui s'épanche dans le calme d'un soir heureux.

Ceux de Chopin ont un charme slave très particulier, et sont tout chargés de tendresse. On leur reproche de traduire une inspiration mélancolique, élégiaque, voire même efféminée qui travestit l'image réelle du maître, capable d'écrire aussi des pages viriles, enthousiastes, chaleureuses.

Plusieurs *Nocturnes* de Fauré s'apparentent à ceux de Chopin dont ils sont les dignes descendants; ce sont notamment les *Troisième, Quatrième* et *Sixième* qui se développent dans une atmosphère romantique; ils évoquent pour nous, respectivement les *Quinzième, Deuxième, Premier Nocturnes* de Chopin; on y trouve une même sensibilité d'accents, une même tendresse, une même profondeur de sentiments qui se masque sous une même grâce d'écriture. Ils incitent l'auditeur à une même attachante rêverie.

Cette ressemblance entre les pages des deux compositeurs frappe quelques-uns de leurs historiens, car dès le *Premier Nocturne* Charles Koechlin, qui fut un excellent disciple de Fauré, estime qu'il y retrouve : « ...un accompagnement en batterie, à la Chopin ».

L'ensemble de ces œuvres laisse une

impression de douceur et de tristesse ardente ou résignée. Une simple mention précède le *Onzième Nocturne* de Fauré : « En souvenir de Noémi Lalo »; c'est un bouquet de fleurs, d'immortelles, jeté sur la tombe de la jeune femme de Pierre Lalo, le regretté critique du « Temps », fils du compositeur du *Roi d'Ys*. Nocturne, ou Elégie, ou Héroïde funèbre ?

Qu'il nous soit permis, à ce propos, de regretter la coupable indifférence des éditeurs étrangers, de Peters notamment, à l'égard de Chopin. Ils admirent le grand maître de l'école polonaise, publient ses œuvres sur du beau papier glacé, les gravent avec un soin précieux, en notent les indications de nuances et les doigtés avec une conscience digne d'éloges. Mais tous ces nocturnes qui reflètent chacun une période de la vie de l'artiste, qui sont l'expression de ses sentiments les plus intimes, dont il a fait l'offrande à des muses et à des amis chers, nous sont présentés, depuis bien des années, privés du nom de ceux auxquels ils sont dédiés. N'est-ce pas une faute grave ? et le musicien qui joue ces nocturnes, classés désormais bien sèchement sous un numéro d'ordre et d'opus, renonce trop

vite à les rattacher à un moment défini de l'existence de Chopin.

Avons-nous le droit de supprimer ces hommages qui perpétuent le nom de ceux qui ont su s'en rendre dignes ?

Mme Camille Pleyel, M. Ferdinand Hilier, comtesse d'Apponyi, baronne de Billing, Mlles Louise Duperré, Jane-W. Stirling et R. de Konneritz, vous à qui sont dédiés les nocturnes, les admirateurs du maître n'ont pas le droit de vous oublier. Vos ombres chères doivent participer à sa gloire, comme il l'a voulu, et comme les amis de Fauré participent à la sienne.

Les *Nocturnes* de Chopin, enveloppés de tendresse, d'une grande simplicité d'accents, sont dépouillés de toute complication d'écriture. Ceux de Fauré suivent cette tradition dans ses grandes lignes; leur expression est sentimentale et douce, mais ils apportent aux musiciens un élément nouveau, tant par le libre jeu des modulations que par l'intimité de la basse avec le chant dont elle expose souvent des fragments ou des thèmes. A ces treize *Nocturnes pour le piano*, il convient d'en ajouter un quatorzième de même essence : un doux

Andante pour chant et piano qui accompagne une poésie de Villiers de l'Isle Adam.

Chopin a écrit vingt-cinq *Préludes* avant l'âge de trente-deux ans; Fauré nous en laisse neuf, dont il édite le dernier à soixante-cinq ans : pour l'un, œuvre de jeunesse; pour l'autre, de maturité.

Préludes à l'amour de Chopin pour George Sand, pièces étranges, fantasques et généralement peu développées, mais bien émouvantes. Elles surprennent Schumann, grand admirateur du maître polonais : « J'avoue que je me les figurais autres, dit-il, et traitées comme Etudes;... ce sont des esquisses, des commencements d'études, ou, si l'on veut, des ruines, quelques plumes d'aigles. Dans chaque pièce toutefois, la même fine écriture. A son souffle ardent, on reconnaît Frédéric Chopin jusque dans les silences. Il est et demeure le plus audacieux, le plus fier génie poétique du temps ».

La genèse de ces véritables tableaux musicaux a déconcerté plus d'un artiste. George Sand et Wodzinski estiment tous deux que le *Sixième Prélude, en si mineur,* exprime l'an-

goisse de Chopin, pendant que la romancière et son fils Maurice reviennent de Palma, par un orage épouvantable, accompagné de torrents d'eau; ce point de vue est adopté quelquefois par les pianistes, à cause d'une croche répétée avec insistance, et qui fait penser par sa chute régulière, à une goutte qui tombe; ce serait dans ce cas une manifestation de musique imitative, peu conforme au style de Chopin, qui exprime ses états d'âme en suggérant des images, bien plutôt qu'en se livrant à une reproduction aussi directe.

Nous nous rangerions plus volontiers à l'opinion de Liszt, qui retrouve dans le *Huitième Prélude, en fa dièze mineur,* l'émotion violente du maître, son inquiétude pour sa compagne, en proie aux éléments déchaînés.

Les avis diffèrent tellement à ce propos, que le comte Zaluski tient le *Dix-neuvième Prélude, en mi bémol majeur,* pour celui de la goutte d'eau, tandis que M. Ganche opte pour le *Quinzième, en ré bémol majeur !*

La question n'est donc pas tranchée, mais ce détail prouve bien la puissance évocatrice des *Préludes*.

N'est-ce pas un sentiment déchirant pour

un homme de cœur, que d'être cloué dans une chambre, par une santé précaire et de ne pouvoir voler au secours de la femme aimée ? Le piano seul peut le soulager, pleurer ses peines, crier sa révolte.

La légende s'est emparée de cet épisode romanesque du séjour de Chopin aux îles Baléares. Elle a choisi dans ce magnifique bouquet et depuis bien des années les adolescents travaillent le *Sixième Prélude*, et le baptisent, avec la sûreté d'opinion de la jeunesse : « la goutte d'eau ».

Une grande simplicité, une grâce délicate émanent des préludes improvisés par Chopin. Les idées musicales jaillissent à profusion, mais leur auteur n'a pas jugé utile de les développer, de les relier entre elles. Il s'est contenté, tantôt de les exprimer, tantôt, lorsqu'il s'agissait de pensées brèves, comme dans le *Neuvième Prélude*, formé d'une phrase de quatre mesures, de la répéter trois fois de suite.

Une souffrance indicible émane du *Quatrième*, un *largo* d'une page; le *Septième*, simple *andantino* en trois lignes, plonge souvent ceux qui l'entendent dans un abîme de réflexions décourageantes sur la condition humaine :

Pourquoi ? A quoi bon : Plainte digne mais déchirante.

Quelques-uns de ces chefs-d'œuvre font entendre comme un grondement ou un cri de révolte et se jouent avec agitation, avec feu, passionnément; c'est le cas du premier, du huitième, du douzième, du seizième et du vingt-quatrième; d'autres sont vigoureux, amples et profonds, tels le neuvième et le vingtième.

Les rêveries de Chopin revêtent aussi la forme de fins *allegrettos*, comme c'est le cas pour l'éclosion du *Dix-septième Prélude*.

Pour leurs préludes, Chopin et Fauré utilisent à tour de rôle des mouvements lents et rapides. Les uns se déroulent avec majesté, les autres avec passion.

Dans le premier cas, ils sont souvent d'une émouvante intensité. Une phrase brève, simple s'élève, s'amplifie et peu à peu s'éteint. Dans le second cas, un torrent impétueux déferle; une cascade de notes ruisselle, et ces pièces, aussi courtes soient-elles, ont un accent pathétique étrange.

Les préludes de Fauré sont peut-être moins émouvants, ils n'accusent pas le même caractère dramatique, et leur audition, au lieu de

provoquer l'angoisse, apporte un sentiment d'épanouissement que leur auteur excelle à créer. La grande majorité de ces œuvres, en effet, se déroule dans une atmosphère de noble sérénité.

Le *Premier Prélude*, doux et cantabile; le *Second*, tranquille et léger malgré ses doubles-croches finement tissées; le *Troisième*, dont les « pp » indiquent le calme; le *Quatrième*, allègre et paisible; le *Sixième*, un peu mystérieux; le *Neuvième*, expressif et lent, apportent le témoignage de sa délicatesse de pensée.

Le *Huitième*, seul, est d'une gaîté discrète, réservée, de bon aloi. Il offre un contraste frappant avec les précédents et s'apparente plutôt à une étude romantique qu'à un prélude moderne, le *staccato* insistant de la main droite constitue un excellent exercice de technique.

La même remarque s'applique d'ailleurs au *Deuxième Prélude*. La plupart de ces pages sont construites avec une simplicité d'écriture que Fauré a pu progressivement atteindre. Elles sont plutôt de la veine du *Requiem*, que de celle des *Nocturnes*. Ce sont les œuvres du maître qui offrent le moins de difficultés

d'exécution, et surtout d'interprétation. La basse garde son rôle séculaire; elle ne dialogue qu'en de rares occasions avec la partie supérieure; c'est un soutien, mais qui ne participe guère au développement mélodique. Sans doute est-ce là une des raisons qui les rapprochent des compositions de Chopin.

On se demande avec étonnement pourquoi les préludes de Fauré ne figurent pas au répertoire des virtuoses. Ils restent encore dans l'ombre et sont pourtant très accessibles, même à des pianistes de force moyenne. On ne les entend pas non plus dans les auditions d'élèves, ils méritent un meilleur destin.

Très différentes sont les *Barcarolles* de Fauré, imagées et pittoresques. Leur origine est italienne; barcarolle, traduit de *barcaruola*, dérivé de *barca*, barque. Autrefois les gondoliers de Venise chantaient volontiers ces petites pièces vocales, ou en jouaient sur leurs instruments de musique. Elles ont gardé de cette époque un rythme balancé, appelé à imiter le mouvement d'une barque qui glisse sur les eaux tranquilles.

Mais, grâce à Chopin, puis à Fauré, elles

ne sont plus seulement populaires à Venise, et s'acclimatent parfaitement dans tous les pays.

