770

ZDISLAS JACHIMECKI
Professeur à l'Université de Cracovie.

FRÉDÉRIC CHOPIN
ET SON ŒUVRE

PRÉFACE D'ÉDOUARD GANCHE



Zbiory Sławy J. F. C.

PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

24 A 1524

FRÉDÉRIC CHOPIN

ET SON ŒUVRE

DU MÊME AUTEUR

Mozart, au 150e anniversaire de sa naissance. Cracovie 1906. (*Épuisé.*)
Hugo Wolf. Cracovie 1908. (*Épuisé.*)
Joseph Haydn, (1732-1809). Cracovie 1909. (*Épuisé.*)
Influences italiennes sur la musique polonaise de 1540 à 1640. Cracovie, publié par l'Académie des Sciences, 1911. (*Épuisé.*)
Les mémoires de Charles Kurpiński de 1823. Léopol 1911.
Richard Wagner. Cracovie 1911. Avec 80 illustrations et exemples mus. (*Épuisé.*)
Évolution de la culture musicale en Pologne. Cracovie 1914. (*Épuisé.*)
La Tablature d'orgue... de 1548. Cracovie. Académie des Sciences, 1913.
La musique à la cour du roi Wladyslaw Jagiello de 1424 à 1430. Cracovie 1915. Académie des Sciences.
Polish Music. Dans : The Musical Quarterly. New-York-Boston, 1920, vol. VI, nr. 4.
Histoire de la musique polonaise. Cracovie 1920. (*Épuisé.*)
Stanislaw Moniuszko (1819-1872). Cracovie 1921.
Richard Wagner. (Nouvel ouvrage.) Cracovie-Varsovie 1922.
Moderne polnische Musik. Dans : Adler-Handbuch der Musikgeschichte, 1924.
A Dictionary of Modern Music and Musicians. Les articles concernant la musique polonaise. London-Toronto, 1924. A. Eaglefield-Hull General Editor.
Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości. Cracovie 1927.
Karol Szymanowski. Rys dotychczasowe j twórczości 1917. Cracovie. (Édition française en préparation.)

ZDISLAS JACHIMECKI
Professeur à l'Université de Cracovie.

FRÉDÉRIC CHOPIN
ET SON ŒUVRE

PRÉFACE D'ÉDOUARD GANCHE

PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15
1930

Zbiory Stowarzyszenia

Il a été tiré de cet ouvrage

CINQUANTE EXEMPLAIRES SUR VÉLIN PUR FIL LAFUMA

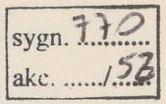
dont 25 numérotés de I à XXV,

réservés à l'auteur;

et 25 numérotés de 1 à 25.







Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright by Librairie Delagrave, 1930.

PRÉFACE

—

Bien que la langue musicale et ses expressions soient universellement comprises, nous reconnaissons à deux peuples, le polonais et le français, l'avantage d'être plus particulièrement qualifiés pour entendre, définir et juger l'œuvre de Frédéric Chopin. Cette affinité intime entre des gens d'une race, d'une éducation et d'une instruction particulières, et les inclinations secrètes, les mobiles, les perceptions profondes ayant engendré l'œuvre du génial musicien, est indubitable. Une écossaise comme Jane Stirling[1] *le sentait et le déclarait déjà peu de temps avrès la mort de Chopin. Il y avait dans son substratum l'essence de deux races, l'entité française étant bien sous-jacente de l'entité polonaise et ne lui fournissant que des éléments de force et de rectitude. Si la sève de son génie contenait un suc de provenance française, elle ne jaillissait que du sol polonais et se développait dans le seul milieu national qui l'ait exaltée. L'œuvre entier de Chopin est resplendissant de polonisme et d'amour pour la Pologne, il en est la toute-puissante et éternelle voix.*

Il importait beaucoup qu'un livre consacré à Frédéric

1. Élève dévouée de Frédéric Chopin.