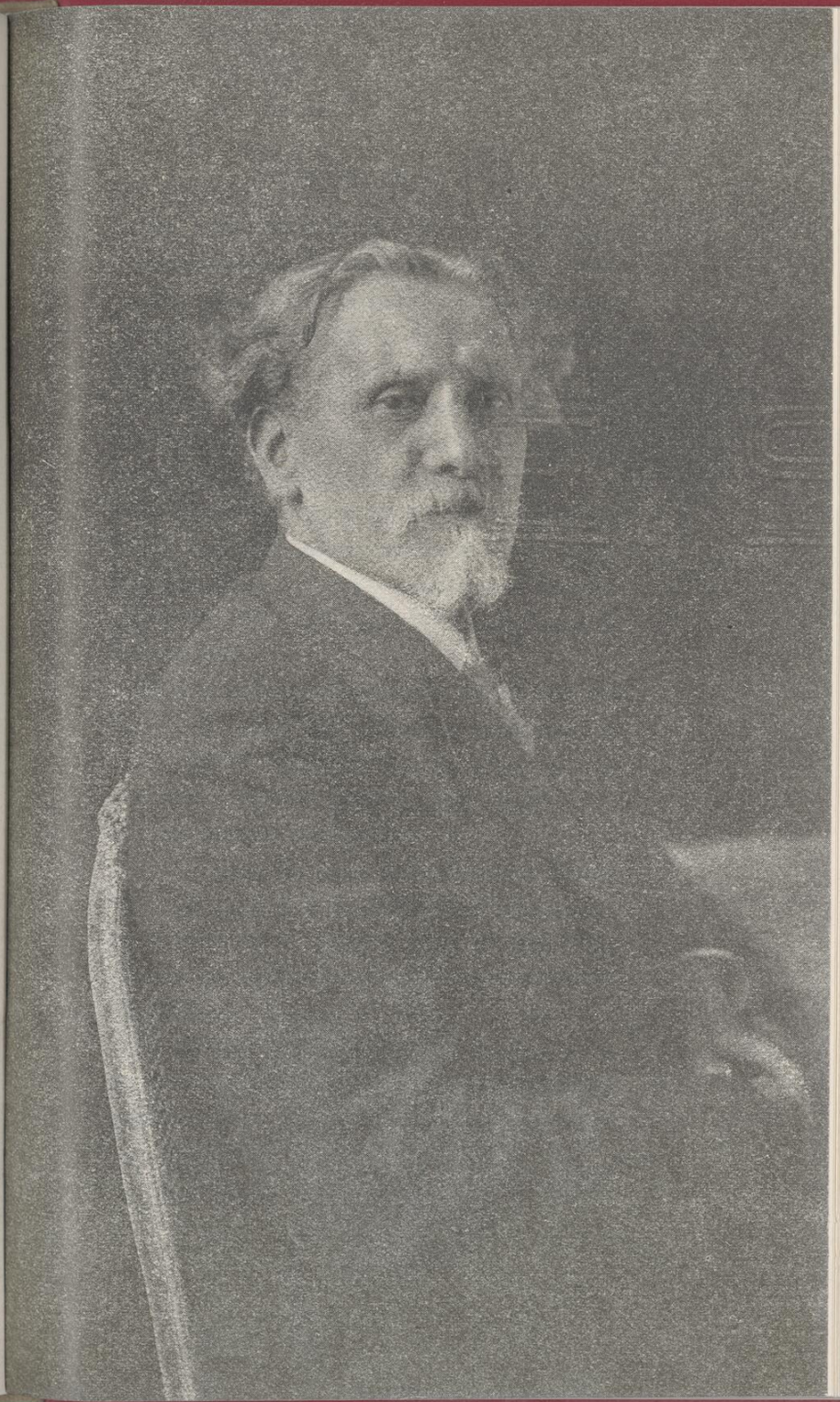
A plusieurs reprises, des compositeurs d'opéra, séduits par leur caractère imagé, scénique, les ont introduites dans leurs partitions, tels Campra, puis Weber, Hérold et Auber.

La plupart de ces morceaux gardent leur rythme traditionnel. Ils sont écrits en mesures composées, à deux ou à quatre temps. Fauré n'en a pas composé moins de treize, pour la plupart à 6/8 et 12/8.

Dans ce domaine, le génie artistique de notre grand musicien s'épanouit.

L'unique *Barcarolle* de Chopin est longuement développée; elle est bâtie sur le modèle des nocturnes, en trois parties, la dernière n'est qu'une répétition de la première légèrement modifiée. Les auditeurs ont voulu y trouver un dialogue tendrement nuancé, qui se déroule dans une gondole, tandis que s'élèvent les notes d'une douce cantilène, appuyée sur le rythme régulier de la basse.

Maurice Ravel aimait cette barcarolle, dont il évoquait volontiers le thème en « tierces » souple et délicat, constamment vêtu d'harmonies éblouissantes. La ligne mélodique est con-



Zbiory Słowarzyszenia
I. F. C.

tinue. « Un moment, une mélopée s'échappe, reste suspendue et retombe mollement, attirée par des accords magiques. L'intensité augmente. Un nouveau thème éclate, d'un lyrisme magnifique, tout italien. Tout s'apaise. Du grave, un trait rapide, frissonnant qui s'élève sur des harmonies précieuses et tendres. On songe à une mystérieuse apothéose. »

Le voyage à Venise de Chopin, et celui de Fauré ont eu la même influence sur les deux artistes. Ils en ont rapporté une même impression profonde, dont leurs barcarolles portent l'empreinte.

Mais tandis que Chopin n'a illustré que par une seule œuvre les sensations éprouvées en Italie, Fauré, poursuivi par ses souvenirs de voyage, s'exprime pendant des années dans des barcarolles ondoyantes.

Sur la page de garde de la *Première Barcarolle,* on aperçoit la reproduction d'un quartier de Venise et, au premier plan, un gondolier debout, qui dirige son élégant esquif à travers les lagunes.

Le balancement régulier des croches, à la main droite, place aussitôt les auditeurs dans une ambiance de douceur. L'œuvre baigne

dans une atmosphère de grâce et de langueur.

La *Deuxième* est plus allègre, d'une fantaisie souriante. Il semble que l'auteur se soit plu à distraire son public par des accords arpégés, placés sur la partie faible des temps qu'ils accentuent, ce qui donne à ces pages un équilibre instable.

La *Troisième* offre un frappant contraste avec les précédentes. Ses harmonies fauréennes, enveloppantes, ses modulations constantes lui donnent un caractère mystérieux et triste, presque douloureux. Elle laisse dans son sillage un sentiment d'inquiétude persistant.

La Quatrième, beaucoup plus brève, se charge de dissiper cette impression de malaise; expressive à souhait, elle est simple et calme, tandis que dans la *Cinquième,* c'est la vigueur qui domine. Fauré n'a pas craint d'y introduire, de temps à autre, quelques agrégations sonores, d'une certaine rudesse.

La *Sixième,* d'un mouvement plus rapide, est peut-être la plus connue, parce que la plus accessible de toutes. Elle offre une ressemblance frappante avec la *Première;* il s'en exhale une même langueur, il s'en dégage une

même douceur d'accents; le thème est d'une même qualité expressive.

Tandis que neuf ans séparent la *Quatrième* de la *Cinquième,* dix ans s'écoulent entre l'édition de la *Sixième* et celle de la *Septième;* quelques pages suffisent au maître pour exprimer une pensée tranquille, volontairement dépouillée de tout ce qui pourrait l'agiter.

La *Huitième* est plus difficile à interpréter, elle s'achève avec force, autorité.

La *Neuvième,* lente, profonde, se présente dès les premières notes sous un aspect émouvant, dont elle ne se départit guère.

La *Dixième,* parue en 1913, est peut-être moins originale que les autres.

La *Onzième,* incisive, est souvent dissonante; l'indication d'*allegretto giocoso* ne semble pas s'appliquer aux phrases tendres et gracieuses de la *Douzième.*

La *Treizième,* fort peu connue, et qui achève le cycle de ces pièces pour le piano, a paru en 1921, elle appartient à sa dernière période créatrice.

Le bercement régulier des barcarolles l'aura donc accompagné de 1883 à 1921, pendant près de quarante ans.

Elles sont respectivement dédiées à Mme Montigny-Rémaury, à Mlle Marie Poitevin, à Mmes H. Roger-Jourdain, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, à Edouard Risler, à Mme I. Philipp, à Mlle Suzanne Alfred Bruneau, à Mmes Charles Neef et Léon Blum, à Mlle Laura Albeniz, à Louis Diémer, et à Mme A. Soon-Gumaelius. Tous ces noms, illustres pour la plupart, sont ceux d'artistes ou d'amis appartenant à l'entourage immédiat du maître.

Chopin et Fauré ont tous deux écrit des impromptus. On doit, en outre, au compositeur polonais une importante *Fantaisie-Impromptu*, œuvre posthume aux dimensions plus vastes que celles d'une simple improvisation.

Le titre « impromptu » laissait aux créateurs la plus grande liberté. Tantôt ils notaient des pages dont l'idée leur était venue au cours d'une rêverie, d'une improvisation au piano, tantôt ils se plaisaient à développer des thèmes en dehors de tout cadre défini.

Ces petits morceaux de musique instrumentale sont généralement d'un style brillant, les

traits fusent, étincelants. Leur structure s'apparente à celle d'un *lied* développé.

On peut comparer les *Impromptus* de l'un et de l'autre de ces artistes, car c'est, semble-t-il dans ces pages que se révèle le mieux leur parenté spirituelle.

Le *Premier Impromptu* de Chopin, et le *Troisième* par Fauré, laissent une même impression éblouissante, tempérée par un chant plus calme.

Le *Second Impromptu* de Chopin est à rapprocher du *Premier* de Fauré, dans l'ensemble, non dans le détail. Les auditeurs demeurent haletants lorsqu'ils écoutent le thème présenté par Chopin, à la seconde page, et renforcé par la basse; ils éprouvent le même sentiment, dès le début de l'exposé thématique de Fauré.

Quant au *Troisième Impromptu* de Chopin, comme le *Second* de Fauré, il est rapide, élégant, pittoresque. Il faut une grande habileté de la part du virtuose pour les présenter avec la douceur, la vélocité, la grâce requises. S'il y a beaucoup d'appelés, peu d'élus réussissent à les interpréter de manière impeccable. Ils alourdissent les traits de l'un, ralentissent le mouvement de l'autre.

Le *Premier Impromptu* de Chopin, édité en 1838, porte le numéro d'opus 29; il date de ses premiers moments d'intimité avec George Sand.

Deux ans s'écoulent avant l'éclosion du *Second,* paru en 1840, sous le numéro d'opus 36. Le musicien est revenu de Majorque; entouré d'amis, il mène une vie mondaine, et publie de nombreuses œuvres, parmi lesquelles figure le *Deuxième Impromptu;* quant au dernier, opus 51, il a été publié en 1843.

Trois des six *Impromptus* de Gabriel Fauré ont paru en 1883. Les derniers, légers, rapides, en 1906 et 1910. Le *Cinquième* ressemble plutôt à une étude pour l'agilité des doigts qu'à un impromptu. Le *Sixième*, prévu pour harpe, en 1904, a été transcrit pour le piano en 1913. Ces compositions de Chopin et de Fauré gagneraient à être entendues dans un même récital, afin que le public se familiarise avec elles et puisse leur accorder un même et juste tribut d'admiration.

La valse est dérivée de nos danses anciennes, tant du tourdion médiéval, que de cette volle populaire du XVI[e] siècle, au

rythme ternaire, appréciée en Provence, où on la pratiquait en tournant le corps. Elle s'est introduite au théâtre, où elle a pris place dans les divertissements et dans les ballets. Dès 1785, Grétry l'utilise dans *Richard Cœur de Lion.*

Quelques grands compositeurs classiques et romantiques : Haydn, Mozart, Beethoven. Weber, Schubert ont écrit de charmantes valses. Puis l'éclat justifié des célèbres danses viennoises des Strauss et Lehar l'ont placée au premier plan. Toute la jeunesse d'Autriche s'est mise à la pratiquer; ce fut un engoûment.

Cette gracieuse danse populaire délaisse la campagne pour la ville, la place villageoise pour la Cour et les salons des grandes capitales : l'Autriche, l'Angleterre, la France dansèrent avec frénésie. Labitzky, Gungl, Métra, Waldteufel écrivirent sans trêve des valses charmantes et entraînantes.

Comme autrefois, elle fit fureur dans les opéras et dans les ballets, où Adam, Gounod, Delibes l'utilisent avec bonheur; quelquefois même les musiciens emploient la valse chantée.

Elle se modifie aussi dans un sens nou-

veau et devient valse de concert. Affinée, stylisée, elle nous apporte depuis lors un écho des somptueuses fêtes d'autrefois. Weber en a donné un exemple dans son exquise *Invitation à la valse*.

En Russie, Tchaïkowsky en fait entendre dans ses *Quatrième* et *Cinquième Symphonies;* en France, Vincent d'Indy l'introduit dans le camp de Wallenstein.