Chopin, écrit par un Polonais, fût publié en français. Nous avons encouragé et secondé cette entreprise. Il importait encore que cette œuvre produite par un Polonais, — un compatriote de Chopin — fût essentiellement technique et didactique, consacrée surtout à la science harmonique du compositeur, à la merveilleuse ordonnance de son écriture musicale, à ses géniales innovations dans la formation des accords et la pianistique. Tout est si grand dans l'art de Chopin que la magie de son expression étend trop souvent un voile sur son invention matérielle. D'ordinaire l'esprit n'analyse pas suffisamment, parce qu'il est captivé par un enchantement immédiat. Il ne perçoit pas assez les fondements de l'œuvre et sa splendide structure harmonique. Chopin a la précision d'un mathématicien, la rigueur d'un logicien, l'adresse d'un ciseleur hors ligne, la puissance d'un créateur suprême. Son œuvre ravit l'intelligence et la connaissance artistique, tout autant que l'imagination et la sensibilité. Plus un musicien a de discernement, de savoir, de sentiment, plus la création et l'art somptueux de Chopin l'émerveillent.

Il était donc fort utile qu'un livre fût consacré à cette connaissance technique et quelque peu sévère de la musique du grand Polonais, et embrassa tout son œuvre en approfondissant ses formes et ses éléments par une méthode analytique. Voici que cet ouvrage désiré nous est donné par M. Zdislas Jachimecki, musicographe de renom, ancien élève de G. Adler, à Vienne, et professeur à l'Université de Cracovie. Il a bravé avec amour ce jugement de Péladan : « Nul n'écrit bien que son idiome natal », en écrivant lui-même son livre en français. C'était, pour un texte singulièrement difficile, un acte osé et méritoire, bien réalisé ensuite et laissant

l'auteur plus libre pour attacher et convaincre par la sûreté de ses démonstrations et la force de ses idées.

*
* *

Aujourd'hui seulement, dans le second quart du vingtième siècle, nous comprenons la vie et l'œuvre de Frédéric Chopin, nous nous attachons à caractériser toutes leurs valeurs, à démêler leurs véritables significations pour l'intelligence et pour le cœur, à étudier leur prodigieux ascendant spirituel et social. Il n'exista jamais de génie plus troublant, aux influences plus étendues.

Au frontispice d'un recueil de ses Polonaises, *dont la furieuse ardeur était capable de provoquer le soulèvement des esprits polonais contre leurs oppresseurs, nous pourrions placer avec autant de convenances un emblème de la Pologne, ou bien une figure symbolique de la* Marseillaise *ou cette formidable tête, peinte par David*[1], *d'une révolutionnaire de 1789 à l'expression si résolue et si féroce qu'on la regarde en éprouvant un frisson d'effroi.*

Ses pathétiques inspirations, Chopin les tire de la Pologne et les lui consacre. Il la sert, il veut la défendre contre la mort, il est l'amant près de l'amante blessée, et il sait capter toutes les nuances de l'affection, de l'amour et de la colère. Aucune musique ne possède un caractère aussi spécifiquement national et social, aussi marqué par l'esprit d'une race et par les modes d'existence de la collectivité polonaise. Cet œuvre offre néanmoins une étonnante dualité dans son principe. Précis, éclatant en ses origines et ses buts polonais, il se confond facilement avec la vie du monde, parce qu'il est tou-

1. Musée de Lyon.

jours expressivement humain. Il est compris, il subjugue en toutes contrées, parce que sur toute la terre le fond de la personne est pareil et que les individus civilisés ont universellement de complètes ressemblances intérieures. Mais entendre l'œuvre de Chopin et le comprendre dans sa seule beauté musicale, ou dans l'isolement de sa valeur intrinsèque comme tant de gens le font encore par paresse de s'instruire, ou à cause de leur indigence d'idées et de sentiment, si ce n'est tout à fait l'amoindrir, c'est du moins le fractionner et perdre la connaissance de son admirable unité.

*
* *

Le règne de Frédéric Chopin commence à s'introniser partout avec ses réelles et entières raisons. C'est notre entreprise depuis vingt ans. Les faux enseignements étaient perpétués ou prodigués depuis fort longtemps. Les premiers écrits superficiels et pleins d'imagination consacrés à Chopin en étaient cause. Il fallait détruire leurs effets, mais les conséquences de cinquante ou soixante années d'une instruction erronée et admise s'effacent avec difficulté et lenteur.

Par devoir envers Frédéric Chopin, nous devons dénoncer jusqu'à leur disparition, ces opinions absurdes, colportées encore par-ci par-là, touchant à l'existence d'une effusion morbide — c'est-à-dire maladive — ou vulgairement sentimentale dans ses œuvres. Il est rigoureusement rationnel d'affirmer, de démontrer, que toute la création de Chopin est dépendante du polonisme, et qu'il n'eût aucun besoin des influences d'un pays étranger, ni d'une ambiance différente de celle de sa patrie. Hormis le profit légitime et utile de l'art existant partout, la Pologne fournissait au compositeur la

totalité de ses conceptions, et quand il l'eût quittée son esprit ne cessa d'y vivre. Phénomène exceptionnel peut-être, mais patent. Si nous discernons dans ses Valses, *par exemple, le souvenir et les effets des soirées du grand monde, il les avait recueillis dans la vie polonaise, dans la haute société polonaise qui les lui offrait encore à Paris. Le spectacle des plus élégantes fêtes des salons parisiens ne lui était point nécessaire. Chopin ne se détachait jamais du motif et du milieu polonais. Toutes les particularités de ses œuvres dérivent de la nature du polonisme et sont en parfaites concordances avec elle. Il n'y a rien en dehors de ce polonisme dans le génie de Frédéric Chopin.*

Le livre de M. Jachimecki est tout entier démonstratif de nos assertions. Le Polonais, et le Français habitué aux études et à la société polonaise s'accordent complètement. Ils n'ont pas deux manières différentes d'interpréter l'œuvre de Chopin dans sa genèse. C'est pourquoi nous disions au début de ces lignes que l'art du sublime musicien pouvait être mieux approfondi et plus subtilement senti par un Polonais ou par un Français.

*
* *

Nous n'avons point fini d'apprendre l'existence sociale de Frédéric Chopin ni d'éclaircir ses modalités. Nous savons depuis peu d'années voir les fondations de son œuvre, et les matériaux de sa constitution sont encore exposés et analysés en faible partie. Que de découvertes merveilleuses seront accomplies dans ces investigations extrêmes.

L'avoir musical de Chopin, la technique géniale de son art n'ont pas motivé en France d'écrits particuliers et marquants. Nous ne possédons que l'excellent essai d'Étienne Royer, d'une

soixantaine de pages, publié dans le Guide du Concert[1] *sous ce titre :* Essai sur le style musical : Chopin. *L'intérêt d'un ouvrage comme celui de M. Jachimecki est donc majeur. Il présente les procédés de la maîtrise technique de Chopin, ses hardiesses d'écriture, ses originalités, ses méthodes et ses arrangements parfaitement réfléchis, ses innovations magnifiques et multiples, sources de joies infinies pour le musicien artiste et savant. Il démontre aussi le fondement ethnique et social de cet œuvre, son étroite coordination avec l'esprit polonais.*

La science musicale incluse dans la production de Frédéric Chopin pourrait fournir une étude de plusieurs volumes. Il faudrait l'analyser minutieusement, exposer toutes ses combinaisons et ses extraordinaires accomplissements pour dissimuler un instant le musicien sublime de l'âme et de l'amour, pour imposer davantage en l'attestant, l'invention splendide et l'ordonnance émouvante de cette matière musicale insuffisamment connue. Travail immense et ardu ne pouvant être réalisé pleinement qu'avec la connaissance des compositions authentiques de Chopin et imparfaitement exécutable sur ses œuvres adultérées et commercialisées jusqu'à présent dans les cinq parties du monde[2].

Outre ses qualités de technicité et sa portée enseignante, le livre de M. Jachimecki nous apporte de précieuses confirmations sur l'entière formation musicale de Chopin en Pologne, sur les premières manifestations polonaises caractérisant son génie fécondé et orienté par sa patrie. Il en était le fils spirituel et l'enfant indéfectiblement uni au sol natal, mais il est utile qu'un Polonais vienne avec nous dire ces vérités jusqu'ici.

1. Le *Guide du Concert*, 1927-1928.
2. Voir, dans ce livre, la note de la page 194.

La Pologne peut se glorifier hautement de posséder dans son histoire un tel génie propagateur de son destin, un des plus fascinants génie du monde. Par lui encore elle a contribué au développement d'un idéal universel, au perfectionnement d'une science dans un des plus beaux champs de nos connaissances. Et cette puissance issue de la Pologne est bien de son unique constitution; à son plus illustre représentant elle a tout donné de son âme.