Une des plus attrayantes valses de concert de notre temps, est celle de Ravel :

« Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu : on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante.

» La scène s'éclaire progressivement.

» La lumière des lustres éclate.

» Une Cour impériale, vers 1855. »

... Et un poème chorégraphique en 1921 ! Les deux grands maîtres du clavier, Chopin et Fauré, ont composé d'inoubliables valses. Celles du musicien polonais, au nombre de huit, offrent entre elles, une grande analogie : thème exposé à la main droite, soutenu par une basse régulièrement scandée. Il convient

d'ajouter à ces œuvres, publiées de son vivant, six autres valses, toutes posthumes, qu'il n'avait pas jugé bon de faire paraître. Elles sont fort belles aussi, et figurent dans toutes les éditions anciennes et actuelles.

C'est au moment où il croit atteindre le bonheur, où il espère que Marie Wodzinska deviendra sa femme, que Chopin lui dédie la *Valse de l'Adieu*, à Dresde, en septembre 1835. Précieux souvenir laissé à la bien-aimée dont il sera séparé pendant une année entière.

La *Grande Valse, en mi bémol majeur,* lui est antérieure d'un an. A deux reprises, en 1838 et en 1847, deux séries de trois valses dues à Frédéric Chopin sont publiées : celles de l'opus 34 ont paru tout d'abord dans *L'Album des pianistes,* curieux recueil réunissant pêle-mêle des pages inédites de Thalberg et de Doehler, d'Osborne et de Liszt, de Chopin, qui eût préféré voir présenter ses morceaux sans qu'ils soient encadrés d'autres œuvres. Pourtant, dès leur parution, Schumann estime que ces valses devront plaire : « Elles ont une autre note que les valses ordinaires, écrit-il, et ce cachet qu'on ne saurait rencontrer que chez Chopin. Il semble qu'on le voit jeter un

coup d'œil de grand artiste sur la foule, et penser à autre chose que ce que l'on danse là. Une vie si ondoyante s'agite dans ses pièces qu'elles paraissent positivement improvisées en plein salon de danse. »

Parmi les trois *Valses* de l'opus 34, Chopin accusait une prédilection pour la *Seconde, en la mineur*, d'une tristesse poignante, qui contraste étrangement avec la gaîté débordante des deux danses brillantes qui l'entourent.

La seconde série, opus 64, éditée en 1847. est formée d'une brève pièce surnommée *La Valse du Petit Chien*. Deux versions presque analogues sont données de son origine.

D'une part, cette valse aurait été inspirée par la vue d'un chien jouant avec une balle de laine; d'autre part, elle aurait été composée à l'instigation de George Sand. Son jeune animal avait l'habitude constante de se tourner pour tâcher d'attraper sa queue, et la romancière se serait écriée un jour devant ce spectacle : « Si j'avais votre talent, je composerais un morceau de piano pour ce chien ». Aussitôt dit, aussitôt fait. Le maître se mit au piano et créa la *Première Valse* de l'opus 64, *en ré bémol majeur*. La *Deuxième* est des plus gra-

cieuses; la *Troisième*, rêveuse, calme et pure. C'est la dernière à laquelle il réserva les honneurs de la publication.

Eut-il désiré en voir paraître d'autres ? Sans doute, sinon il en aurait détruit les manuscrits de ses propres mains. La question des œuvres posthumes est très délicate, surtout lorsque les musiciens de génie ne laissent pas d'instructions précises à ce sujet.

Quelquefois ils pensent remanier, améliorer des morceaux écrits d'un premier jet; ils réfléchissent, remettent au lendemain et meurrent avait d'avoir pu réaliser; d'autres fois, ils ne sont pas encouragés par leurs éditeurs, qui estiment que ces pages ne sont pas destinées à plaire au public. Le plus souvent ils n'attachent pas d'importance à des esquisses incomplètes. Puis lentement, par delà les tombeaux, leur pensée s'élève et survit, domine le monde des vivants. Avec ferveur, les jeunes reprennent le flambeau, et s'efforcent de réaliser une œuvre viable, dans le même style que celui de son premier auteur.

Dans d'autres cas, les compositeurs craignent d'être trahis, c'est ainsi que Maurice Ravel s'est formellement opposé à ce que l'on fasse

paraître une seule ligne inédite de lui après sa mort.

Enregistrons une tendance assez particulière à notre époque. Les musiciens préfèrent se borner à ciseler quelques chefs-d'œuvre, plutôt que d'en produire un grand nombre. C'est le triomphe de la qualité sur la quantité.

Plus de compositeurs, moins d'œuvres, telle sera sans doute la caractéristique de notre temps.

Fauré traite les valses d'une manière plus fantaisiste que Chopin. Et, de ce fait, il les intitule : *Valses-Caprices*.

Tandis que son illustre prédécesseur s'était contenté de les acclimater, de les styliser, tout en respectant leur rythme de danse, lui, rompt délibérément avec la tradition, et leur retire tout caractère chorégraphique. Ses pages se déroulent dans une ambiance générale de danse; écrites à trois temps, elles débutent sur le rythme habituel de la valse, puis s'en éloignent pour y revenir.

Les quatre *Valses-Caprices*, d'une verve étincelante, se développent avec une grâce incomparable.

La *Première* a été publiée en 1883; la *Seconde*, l'année suivante; la *Troisième*, en 1891; la *Quatrième*, en 1894.

La conception artistique du maître n'a donc pas varié pendant ces onze années. On relève d'ailleurs une grande analogie entre ces quatre œuvres. Malgré quelques passages, vigoureusement scandés, la première et la seconde sont particulièrement expressives et souples, la troisième est plus gaie que les précédentes, plus chatoyante aussi. La dernière parcourt toute la gamme des nuances, depuis les plus ténues jusqu'aux plus fortes.

On y trouve fréquemment de brusques oppositions, des alternances de *fortissimo* et de *pianissimo* qui lui donnent une grande variété d'accents.

Ces quatre *Valses-Caprises*, d'une exécution et d'une interprétation difficiles, représentent d'excellentes pièces de concert pour les virtuoses.

Chopin et Fauré ont, l'un et l'autre, composé une *Berceuse*. Trente-cinq années les séparent. Celle de Chopin appartient à sa maturité; elle a été éditée quatre ans à peine

avant sa mort. Celle de Fauré a été livrée au public en 1880.

Celle-là est conçue pour piano seul, celle-ci pour piano et violon.

La berceuse est une de nos plus anciennes chansons, une des formes musicales les plus primitives, appelées à endormir les peines des enfants et des hommes. Simple invitation au sommeil, ou page instrumentale raffinée, elle s'adresse à tous, tant comme mélodie du terroir que comme pièce de concert ou de musique intime.

De l'antiquité à nos jours, elle a été répandue dans tous les pays du globe. Qu'elle soit en Angleterre : *lullaby*, en Italie : *linna*, en Allemagne : *Wiegenlied*, c'est toujours une œuvre créée pour l'apaisement.

Chopin confie à la main droite le soin d'exprimer un chant aux inflexions profondes et caressantes. Il s'élève, s'appuie sur une basse au mouvement régulier; bientôt, pour ne pas sombrer dans la tristesse, quelques traits légers et gracieux se mettent à fuser à la partie supérieure, toujours étayée par cette même basse régulière et volontairement monotone. Puis, la rentrée du thème initial se prépare

tout doucement et retient à la fin, comme un rappel, un souffle, un rien.

La berceuse de Fauré, d'une grande simplicité d'accents, se joue dans un mouvement légèrement plus rapide. Un chant, d'une pureté idéale, est destiné au violon ou au violoncelle, selon le choix de l'interprète. Elle est prévue pour l'un ou l'autre de ces instruments avec accompagnement de piano. Il est assez rare de relever dans l'œuvre du maître un rôle aussi secondaire confié au clavier. Celui-ci intervient exclusivement d'un bout à l'autre de la berceuse pour donner le rythme voulu, régulier, balancé, au-dessus duquel plane, très haut, le chant instrumental. Il se développe, mais reste volontairement en demi-teinte, et l'on ne relève, dans cette berceuse, aucun passage scintillant, aucun trait fin et délié. Elle est d'une magnifique sobriété.

Tandis que Chopin a composé quarante et une *Mazurkas*, éditées de son vivant, et dix autres parues après sa mort, nous n'en relevons qu'une seule dans l'œuvre de Fauré.

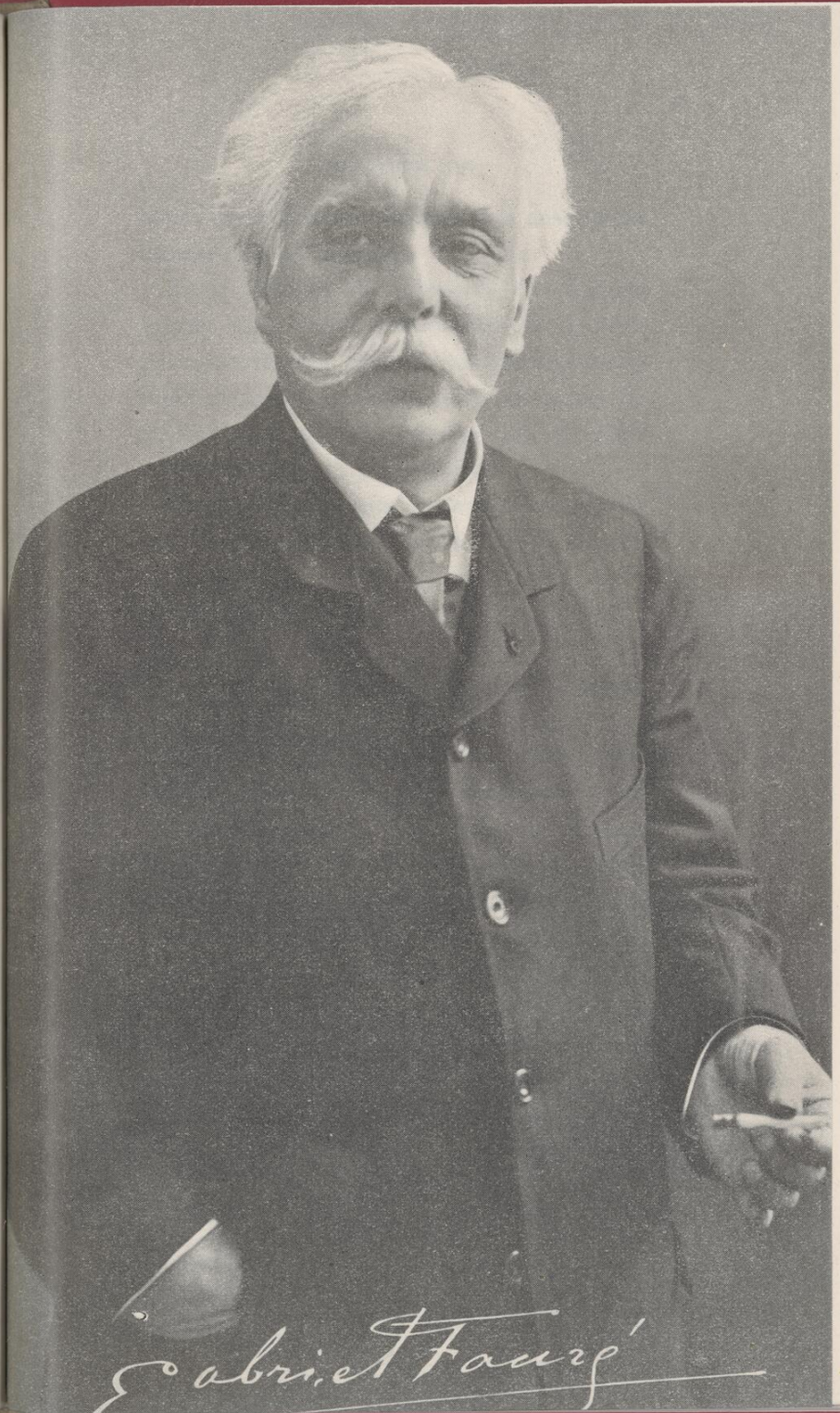
La prédilection du musicien polonais pour les mazurkas est bien facile à comprendre.