Insinuer que Frédéric Chopin obéit à quelques inspirations non polonaises, c'est montrer ne rien connaître de ce tuf polonais si manifeste dans tout ce qu'il composa. Quand il accusa son goût pour un genre illustré par d'autres, il le traita à son tour d'une façon très personnelle et avec un esprit entièrement polonais. Fait rarissime, à dix-huit ans il entendait son génie musical proclamé par Elsner, directeur du Conservatoire de Varsovie. Tous ses extraordinaires dons de compositeur et de pianiste eurent leur développement et leur consécration en Pologne. Il a dix-neuf ans quand il écrit le Concerto *en fa mineur, vingt ans lorsqu'il fait entendre à Varsovie son deuxième* Concerto. *A vingt et un ans, il compose presque la totalité de ses* Études (*op. 10*), *chefs-d'œuvre immortels, et ses premières* Mazurkas *publiées. Il aura bientôt vingt-deux ans au temps où il viendra en France parachever sa glorieuse destinée, mais ses pensées et ses efforts resteront dirigés sans cesse vers la Pologne. Admirable offrande de son génie et de son cœur à sa patrie captive et persécutée.*

Posséder l'œuvre de Frédéric Chopin dans sa technique, sa psychologie, sa musicalité, sa genèse sociale autant que spirituelle, revoir en pensée l'exposition et l'influence de dix siècles d'histoire polonaise, y retrouver les images ayant servi l'intellection de ce prestigieux créateur d'art, reconstituer la réalité

et le rêve qu'il aimait, c'est découvrir l'immensité, la perfection et la vérité de sa musique, c'est s'enivrer de sa séduction éternelle.

De sa première à sa dernière composition Frédéric Chopin employa le même esprit polonais pour les mêmes fins. Avec amour, fureur ou désespoir, il fonda un temple immense où chantent les voix de la Pologne, semblables à celles de l'humanité, et ce temple est d'une homogénéité et d'une harmonie impressionnantes. Nous voyons son architecture puissante et d'un seul jet se dresser dans les lumières du ciel.

Beethoven, Wagner, Chopin, titans de l'art, ont prouvé que la musique peut dépasser la signification ordinaire des notes et des sons, ne pas être un simple divertissement, et que leurs œuvres surpassant la sphère musicale commune possèdent une expression morale et sociale capable d'influer sur les esprits. Ils exhortent les peuples, ils ont voulu éclairer et gouverner l'univers.

Frédéric Chopin ne nous offre que des sujets de beauté et d'admiration. Il n'avait que des passions attisées par un souffle divin. Avec de fervents égards pour son génie, la femme d'un homme politique français nous apportait récemment une belle définition en parlant de « sa musique aux charmes purs ». Cette musique présente l'enchantement et le soutien attendus dans les tourments de notre destinée. C'est un grand livre ouvert devant l'esprit pour entraîner l'intelligence et pour séduire le cœur.

ÉDOUARD GANCHE,
Président de la *Société Frédéric Chopin*.

LA VIE DE FRÉDÉRIC CHOPIN

La théorie qui cherche à expliquer le génie par l'hérédité et l'influence du milieu ne peut certainement pas être appliquée à Chopin. Si le génie est toujours quelque chose d'exceptionnel, celui de Chopin l'est doublement. Il suffit de rappeler Rameau, Couperin, Jean-Sébastien Bach, Mozart et Beethoven, descendant d'une série de génération de musiciens ou du moins issus de pères dont les aptitudes musicales dépassaient sûrement la moyenne. Comparés à ces exemples, les ascendants de notre artiste ne peuvent former un arbre généalogique ramifié pour légitimer ses titres de noblesse, et du reste il n'en a nullement besoin. Avec Napoléon, qui avait indubitablement conscience de son génie, le grand musicien qu'était Chopin pouvait fièrement répéter ces paroles imbues d'esprit moderne : je suis mon propre ancêtre.

Dans la biographie monumentale que Philippe Spitta a consacrée à Jean-Sébastien Bach, on ne rencontre le nom du grand compositeur qu'à la page 179, c'est-à-dire après l'étude des origines ancestrales de son talent. Sans l'arbitraire et les merveilleux caprices auxquels se plaît parfois la nature, sans le hasard de différents événements radieux qui rehaussent notre civilisation, nous n'aurions en Pologne ni Chopin ni aucun autre compositeur de grand mérite. Que peut-on dire de la généalogie musicale d'un Moniuszko ou

d'un Zelenski, si la musique n'offrait aucun intérêt pour leurs ancêtres?