Leur rythme entraînant est resté associé aux premières années de son enfance au pays natal. Il voyait danser les mazurkas dans les villages, dans les salons, dans les pensionnats, et il en improvisait, en composait lui-même, inspiré par la vue de sa mère qui en jouait volontiers au piano pour distraire ses jeunes pupilles.

Les mazurkas sont demeurées un des liens précieux, un des traits d'union entre Chopin et sa patrie lointaine.

Elles sont toutes étranges, attachantes, pittoresques; il s'agit peut-être des œuvres les plus caractéristiques du compositeur. Elles restent un précieux témoignage de son amour pour la terre natale; lui seul était capable d'écrire, en faisant appel à tous les souvenirs de jadis, des danses évocatrices.

Elles offrent un répertoire de choix à nos interprètes. Les unes sont rapides, colorées, comme les 3e, 4e, 5e, 8e, 9e, 10e, 19e, 23e, 28e, 30e, 34e, 38e, 39e, 42e et 46e; les autres, plus contemplatives, telles que les 2e, 13e, 14e, 18e, 22e, 25e, 26e, 27e, 29e, 31e, 40e, 43e, 44e, 47e et 49e; certaines d'entre elles tiennent un juste



milieu entre la danse ardente et la description idéalisée de ces débats.

Il est difficile de comparer ces œuvres écloses dans l'exil, écrites dans la douleur, pour perpétuer le culte du souvenir, avec la seule mazurka, des plus plaisantes, certes, de Fauré, mais qui n'a peut-être pas la même valeur d'art et de personnalité.

Dans le premier cas, il s'agit d'une évocation de qualité exceptionnelle, dans le second, de la précieuse inspiration d'un compositeur de génie.

Les mélodies se présentent très différemment. Tandis que Chopin n'a composé que quelques *Mélodies Polonaises*, telles que : *Souhait d'une jeune fille, Printemps, Petit anneau, Bacchanale, Mes Joies, Le Retour ;* Fauré, au contraire, a consacré une grande partie de son activité artistique à l'écriture de véritables *lieder*, dignes descendants de ceux d'un Schubert ou d'un Schumann.

Ils en diffèrent pourtant par une plus grande simplicité d'expression. Fauré ne se laisse pas entraîner à écrire de grandes ballades, proches parentes des poèmes sympho-

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

niques, chères aux musiciens romantiques, et dont le thème est volontiers puisé dans les récits de l'époque médiévale. Il se rapproche plutôt de la seconde conception romantique de la mélodie, et la traite en composition de musique intime, dans laquelle les parties vocales et instrumentales sont en étroite communion.

Les premières romances, qui datent d'avant 1870, sont d'une écriture légèrement plus complexe que les dernières mélodies de *L'Horizon chimérique* et des *Mirages*, d'une splendide sérénité. Il semble que le souci d'épuration se soit développé chez Fauré pendant toute son existence.

Dès le *Requiem* paru en 1888, on est frappé par la raréfaction des notes, ce qui, précisément, les valorise.

Fauré ne permet pas à son inspiration musicale de s'épanouir en une cascade sonore de traits éblouissants. Il préfère la maîtriser, la dominer, et choisir dans l'arsenal que l'art et la science mettent à sa disposition des sonorités d'une qualité exceptionnelle, appelées à être présentées une à une dans un cadre d'une émouvante simplicité.

Cette recherche de la pureté des accents paraît unique dans l'histoire de la musique. Certains écrivains estiment qu'un seul mot sert à désigner un seul fait, le tout est de l'appliquer à bon escient, et que, hors de là, il n'y a pas de perfection littéraire.

L'œuvre de Fauré prouve qu'une seule note suffit à désigner un état d'âme, peut émouvoir tout un auditoire, et que, hors de là, il n'y a pas de perfection musicale.

Le tout est de la trouver, d'en ordonner la succession par un enchaînement rationnel, et Fauré excelle dans ce travail de génie. Puissent les compositeurs de l'avenir s'inspirer de cet exemple !

Les mélodies essentielles du premier recueil datent de la jeunesse du maître; il est intéressant de constater que son inspiration d'adolescent le porte à écrire de la musique vocale. Entre 1863 et 1869, il compose : *Le Papillon et la Fleur, Mai, Dans les ruines d'une abbaye, Les Matelots, Seule, Sérénade toscane, Chanson du pêcheur, Lydia, Chant d'automne, Rêve d'amour, L'Absent, Aubade, Tristesse, Sylvie, Après un rêve, Hymne, Barcarolle, Au bord de l'eau,* la *Rançon* et *Ici-Bas.*

Tantôt ce sont les vers de poètes renommés qui l'inspirent : Victor Hugo, Leconte de Lisle, Baudelaire, Sully-Prudhomme et Théophile Gauthier, tantôt ceux d'écrivains moins connus qu'il entraîne dans son sillage, vers la notoriété : Romain Bussine, L. Pommey, P. de Choudens, M. Monnier, Wilder.

La majeure partie de ces mélodies datent du séjour de Fauré à Rennes; quelques-unes ont même été composées avant son départ pour la Bretagne.

Certaines d'entre elles associent les plus beaux paysages ou les plaisirs champêtres, aux joies et aux aspirations humaines : *Puisque mai tout en fleurs dans les prés nous réclame... S'asseoir tous deux au bord du flot qui passe... On effeuille des jasmins sur la pierre..., Sur l'eau bleue et profonde, nous allons voyageant...*

L'une est un chant à la gloire de l'automne, l'autre un *lamento* de pêcheur qui pleure ses amours et sa fiancée : *Dans le ciel sans m'attendre, elle s'en retourna...*

Une douleur indicible se dégage de quelques-unes de ces pages : *L'Absent* et tout son cortège de regrets, *Tristesse*, qui souligne dou-

loureusement le contraste entre avril où la terre bienheureuse s'ouvre et s'épanouit, et le poète qui a dans le cœur une peine affreuse. La *Rançon* qui compare l'Art et l'Amour à deux champs qu'il faut que l'homme remue et défriche. *Ici-bas* qui rappelle que tous les lilas meurent; les auteurs rêvent aux étés qui demeurent toujours. *Noël*, paru en 1886, ponctue maintenant de sa grâce élégante, de sa joie rayonnante et délicate, la fin du premier volume de mélodies.

Les interprètes prélèvent souvent quelques fleurs dans cette magnifique gerbe, et ce sont presque toujours les mêmes qui ont leurs faveurs : *Dans les ruines d'une abbaye*, et *Les Matelots*, dont les croches, volontairement effacées, s'égrènent régulièrement au piano, dans l'ombre du chant; *Sérénade toscane*, à laquelle les accords arpégés au clavier donnent un caractère très italien. *La Chanson du Pêcheur* qui débute en forme de récitatif, *Lydia* aux accents poétiques soutenus, développés en dialogue entre le piano et le chant; *L'Absent*, dont la simplicité permet de prévoir l'orientation ultérieure de l'art fauréen, *Sylvie* dont la partie pianistique est, à elle seule, un véritable

petit morceau; *Au bord de l'eau,* qui assure la suprématie du chant, c'est une mélodie plutôt qu'un *lied,* et *Ici-Bas* dont l'audition ouvre toute grandes les portes du rêve.

Le second recueil est formé lui aussi de vingt mélodies, réunies par l'éditeur, bien après leur création. Ces trois albums de vingt *lieder* ne sont donc pas destinés de prime abord à former des cycles comme ceux de *La Belle Meunière,* ou du *Voyage d'Hiver* de Schubert, des *Amours du Poète,* ou de *L'Amour et la Vie d'une Femme,* de Schumann.

La *Barcarolle,* parue dès 1865, séparément, achève ce recueil dans lequel prend place : *En prière,* mélodie extraite des contes mystiques. Les autres mélodies s'échelonnent entre 1880 et 1887; elles ont d'abord paru pour la plupart séparément, ou en petit groupe. Ce sont d'ailleurs les pages contenues dans cet album qui ont la plus grande faveur du public. Et il n'est que d'en évoquer les titres, pour écouter retentir en nous leurs échos harmonieux : *Automne, Rencontre, Les Berceaux, Le Secret, Les Roses d'Ispahan, Clair de Lune.* Autant de purs chefs-d'œuvre, dans lesquels la pâte sonore est amalgamée de main de

maître. Ils ont une influence bienfaisante, réconfortante sur les musiciens, qui puisent, à leur audition, des raisons de croire et d'espérer.

Les poèmes sont dûs à Leconte de Lisle, Armand Silvestre, Charles Grandmougin, Sully Prudhomme, Stéphan Bordèse, Villiers de l'Isle Adam, Paul Verlaine et Marc Monnier.

L'audition du troisième recueil place le public dans une atmosphère douloureuse, mais très particulière à Fauré. *Larmes, Cimetière* et *Spleen* qui datent de l'année 1889, figurent en tête du volume. Les poèmes de *Larmes* et de *Au Cimetière* sont extraits de *La Mer,* de Jean Richepin. Pleurons nos chagrins, chacun le nôtre. Une larme tombe, puis une autre... L'écrivain évoque la tourmente des flots hurleurs, et le musicien crée précisément une ambiance houleuse; la partie de piano donne une impression de roulis et de tangage, favorables à l'essor du chant qui domine cette tourmente.

Au Cimetière est d'une simplicité extrême. De doux accords soutiennent la mélodie; ce petit morceau est un pur chef-d'œuvre. L'opposition entre le destin des êtres qui meurent sur terre et ceux qui meurent en mer, est impressionnante; *Spleen,* inspiré par une poésie

de Verlaine, est d'une langueur attachante : « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville », et les gouttes tombent, l'une après l'autre, du clavier, avec une discrétion parfaite. Lourde peine, mais peine intime qui n'a pas besoin de grands accords, ni de traits fulgurants pour se manifester. Dans les pages suivantes, l'inspiration du compositeur se montre moins douloureuse. Avec Leconte de Lisle, il célèbre les charmes de la rose délicate et gracieuse; avec Edmond Haraucourt, il présente une chanson, extraite de *Shylock,* puis un madrigal élégamment tourné, allégé par de jolis accords arpégés.

Vient ensuite la série des cinq mélodies, dites « de Venise », sur des poèmes de Verlaine. *Mandoline* qui évoque avec grâce les donneurs de sérénades et les belles écouteuses; un accompagnement *pizzicato,* imite à merveille au piano les sonorités de l'instrument cher aux amoureux italiens. *En Sourdine,* dont le titre indique le programme, lui succède, puis *Green,* une offrande aux sonorités délicatement recherchées; la mélodie suivante s'intitule *Clymène,* dont les paroles précieuses, contrastent avec la simplicité des accents musicaux,

et qui clôt cette série. Puis *C'est l'Extase,* dans laquelle nous sommes plongés en effet aux sons langoureux d'un calme *adagio. Le parfum impérissable,* poésie de Leconte de Lisle, pénètre le public de toute la richesse de ses modulations constantes, de ses chatoyantes notes de passage; *Arpège* lui succède; la poésie est d'Albert Samain, puis *Prison,* d'après Paul Verlaine, dans laquelle une ardente pitié transparaît en quelques phrases musicales. *Soir,* d'Albert Samain, est harmonieusement évoqué par une sobre mélodie soutenue par de fins arpèges. *Le plus doux chemin,* qui, suivant Armand Silvestre, est celui qui « mène à la porte de ma belle », est calme, mais ce calme terrible masque une peine cruelle.

Le Ramier, madrigal bucolique sur un poème d'Armand Silvestre et *Dans la forêt de septembre,* d'après Catulle Mendès, précèdent de leurs évocations pastorales *La fleur qui va sur l'eau,* et *Accompagnement* chargé d'une double musique, celle des mots précieusement choisis, celle des phrases fauréennes, pittoresques et tendres.

D'autres mélodies de Fauré forment des cycles complets, notamment *La bonne chanson*

publiée en 1891, illustrant neuf poésies de Verlaine; et la *Chanson d'Eve* formée de dix numéros différents, vers de Van Lerberghe, puis, mûri pendant la guerre, *Le Jardin Clos*, paroles de Van Lerberghe, qui contient huit mélodies, et *Mirages*, paru en 1919. Au premier numéro intitulé *Cygne sur l'eau*, succède *Reflets dans l'eau;* même titre que celui choisi par Debussy pour une de ses *Images*, mais les Images se jouent au piano, tandis que les Mirages se chantent; *Jardin Nocturne* et *Danseuse* complètent cet album.

La hantise des voyages, des vastes horizons, des traversées maritimes poursuit Fauré, depuis les *Berceaux*, parus en 1882, jusqu'à *L'Horizon Chimérique*, publié quarante ans plus tard, chant ultime formé de quatre mélodies, qui accompagnent les poèmes de Jean de la Ville de Mirmont : *La Mer est infinie, Je me suis embarqué, Diane, Séléné, Vaisseaux, nous vous aurons aimés.*

En 1840, Chopin faisait éditer une *Sonate pour le piano*, qui portait le numéro d'opus 35, puis, cinq ans plus tard, une autre *Sonate*, opus 58, et, en 1847, une troisième, pour piano

et violoncelle cette fois, dédiée à M. A. Franchomme; enfin, deux ans après sa mort, paraissait opus 4, une *Sonate pour le piano*, œuvre de jeunesse, autrefois déposée à Vienne, chez l'éditeur Haslinger, dédiée à son maître Joseph Elsner, le directeur du Conservatoire de Varsovie.

Les *Sonates en si bémol mineur* (Op. 35) et *en si mineur* (Op. 58) sont les plus connues, les plus fréquemment jouées. On a pris l'habitude de surnommer la première d'entre elles *Sonate Funèbre* à cause de la célèbre marche qui en forme une des parties essentielles. Elle a été écrite à Nohant, au cours d'un calme été, en 1839. La suivante a peut-être plus de grandeur, mais moins de sensibilité, plus de puissance, mais moins de charme, plus d'ampleur, mais moins d'humanité; elle plane dans des sphères élevées, mais n'entraîne pas les simples mortels vers une aussi ardente communion que la précédente.

La *Sonate pour piano et violoncelle*, trop peu jouée, est fort belle. Chopin s'est décidé à l'écrire pour faire plaisir à son ami le violoncelliste Franchomme qui le sollicitait à ce propos. Il y a introduit quelques difficultés d'ordre

technique, faciles à vaincre pour d'excellents virtuoses.

Chopin a laissé des sonates pour le piano, Fauré pour plusieurs instruments; deux pour piano et violon, deux pour piano et violoncelle. Ce sont des œuvres composées dans un pur style classique, mais dont les harmonies osées, permettent de les situer, dès les premières mesures, à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^. Elles figurent dès à présent au programme de nos meilleurs concerts de musique de chambre.

Dans ce même domaine, nous trouvons un *Premier trio* en sol mineur, pour piano, violon et violoncelle, de Chopin, qui date de 1833, est dédié à son protecteur le prince Antoine Radziwill, mais ne semble pas avoir été suivi d'un second, comme on pourrait être en droit de l'espérer, d'après l'indication de « premier » donnée par le musicien.

Quant à Fauré, il laisse lui aussi un *Trio* également prévu pour piano, violon et violoncelle, mais, tandis que celui de Chopin a été composé pendant sa jeunesse, le trio de Fauré a paru en 1923, un an avant sa mort, et, comme

la plupart des œuvres du maître, il est d'une grande pureté d'expression.

Quatre *Ballades* de Chopin, véritables fresques musicales, sont écrites pour le piano; celle de Fauré nécessite la contribution de l'orchestre.

Les ballades remontent à l'époque médiévale. Elles étaient d'abord de modestes chansons à danser, ornées d'un refrain; puis, dès le XIV^e^ siècle, elles s'ennoblissent, entrent même au service du roi. Les enfants de la Sainte-Chapelle apprennent à les chanter. Guillaume de Machaut en laisse plus de quatre-vingts. Elles sont tour à tour en honneur, ou délaissées, jusqu'au moment où, au début du XIX^e^ siècle, Boieldieu, et plus tard Gounod, les introduisent dans leurs opéras.

En 1818, Loewe les traite sous la forme de morceaux pour une voix, soutenus par un accompagnement au clavier; il est essentiel que la ballade ait alors un caractère narratif. C'est le récit d'une épopée. Brahms en compose quatre, Chopin aussi.

La lecture des poèmes de son compatriote

Mickiewicz lui inspire ces chefs-d'œuvre; il estime inutile d'y adjoindre des paroles.

La *Première Ballade* est écrite sous l'impulsion de son amour pour Marie Wodzinska, et c'est peut-être la plus belle. Les autres ont aussi cette fougue, cette fantaisie qui sont la base essentielle de ces pièces dans lesquelles l'imagination joue un rôle primordial.

Fauré garde à la ballade son aspect de conte; ce n'est plus un conte chevaleresque, comme ceux d'autrefois, mais bien plutôt une douce, une profonde, une merveilleuse histoire, un peu mystérieuse aussi. Quelquefois ensemble, quelquefois à tour de rôle, le piano et l'orchestre nous en détaillent toutes les péripéties.

La *Fantaisie* de Fauré, elle aussi, est prévue pour piano et orchestre. Parue en 1919, elle commence à être jouée maintenant dans les principaux concerts symphoniques; mentionnons aussi sous ce titre, un morceau de concours, pour flûte et piano, destiné aux élèves du Conservatoire.

Des deux *Fantaisies* de Chopin, la *Première* a eu son heure de célébrité qui, après une éclipse, ne manquera pas de revenir. Elle est

écrite pour piano et orchestre d'après des airs nationaux polonais; c'est une composition de vaste envergure, destinée à faire entendre dans le monde entier des précieux chants de terroir. Chopin trace là une voie appelée à être suivie quelques années plus tard en Russie, puis en Espagne, en France et en Angleterre.

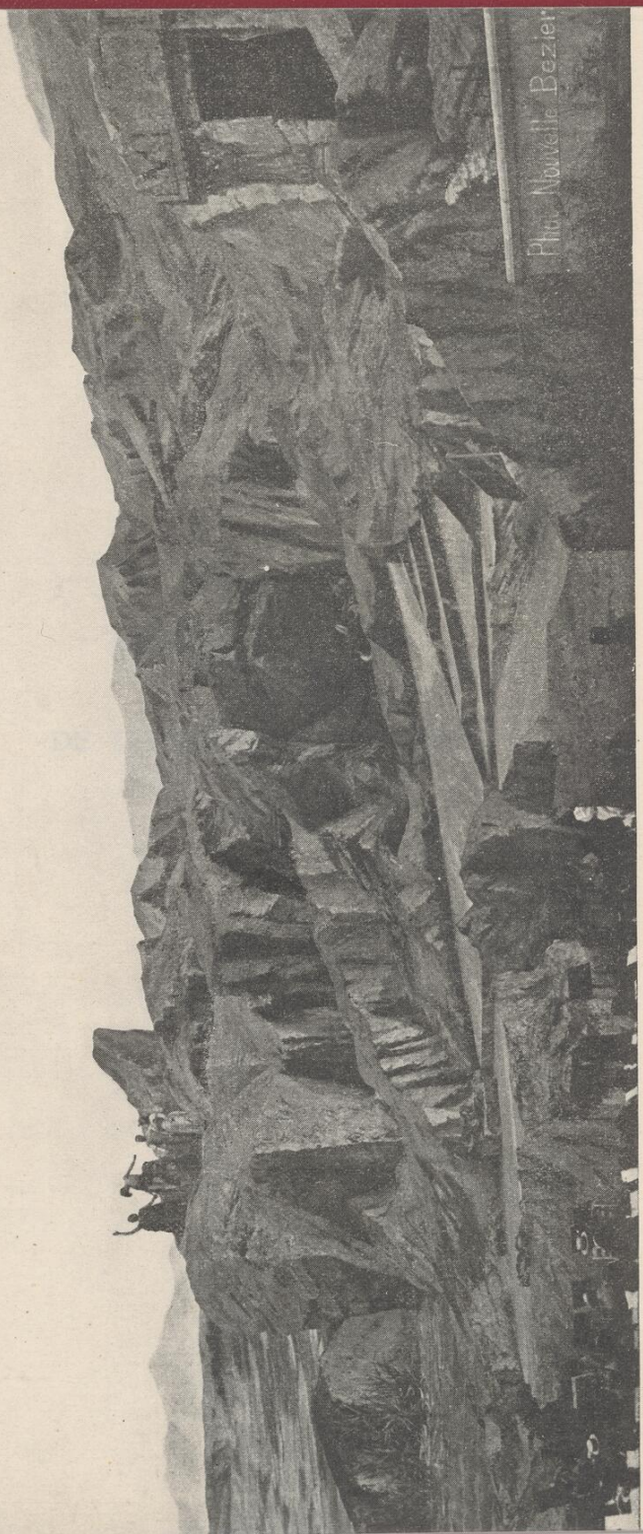
La *Seconde* est destinée au piano seul; il convient d'ajouter à ces œuvres une pièce hybride, intitulée *Polonaise-Fantaisie*, parce qu'elle tient de la danse; par scrupule, Chopin, emporté par son génie inventif et entraîné à transgresser les lois musicales habituelles des Polonaises, a jugé bon d'ajouter comme correctif le nom de « Fantaisie ».

... ...

Ainsi par des voies identiques, qui souvent se confondent en une même route, Chopin et Fauré arrivent tous deux à plaire, à émouvoir, à réconforter l'humanité. Leurs chefs-d'œuvre demeurent pour les générations présentes et futures le précieux témoignage de leurs peines, de leurs joies; ils restent un merveilleux exemple pour les jeunes compositeurs.

CHOPIN ET FAURE

Par delà les tombeaux, ces maîtres veillent sur eux, sur nous et nous entraînent vers les cimes, dans la communion d'un même idéal de beauté.



Zbior I.F.C.