Frédéric Chopin naquit le 22 février 1810 à Zelazowa-Wola, non loin de Varsovie, comme fils de Nicolas Chopin, émigrant français, maître de français chez le comte Skarbek, et de Justine Chopin, née Krzyzanowska.

Ni son origine, ni le milieu dans lequel Chopin passa son enfance ne pouvaient le préparer à la carrière musicale qu'il devait embrasser un jour. Nicolas Chopin jouait de la flûte et du violon, mais il reste à savoir comment. Il a dû renoncer assez tôt à sa flûte, avec laquelle il permit un jour de s'amuser au petit Fred, qui se dépêcha de l'abîmer, et il est probable qu'il n'en acheta pas une autre. Plus tard, il se mit au violon et lorsque, en 1835, Frédéric eut connaissance de cette passion de son père, il fut saisi d'une admiration un peu ironique. Elle était compréhensible, à cause du répertoire de cette musique et de la part que prenait à ces concerts son jeune cousin en qualité de chef d'orchestre. Le vieux Chopin continuait toujours à jouer son vieil air de flûte et quoique Zywny, le professeur de piano de Frédéric, eût participé aux concerts, Louise Jedrzejewicz, la sœur du grand artiste, devait plus d'une fois étouffer le rire que provoquaient ces concerts en famille.

La société dans laquelle Chopin vivait chez ses parents ignorait donc les aspirations musicales élevées, et la tension artistique de cet entourage était plutôt au-dessous de la moyenne. Sa mère donnait des leçons de piano aux jeunes gens en pension à la maison ; toutefois ses connaissances en musique ne dépassaient pas les notions élémentaires. Seuls les préludes qu'elle jouait et les refrains qu'elle fredonnait ont peut-être produit sur l'enfant une certaine impression,

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA

dont l'écho pouvait avoir une répercussion dans l'œuvre du grand compositeur. Ce ne fut cependant pas sa mère, mais bien une sœur, son aînée de trois ans, qui commença à l'initier au piano.

Nous ne connaissons pas exactement le programme des premières études de Chopin au piano avec Adalbert Zywny, mais l'opinion suivant laquelle Zywny, disciple de l'école allemande, l'orientait dans le sens de J.-S. Bach et des classiques viennois, a pour elle toutes les apparences de la vérité. Quoi qu'il en soit, nous pouvons considérer comme certain que le développement merveilleux du talent de Chopin n'a pas subi une influence remarquable émanant de ce maître, qui assistait plutôt comme témoin à l'évolution étonnante du sens musical et de la technique de son élève, qu'il ne le dirigeait. Ajoutons que Zywny, qui avait beaucoup d'élèves, ne réussit point à faire sortir de son école un pianiste éminent, hormis Chopin.

Nous ne disposons aussi d'aucun renseignement exact permettant de nous rendre compte de ce qu'étaient les essais de Chopin compositeur, essais que Zywny aurait, dit-on, pris le soin de noter. L'exemple du vieux Mozart, qui réunissait systématiquement tous les matériaux en rapport avec l'œuvre de son jeune fils, ne fut suivi par personne en ce qui concerne les compositions de Chopin enfant.

Cependant l'année 1817 vit paraître d'abord sa première Polonaise et bientôt après sa Marche Militaire. La Polonaise, créée en 1821 et dédiée à Adalbert Zywny à l'occasion de sa fête le 23 avril, est la plus ancienne des compositions de Chopin qu'il est facile de se procurer aujourd'hui.

A cette époque déjà, l'attitude de Chopin envers la musique et la création musicale se dessinait avec beaucoup de netteté.