LISTE DES ŒUVRES

DE CHOPIN ET DE FAURE

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Premier rondeau en ut mineur. Op. 1.	Mme de Linde	1825
Rondeau à la Mazur (fa majeur). Op. 5.	La comtesse Alexandrine de Moriolles.	1827 (?)
La ci darem la mano (si bémol majeur), variations pour le piano avec accompagnement d'orchestre. Op. 2.	M. Titus Woyciechowski.	1830
Quatre Mazurkas (fa dièse mineur, do dièse mineur, mi majeur, mi bémol mineur). Op. 6.	Mlle la comtesse Pauline Plater.	1832
Cinq Mazurkas (si bémol majeur, la mineur, fa mineur, la bémol majeur, do majeur). Op. 7.	M. Johns.	1832 1834
Introduction et Polonaise brillante (ut majeur) pour piano et violoncelle. Op. 3.	M. Joseph Merk.	1833
Premier trio (sol mineur) pour piano, violon et violoncelle. Op. 8.	M. le prince Antoine Radziwill.	1833 1834
Trois Nocturnes (si bémol mineur, mi bémol majeur, si majeur). Op. 9.	Mme Camille Pleyel	1833
Douze Grandes Etudes. Op. 10.	M. Franz Liszt.	1833
Grand Concerto en mi mineur, pour piano et orchestre. Op. 11.	M. Fr. Kalkbrenner	1833
Variations brillantes sur le rondeau favori de Ludovic de Herold. Op. 12.	Mlle Emma Horsford.	1833

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Grande Fantaisie (la majeur) sur des airs nationaux polonais, pour le piano avec orchestre. Op. 13.	M. J. P. Pixis.	1834
Krakowiak, grand rondeau de concert (fa majeur) pour piano et orchestre. Op. 14.	Mme la princesse Adam Czartoryska.	1834
Trois Nocturnes (fa majeur, fa dièse majeur, sol mineur). Op. 15.	M. Ferd. Hiller.	1834
Rondeau en mi bémol majeur. Op. 16.	Mlle Caroline Hartmann.	1834
Quatre Mazurkas (si bémol majeur, mi mineur, la bémol majeur, la mineur). Op. 17.	Mlle Lina Freppa.	1834
Valse (mi bémol majeur). Op. 18.	Mlle Laura Horsford.	1834
Boléro (do majeur). Op. 19.	Mme la comtesse E. de Flahaut.	1834
Premier Scherzo (si mineur). Op. 20.	M. T. Albrecht.	1835
Quatre Mazurkas (sol mineur, ut majeur, la bémol majeur, si bémol mineur). Op. 24.	M. le comte de Perthuis.	1835
Second Concerto en fa mineur pour piano et orchestre. Op. 21.	Mme la comtesse Delphine Potocka.	1836
Grande Polonaise brillante (mi bémol majeur) précédée d'un Andante spianato pour le piano avec orchestre. Op. 22.	Mme la baronne d'Este.	1836

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Ballade (sol mineur). Op. 23.	M. le baron de Stockhausen.	1836
Deux Polonaises (ut dièse mineur, mi bémol mineur). Op. 26.	M. J. Dessauer.	1836
Deux Nocturnes (ut dièse mineur, ré bémol majeur). Op. 27.	Mme la comtesse d'Apponyi.	1836
Douze Etudes. Op. 25.	Mme la comtesse d'Agoult.	1837
Impromptu (la bémol majeur). Op. 29.	Mlle la cometsse de Lobau.	1837
Quatre Mazurkas (ut mineur, si mineur, ré bémol majeur, ut dièse mineur). Op. 30.	Mme la princesse de Wurtemberg, née princesse Czartoryska.	1837
Deuxième Scherzo. Op. 31.	Mlle la comtesse Adèle de Fürstenstein.	1837
Deux Nocturnes (si majeur, la bémol majeur). Op. 32.	Mme la baronne de Billing.	1837
Quatre Mazurkas (sol dièse mineur, ré majeur, ut majeur, si mineur). Op. 33.	Mlle la comtesse Mostowska.	1838
Trois Valses brillantes (la bémol majeur, la mineur, fa majeur). Op. 34.	N° 1 à Mlle de Thun Hohenstein; n° 2 à Mme G. d'Ivri; n° 3 à Mlle A. d'Eichtal	1838

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Vingt-quatre Préludes. Op. 28.	A M. C. Pleyel (l'édition allemande est dédiée à M. J. C. Kessler).	1839
Sonate en si bémol mineur. Op. 35.		1840
Deuxième Impromptu (fa dièse mineur). Op. 36.		1840
Deux Nocturnes (sol mineur, sol majeur). Op. 37.		1840
Deuxième Ballade (fa majeur) Op. 38.	M. Robert Schumann.	1840
Troisième Scherzo (ut dièse mineur). Op. 39.	M. A. Gutmann.	1840
Deux Polonaises (la majeur, ut mineur). Op. 40.	M. Jules Fontana.	1840
Quatre Mazurkas (ut dièse mineur, mi mineur, si majeur, la bémol majeur). Op. 41.	M. E. Witwicki.	1840
Valse (la bémol majeur). Op. 42		1840
Trois nouvelles Etudes. Pour la méthode des méthodes de Moschelès et Fétis.		1840
Tarentelle (la bémol majeur). Op. 43.		1841
Polonaise (fa dièse mineur). Op. 44.	Mme la princesse Charles de Beauvau.	1841

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Prélude (ut dièse mineur). Op. 45.	Mlle la princesse Elisabeth Czernicheff.	1841
Allegro de concert (la majeur). Op. 46.	Mlle F. Müller.	1841
Troisième Ballade (la bémol majeur). Op. 47.	Mlle P. de Noailles.	1841
Deux Nocturnes (ut mineur, fa dièse mineur). Op. 48.	Mlle L. Duperré.	1841
Fantaisie (fa mineur). Op. 49.	Mme la princesse C. de Souzzo.	1841
Grandes Variations de bravoure sur la marche des Puritains de Bellini. Variation 6 de l'Héxameron. Composées pour le concert de Mme la princesse Belgiojoso.		1842
Trois Mazurkas (sol majeur, la bémol majeur, ut dièse mineur). Op. 50.	M. Léon Szmitkowski.	1842
Mazurka (la mineur).		1841
Troisième Impromptu (sol bémol majeur). Op. 51.	Mme la comtesse Esterhazy.	1843
Quatrième Ballade (fa mineur). Op. 52.	Mme la baronne C. de Rothschild.	1843
Huitième Polonaise (la bémol majeur). Op. 53.	M. A. Leo.	1843
Quatrième Scherzo (mi majeur). Op. 54.	Mlle J. de Caraman.	1843
Deux Nocturnes (fa mineur, mi bémol majeur). Op. 55.	Mlle J. W. Stirling.	1844

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Trois Mazurkas (si majeur, ut majeur, ut mineur). Op. 56.	Mlle C. Maberly.	1844
Berceuse (ré bémol majeur). Op. 57.	Mlle Elise Gavard.	1845
Sonate en si mineur. Op. 58.	Mme la comtesse E. de Perthuis.	1845
Trois Mazurkas (la mineur, la bémol majeur, fa dièse mineur). Op. 59.		1846
Barcarolle (fa dièse majeur). Op. 60.	Mme la baronne de Stockhausen.	1846
Polonaise Fantaisie (la bémol majeur). Op. 61.	Mme A. Veyret.	1846
Deux Nocturnes (si majeur, mi majeur). Op. 62.	Mlle R. de Könneritz.	1846
Trois Mazurkas (si majeur, fa mineur. ut dièse mineur). Op. 63.	Mme la comtesse Laura Czernowska.	1847
Trois Valses (si bémol majeur, ut dièse mineur, la bémol majeur). Op. 64.	N° 1 à Mme la comtesse Potocka. n° 2 à Mme la baronne de Rothschild; n° 3 à Mme la baronne Branicka.	1847
Sonate en sol mineur, pour piano et violoncelle. Op. 65.	M. A. Franchomme.	1847
Œuvres posthumes.		
Sonate en ut mineur. Op. 4.	M. Joseph Elsner; œuvre déposée par Chopin, en 1828, chez T. Haslinger, éditeur à Vienne.	1851

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Variations (mi majeur) sur un air allemand (1824 ?). Œuvre déposée chez T. Haslinger en 1830.		1851
Mazurka (sol majeur, 1825).		—
Mazurka (si bémol majeur, 1825).		—
Mazurka (ré majeur, 1829-1830).		—
Mazurka (ré majeur, 1832). Arrangement de la précédente.		—
Mazurka (ut majeur, 1833).		—
Mazurka (la mineur).	A son ami Emile Gaillard.	1855
Fantaisie Impromptu (ut dièse mineur). Composée vers 1834. Op. 66.		—
Quatre Mazurkas (sol majeur, 1835, sol mineur, 1849, ut majeur 1835, la mineur, 1846). Op. 67.		—
Quatre Mazurkas (ut majeur, 1830, la mineur, 1827, fa majeur, 1830, fa mineur, 1849). Op. 68.		—
Deux Valses (la bémol majeur, 1835, si mineur, 1829). Op. 69.		—
Trois Valses (sol bémol majeur, 1835, fa mineur, 1843, ré bémol majeur, 1830). Op. 70.		—

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Trois Polonaises (ré mineur, 1827, si bémol majeur, 1828, fa mineur, 1829). Op. 71.		—
Nocturne (mi mineur, 1827).		—
Marche funèbre (ut mineur, 1829).		—
Trois Ecossaises (ré majeur, sol majeur, ré bémol majeur, 1830). Op. 72.		—
Rondeau pour deux pianos (ut majeur). Op. 73.		—
Dix-sept Mélodies Polonaises, paroles de Witwicki, Mickiewicz, Zaleski, Krasinski. Traduction française par Victor Wilder.		—
Polonaise (sol dièse mineur).	Mme Dupont	1864
Valse (mi mineur).		1868
Polonaise (si bémol mineur, 1826). *(Adieu à Guillaume Kolberg).*		1872
Polonaise (sol bémol majeur) authenticité douteuse.		—
Valse (mi majeur, 1829).		—
Souvenir de Paganini (la majeur) Cette pièce est indiquée dans la liste des œuvres de Chopin, établie par Karasowski et publiée dans le supplément de l'Echo Muzyczne de Varsovie.		—
La Reine des Songes (voir à Paris le Journal de Musique, n° 8, 1876), est la première des mélodies de Chopin, transposée en		—

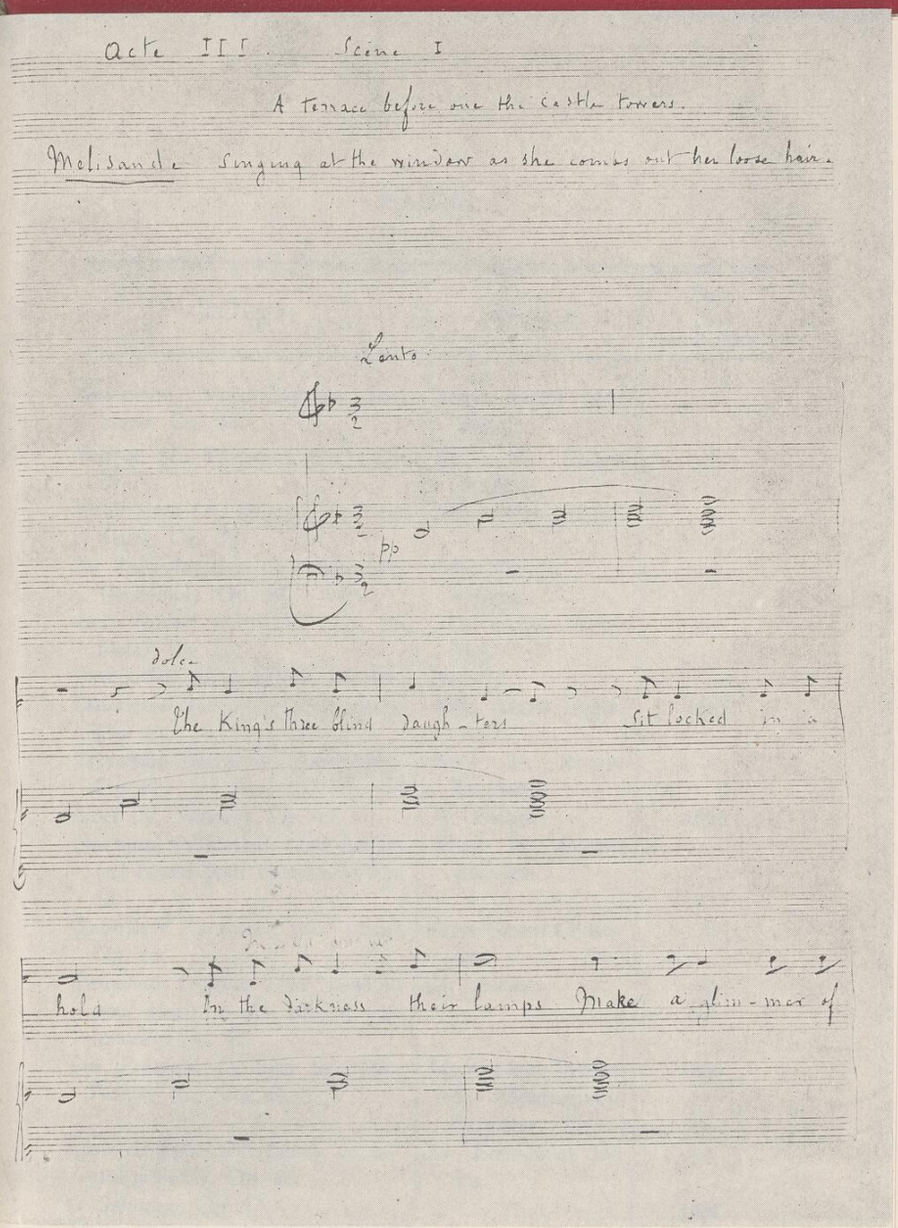
TITRES	Dédiées à	Date de publication
si bémol majeur avec des paroles françaises de George Sand. L'Album Maria contient, lui, une mélodie inédite: *Charme d'Amour* (Czary).		—

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Le Papillon et la Fleur (V. Hugo). Op. 1.	Mme Miolan-Carvalho.	Vers 1865
Mai (V. Hugo). Op. 1.	Mme Henri Garnier	—
Dans les ruines d'une abbaye (V. Hugo). Op. 2.	Mme Henriette Escalier.	—
Les Matelots (Th. Gauthier). Op. 2.	Mme Edouard Lalo.	—
Seule (Th. Gauthier). Op. 3.	M. E. Fernier.	—
Sérénade Toscane (R. Bussine). Op. 3.	Mme la baronne de Montagnac, née de Rosalès.	—
Chanson du pêcheur (Th. Gauthier). Op. 4.	Mme Pauline Viardot.	—
Lydia (Leconte de Lisle). Op. 4.	Mme Marie Trélat.	—
Chant d'automne (Baudelaire) Op. 5.	Mme Camille Clerc.	—
Rêve d'amour (V. Hugo). Op. 5.	Mme C. de Gomiecourt.	—
L'Absent (V. Hugo). Op. 5.	M. Romain Bussine.	—
Aubade (L. Pommey). Op. 6.	Mme Amélie Duez.	—
Tristesse (Th. Gauthier). Op. 6.	Mme Edouard Lalo.	—
Sylvie (P. De Choudens). Op. 6.	Mme la vicomtesse de Gironde.	—
Après un rêve (R. Bussine). Op. 7.	Mme Marguerite Baugnies.	—
Hymne (Baudelaire). Op. 7.	M. Félix Levy.	—
Barcarolle (M. Monnier). Op. 7.	Mme Pauline Viardot.	—
Au bord de l'eau (Sully-Prudhomme). Op. 8.	Mme Claudie Chamerot.	—
La Rançon (Baudelaire). Op. 8.	M. Henri Duparc.	—

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Ici-bas (Sully-Prudhomme). Op. 8.	Mme George Lecoq, née Mac-Brid.	—
Puisqu'ici-bas (V. Hugo), duo pour deux soprani. Op. 10.	Mme Chamerot et A. Duvernay.	Vers 1870
Tarentelle (M. Monnier), duo pour deux soprani. Op. 10.	Mme Cl. Chamerot et Mlle Marianne Viardot.	—
Cantique de Jean Racine (pour chœur à quatre voix; accompagnement d'harmonium et de quintette à cordes). Op. 11.	M. César Franck.	Vers 1873
Les Djinns (V. Hugo), (chœur à quatre voix avec orchestre). Op. 12.		1875
Première Sonate pour violon et piano. Op. 13.	M. Paul Viardot	1876
Concerto pour violon et orchestre. Op. 14.	Inédit.	1878
Premier Quatuor (ut mineur) pour piano, violon, alto et violoncelle. Op. 15.	M. H. Léonard.	1879
Berceuse pour piano et violon ou violoncelle. Op. 16.		1880
Nell (Leconte de Lisle), (sol bémol). Op. 18.	Mme Camille Saint-Saëns.	1880
Le Voyageur (A. Silvestre) (fa mineur). Op. 18.	M. Emmanuel Jadin	—
Automne (A. Silvestre) (si mineur). Op. 18.	Mlle Alice Boissonnet.	—

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Ballade pour piano avec accompagnement d'orchestre. Op. 19.		1881
Suite d'orchestre. Op. 20.	Inédite.	
Poème d'un jour (Ch. Grandmougin).	Mme la comtesse de Gauville.	
Rencontre (mi). Op. 21.		1881
Toujours (mi mineur). Op. 21.		
Adieu (mi). Op. 21.		
Le Ruisseau (chœur pour voix de femmes). Op. 22.	Mme Pauline Roger	1881
Les Berceaux (Sully-Prudhomme) (si bémol mineur). Op. 23.	Mlle Alice Boissonnet.	1882
Notre Amour (A. Silvestre) (mi). Op. 23.	Mme C. Castillon.	—
Le Secret (A. Silvestre) (ré bémol). Op. 23.	Mlle Alice Boissonnet.	1882
Romance pour violon et orchestre. Op. 28.	Mlle Arma Harkness.	1882
La Naissance de Vénus. Scène mythologique pour soli, chœurs et orchestre. Poème de Paul Collin. Op. 29.	M. Sigismond Bardac.	— —
Trois Romances sans paroles pour piano. Op. 17.	N° 1 à Mme Félix Lévy; N° 2 à Mlle Laure de Leyritz. N° 3 à Mme Florent Saglio.	1883
Elégie pour violoncelle et piano. Op. 24.	M. Jules Loéb.	—

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Premier Impromptu en mi bémol pour piano. Op. 25.	Mme Emmanuel Potocka.	—
Première Barcarolle pour piano. Op. 26.	Mme Montigny-Rémaury.	—
Chanson d'amour (A. Silvestre) (fa). Op. 27.	Mlle Jane Huré.	—
La Fée aux Chansons (A. Silvestre). Op. 27.	Mme Edmond Fuchs	—
Première Valse-Caprice pour piano. Op. 30.	Mlle Alex. Milochewitch.	1883
Deuxième Impromptu (fa mineur) pour piano. Op. 31.	Mlle Sacha De Regina.	—
Mazurka pour piano. Op. 32.		—
Premier Nocturne en mi bémol mineur. Op. 33.	Mme M. Baugnies.	—
Deuxième Nocturne en si majeur. Op. 33.	Mme Louise Guyon.	—
Troisième Nocturne en la bémol. Op. 33.	Mme A. Bohomoletz.	—
Troisième Impromptu (la bémol) pour piano. Op. 34.	Mme Eugène Brun.	1883
Madrigal (A. Silvestre), quatuor vocal (ou chœur) avec accompagnement d'orchestre. Op. 35.	André Messager.	1884
Tu es Petrus.		—
Quatrième Nocturne (mi bémol majeur). Op. 36.	Mme la comtesse de Mercy-Argenteau.	—
Cinquième Nocturne (si bémol majeur). Op. 37.	Mme Marie P. Christofle.	—



TITRES	Dédiées à	Date de publication
Deuxième Valse-Caprice pour piano. Op. 38.	Mme André Messager.	—
Aurore (A. Silvestre) (sol). Op. 39.	Mme H. Roger-Jourdain.	—
Fleur jetée (A. Silvestre) (fa mineur). Op. 39.	Mme Jules Gouin.	—
Le Pays des rêves (A. Silvestre) (la bémol). Op. 39.	Mlle Thérèse Guyon.	—
Les Roses d'Ispahan (L. de Lisle). Op. 39.	Mlle Louise Collinet.	—
Symphonie en ré mineur. Op 40.	Inédite.	—
Deuxième Barcarolle pour piano. Op. 41.	Mlle Marie Poitevin.	1885
Troisième Barcarolle pour piano. Op. 42.	Mme H. Roger-Jourdain.	—
Noël (V. Wilder). Op. 43.	A. Talazac.	1886
Nocturne (Villiers de l'Isle-Adam) (mi bémol pour contralto). Op. 43.	Mme H. Roger-Jourdain.	
Quatrième Barcarolle pour piano. Op. 44.	Mme Ernest Chausson.	—
Deuxième Quatuor (sol mineur) pour piano, violon, alto et violoncelle. Op. 45.	H. Léonard.	—
Les Présents (Villiers de l'Isle-Adam) (fa). Op. 46.	M. le comte Robert de Montesquiou Fezensac.	1887
Clair de Lune (Verlaine) (si bémol mineur). Op. 46.	M. Emmanuel Jadin.	—
O Salutaris. Op. 47.		1887
Maria, mater gratiæ, duo. Op. 47.		—

Słowackiego Biblioteka Publiczna

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Messe de Requiem pour soli, chœur et orchestre. Op. 48.		—
Petite pièce pour violoncelle et piano. Op. 49.		—
Pavane pour orchestre et chœur. Op. 50.	Mme la comtesse Greffulhe.	—
Caligula, musique de scène (drame d'Alexandre Dumas). Op. 52.		1888
Larmes (J. Richepin) (ut mineur). Op. 51.	Mme la princesse Edmond de Polignac.	1889
Au Cimetière (J. Richepin) (ré mineur). Op. 51.	Mme Maurice Sulzbach.	—
Spleen (Verlaine) (ré mineur). Op. 51.	Mme Henri Cochin.	—
La Rose (L. de Lisle) (fa). Op. 51.	Maurice Bagés.	—
Ecce fidelis servus (pour soprano, ténor et baryton) avec orgue et contrebasse. Op. 54.	Pour les fêtes de St-Joseph.	1890
Tantum Ergo (ténor solo et chœur à quatre voix). Op. 55.	M. l'abbé J. Panis.	—
En prière (mélodie extraite des contes mystiques).		—
Cinq Mélodies (dites de Venise) sur des poésies de Verlaine. Op. 58.	Mme la princesse E. de Polignac.	—
Mandoline (sol).		
En sourdine (mi bémol).		
Green (sol bémol).		

TITRES	Dédiées à	Date de publication
C'est l'extase (ré bémol).		
A Clymène (mi mineur).		
Troisième Valse-Caprice pour piano. Op. 59.	Mme Philippe Dietelen.	1891
La Bonne Chanson, neuf mélodies pour une voix avec accompagnement de piano (Verlaine). N° 1: *Une sainte en son auréole;* n° 2 : *Puisque l'aube grandit;* n° 3 : *La lune blanche;* n° 4 : *J'allais par les chemins perfides;* n° 5 : *J'ai presque peur en vérité;* n° 6 : *Avant que tu ne t'en ailles;* n° 7 : *Donc ce sera par un clair jour d'été;* n° 8 : *N'est-ce pas?* n° 9 : *L'Hiver a cessé.* Op. 61.	Mme Sigismond Bardac.	1891
Dolly, six pièces pour piano à quatre mains *(Berceuse; Mi-a-ou; le Jardin de Dolly; Kitty-Valse; Tendresse; le Pas Espagnol)*. Op. 56.	Mlle Hélène Bardac	1893
Quatrième Valse-Caprice pour piano. Op. 62.	Mme Max Lyon.	1894
Sixième Nocturne pour piano. Op. 63.	M. Eugène D'Eichthal.	—
Hymne à Apollon, chant grec du IIe siècle avant Jésus-Christ. Op. 63bis.	M. Th. Homolle.	1894
Ave Verum, pour voix de femmes. Op. 65.		-

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Tantum Ergo. Op. 65.		—
Cinquième Barcarolle pour piano. Op. 66.	Mme V. d'Indy.	1895
Salve Regina à une voix. Op. 67.		—
Ave Maria à une voix. Op. 67.		—
Romance en la pour violoncelle et piano. Op. 69.		1895
Shylock. Op. 57.		(1893-1896)
Sixième Barcarolle pour piano. Op. 70.	M. Edouard Risler.	1896
Allegro symphonique. Op. 68 de la suite inédite op. 20.		—
Pleurs d'or (A. Samain), duo, mezzo et baryton. Op. 72.		—
Thème et variations pour piano. Op. 73.	Mlle Thérèse Roger.	1897
Le parfum impérissable (L. de Lisle) (mi). Op. 76.	Paolo Tosti.	—
Arpège (A. Samain) (mi mineur). Op. 76.	Mme Charles Dettelbach.	—
Septième Nocturne pour piano. Op. 74.	Mme Adéla Maddison.	1898
Andante pour piano et violon. Op. 75.	Johannès Wolff.	—
Papillon pour violoncelle et piano. Op. 77.		—
Sicilienne pour violoncelle et piano. Op. 78.	M. W. H. Squire.	—
Fantaisie pour flûte et piano. Op. 79.	M. Paul Taffanel.	—

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Pelléas et Mélisande, musique de scène pour le drame de Maeterlinck. Op. 80. 1. *Prélude*. 2. *Fileuse*. 3. *Sicilienne*. 4. *Molto Adagio*.		—
Fileuse (de *Pelléas et Mélisande*), transcrite pour le piano seul par A. Cortot. Op. 81.		—
Prométhée, tragédie lyrique en trois actes de J. Lorrain et F. A. Herold. Op. 82.	M. Castelbon de Beauxhostes.	1900
Prison (Verlaine) (mi bémol mineur). Op. 83.		1900
Soir (A. Samain) (ré bémol). Op. 83.		
Huit pièces brèves pour piano : *Capriccio, Fantaisie, Fugue, Adagietto, Improvisation, Fugue, Allégresse, Nocturne*. Op. 84.	Mme Jean Léonard-Kochlin.	1902
Dans la forêt de septembre (C. Mendès) (sol bémol). Op. 85.	Mlle Lydia Eustis.	1903
La Fleur qui va sur l'eau (C. Mendès) (si mineur). Op. 85.	Mlle Pauline Segond.	—
Accompagnement (A. Samain) (sol bémol). Op. 85.	Mme Edouard Risler.	—
Impromptu pour harpe. Op. 86.	Mme Alphonse Hasselmans.	1904

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Le plus doux chemin (A. Silvestre). Op. 87.	Mme Edouard Risler.	—
Le Voile du Bonheur. Op. 88.	Inédit.	—
Le Ramier.		1904
Tantum Ergo (deux).		1905
Première Quintette (ré mineur) pour piano et cordes. Op. 89.	M. Ysaye.	1906
Septième Barcarolle (ré mineur) pour piano. Op. 90.	Mme I. Philipp.	—
Quatrième Impromptu pour piano. Op. 91.	Mme de Marliave (Marguerite Long).	—
Le don silencieux (J. Dominique) Op. 92.	Mme Octave Maus.	—
Ave Maria, duo. Op. 93.	Mme Georges Kinen.	—
Chanson (H. de Régnier). Op. 94.		1907
Vocalise. — Petite messe basse pour trois voix de femmes avec accompagnement d'orgue.		1907
La Chanson d'Eve (Van Lerberghe) *(Paradis, Prima verba, Roses ardentes, Comme Dieu rayonne, L'aube blanche, Eau vivante, Veilles-tu, ma senteur de soleil? D'un parfum de roses blanches, Crépuscule, O mort, Poussière d'étoiles.* Op. 95.	Mme Jeanne Raunay.	1907-1910
Huitième Barcarolle pour piano. Op. 96.	Mlle Suzanne Alfred-Bruneau.	1908
Neuvième Nocturne pour piano. Op. 97.	Mme Alfred Cortot.	—

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Sérénade pour violoncelle et piano. Op. 98.	M. Pablo Cazals.	—
Dixième Nocturne pour piano. Op. 99.	Mme Brunet-Lecomte.	1909
Neuvième Barcarolle pour piano. Op. 101.	Mme Charles Neff.	1910
Cinquième Impromptu pour piano. Op. 102.	Mlle Cella-Delavrancea.	—
Neuf Préludes pour piano (ré bémol, ut mineur, sol mineur, fa, ré mineur, mi bémol mineur, la, ut mineur, mi mineur). Op. 103.	Nos 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 à Mlle Elisabeth de Lallemand.	1910
Sixième Impromptu pour piano. Op. 86bis (transcription).		1913
Onzième Nocturne pour piano. Op. 104.	En souvenir de Noémie Lalo.	1913
Pénélope, drame lyrique en trois actes.	M. Camille Saint-Saëns.	1913
Dixième Barcarolle. Op. 104.	Mme Léon Blum.	1913
Onzième Barcarolle. Op. 105.	Mlle Laura Albeniz.	1914
Douzième Barcarolle. Op. 105.	M. Louis Diémer.	1916
Douzième Nocturne pour piano. Op. 107.	M. Robert Lortat.	1916
Deuxième Sonate pour violon et piano. Op. 108.	A Sa Majesté Elisabeth, reine des Belges.	1917
Le Jardin Clos, poésie de Van Lerberghe *(Exaucement, Quand tu plonges tes yeux dans mes yeux, La Messagère, Je me po-*	No 1 à Mme Albert Mockel; No 2 à Mme Germaine Sanderson;	1918

TITRES	Dédiées à	Date de publication
serai sur ton cœur, Dans la nymphée, Dans la pénombre, Il m'est cher, amour, Inscription sur le sable). Op. 106.	N° 3 à Mme Gabrielle Gills. N° 4 à Mme Louis Vuillemin; N° 5 à Mme Croiza; N° 6 à Mlle Kufferath; N° 7 sans dédicace; N° 8 à Mme Durand-Texte.	
Première Sonate pour violoncelle et piano. Op. 109.		1918
Une châtelaine en sa tour. Op. 110.	Mme Micheline Kahn.	—
Fantaisie pour piano et orchestre. Op. 111.	M. Alfred Cortot.	1919
Masques et Bergamasques, suite d'orchestre : ouverture, menuet, gavotte, pastorale. Op. 112.	A mes arrières petites nièces Nicole et Huguette Reveillac.	1919
Mirages (Baronne de Brimont) : *Cygne sur l'eau, Reflets dans l'eau, Jardin nocturne, Danseuse).* Op. 113.	Mme Gabriel Hanotaux.	—
C'est la paix (Mlle G. Dubladis). Op. 114.		1920
Deuxième Quintette pour piano et cordes. Op. 115.	M. Paul Dukas.	1921
Chant funèbre (pour le centième anniversaire de la mort de Napoléon Ier).		—

TITRES	Dédiées à	Date de publication
Treizième Barcarolle pour piano. Op. 116.	Mme A. Soon-Gumaelius.	—
Deuxième Sonate pour violoncelle et piano. Op. 117.	M. Ch. M. Loeffler.	1922
L'Horizon Chimérique (Jean de la Ville de Miremont). *(La Mer est infinie, Je me suis embarqué, Diane Séléné, Vaisseaux nous vous aurons aimés).* Op. 118.	M. Charles Panzéra.	—
Treizième Nocturne pour piano. Op. 119.	Mme Fernand Maillot.	—
Trio pour piano, violon et violoncelle. Op. 120.	Mme Maurice Rouvier.	1923
Quatuor à cordes. Op. 121.		1924

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Pages

I. — Lettre autographe de Gabriel Fauré ... 16

II. — J. Elsner, directeur du Conservatoire de Varsovie 32

III. — Chopin, par Delacroix 48

IV. — George Sand, par Delacroix 64

V. — Franz Liszt 80

VI. — Masque mortuaire de Chopin 96

VII. — Chopin au piano. Fragment du monument élevé à la mémoire du compositeur (œuvre de J. Froment-Meurice)... ... 112

VIII. — Mme Fauré, mère du compositeur 128

IX. — Gabriel Fauré, jeune... 144

X. — Eugène Gigout 160

XI. — Gabriel Fauré 176

XII. — Décor de *Prométhée* 192

XIII. — Page autographe de la version anglaise de *Pelleas et Mélisande* 208

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE PREMIER 11

Deux artistes, un même idéal. — Leur prédilection pour la musique intime. — Joies et chagrins d'amour. — Fiançailles rompues. — L'inspiration religieuse de Gabriel Fauré. — Rôle du folklore dans la musique de Chopin. — Les chefs-d'œuvre et leur destin. — Importance de l'interprétation dans les œuvres pour le piano. — Influence de Czerny sur les virtuoses. — Les conséquences de l'invention du phonographe et des disques. — Œuvres théâtrales. — Parallèle entre Chopin et Fauré. — Conclusion.

CHAPITRE DEUXIEME. 41

Les troubles en Pologne. — Idylle et mariage de Nicolas Chopin. — Installation du jeune ménage. — La famille s'agrandit. — Fondation du pensionnat. — L'enfance de Frédéric. — Premières manifestations de son génie musical. — Etudes sérieuses. — Rêveries mélancoliques. — L'ère des voyages artistiques s'ouvre. — Le grand départ pour l'étranger. — L'arrivée à Paris. — Les salons de la capitale accueillent Chopin. — Vie pittoresque. — Un cercle d'amis. — Retrouvailles. — Marie Wodzinska. — Fiançailles et rupture. — Rencontre de George Sand. — L'île Majorque. — Les ravages de la maladie. — Epuisement. — La fin.

CHAPITRE TROISIEME. 97

Les troubles en France. — Idylle et mariage de Toussaint Fauré. — La famille s'agrandit.

— L'enfance de Gabriel. — Premières manifestations de son génie musical. — Le départ pour Paris. — Etudes sérieuses à l'Ecole Niedermeyer. — Des liens d'amitié se nouent. — Fauré, organiste à Rennes. — Les difficultés en province. — Le retour à Paris. — La guerre de 1870. — La Société Nationale accueille les œuvres du jeune compositeur. — Marianne Viardot. — Fiançailles et rupture. — Rencontre de Marie Frémiet. — Mariage. — Heureuse naissance de deux fils. — Fauré, professeur de composition, puis directeur du Conservatoire. — L'activité créatrice. La santé s'altère. — La fin. — Œuvres scéniques.

CHAPITRE QUATRIEME 143

Parallèle entre les Nocturnes, les Préludes, les Barcarolles, les Impromptus, les Valses, les Berceuses, les Mazurkas, les Mélodies, les Sonates, les Trios, les Ballades et les Fantaisies de Chopin et de Fauré. — L'origine, le développement et la place de ces œuvres dans l'histoire de la musique. — De fâcheuses négligences laissent maintenant des noms amis dans l'ombre. — Compositions imagées, pittoresques, descriptives, romantiques et modernes. — Quelques chefs-d'œuvre des deux maîtres.

LISTE DES ŒUVRES DE

CHOPIN 195

FAURE 205

TABLE DES ILLUSTRATIONS... 219

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Imprimé en Belgique

Stowarzyszenie Opery F. C.

ACHEVE D'IMPRIMER EN OCTOBRE 1946
SUR LES PRESSES DE L'
IMPRIMERIE DES EFFICIENTS,
66, RUE GEORGES MOREAU, BRUXELLES

POUR LE COMPTE DE
RICHARD-MASSE, EDITEURS (S. A. R. L.)
17, RUE D'ANJOU, PARIS (VIIIe)

Exclusivité pour la Belgique: RICHARD-MASSE
15, PLACE JEAN-JACOBS, BRUXELLES

Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

562

B/1

W.-L. LANDOWSKI



CHOPIN

RICHARD
51