En 1818 il a composé des souhaits pour le jour de la fête de son père, le 6 décembre. Voici la traduction de ce compliment laconique que personne ne lui a certainement dicté : « Cher Papa! Quoiqu'il m'eût été plus facile d'exprimer mes sentiments en les traduisant par des sons, je sens toutefois que le plus beau concert ne saurait comprendre tout mon attachement pour toi, mon cher Papa, et je dois avoir recours aux simples paroles que me dicte le cœur pour te présenter l'hommage de ma plus affectueuse reconnaissance et de mon attachement filial. »

Chopin voulait exprimer ses sentiments par la musique, mais il apercevait déjà les limites de l'expression musicale. Dans la musique qu'il connaissait par les concerts, l'opéra et les notes qu'il savait parfaitement déchiffrer, il entendait pour ainsi dire l'épanchement des cœurs, il sentait les émotions qu'elle engendre, la tristesse et la joie qu'elle inspire. Chopin, enfant prodigieux, était attiré dans la sphère enchantée de cette esthétique de la musique qui appuie tout l'intérêt de l'art musical sur des sentiments et des passions. Presque tout ce que Chopin avait entendu jusqu'alors relevait certainement de ce domaine.

Plus d'une fois Chopin enfant dut jouer dans des concerts où il était l'attraction principale des fêtes de bienfaisance organisées par l'aristocratie varsovienne. Le poète polonais Niemcewicz a écrit sur ce sujet une petite pièce en un acte intitulée *Nasze Verkehry* (*Nos fréquentations*). Le petit Frédéric devait même prendre souvent le rôle d'un paratonnerre destiné à attirer les foudres qui menaçaient de tomber du front ombrageux du grand-duc Constantin, alors vice-roi de la Pologne du Congrès.

Pour pouvoir nous rendre compte de la formation ultérieure du génie de Chopin, nous devons insister sur l'influence qu'exercèrent sur lui, dans l'enfance, la musique des opéras italiens contemporains et la musique populaire polonaise qu'il connut très tôt et avec laquelle il ne tarda pas à se familiariser. L'atmosphère des salons était alors saturée de mélodies empruntées aux opéras en vogue à Varsovie ; aussi celles-ci étaient-elles sur les lèvres de tout le monde. On en faisait des polonaises, des valses et des anglaises, qui accompagnaient la danse. Le petit Chopin comprit leur beauté, les pénétra à fond et y découvrit bientôt les traits propres au génie des races latines. Ces influences étrangères ennoblirent son talent imbu de sarmatisme et il devint encore plus riche et plus fécond au contact de la musique populaire authentique, qu'il avait l'occasion d'entendre surtout à Szafarnia, dans la région de Lipnów.

En ce qui concerne les connaissances théoriques, l'éducation musicale de Chopin s'enrichit par les exercices extraits du petit traité d'harmonie, *Krotka nauka harmonji*, d'Antoine Simon, qu'il étudia en 1823.

Les beaux succès de Chopin, considéré alors comme le meilleur pianiste de Varsovie, coïncident avec la période de ses études au lycée. L'allegro du *Concerto* en fa mineur de Moschelès et le morceau improvisé qu'il joua dans la soirée du 10 juin 1825, lui valurent un premier article de presse à l'étranger, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, à Leipzig.

Le talent musical de Chopin continuait cependant à se développer d'une façon aussi indépendante qu'originale. Nous pouvons être sûrs que le premier Rondeau qu'on voit au début de ses compositions remonte également à la même année. Il parut en 1825, l'année où il fut composé. Schumann

ne se trompait pas lorsque, en 1832, il supposait que ce rondeau était la dixième composition de son auteur: il y trouvait beaucoup d'envolée et recommandait à Clara Wieck de le jouer, car il était fait pour plaire aux dames à cause de son élégance piquante et de son style dans le genre de Moscheles. Huneker, qui n'avait pas d'affection pour ce rondeau, a encore remarqué que cette musique respirait « une élégance légère et la joie de créer ».

C'est cependant la mazurka connue sous le nom de *Zydek*, *Le petit juif*, que Chopin a publiée plus tard comme œuvre 17, après l'avoir peut-être légèrement remaniée, qui mérite d'être considérée comme la composition la plus remarquable de cette période de sa vie. Elle est une des pierres angulaires de l'édifice de l'harmonie moderne, que notre artiste construisait de ses propres mains.

Ces œuvres nous renseignent exactement sur le niveau qu'avaient atteint les connaissances musicales de Chopin, ainsi que sur le degré du développement de son talent, au moment où il se fit inscrire à l'École Supérieure de Musique, pour y suivre le cours de composition que faisait Joseph Elsner. Certaines personnes de Varsovie hochaient la tête, s'étonnaient de l'audace des conceptions musicales de Chopin et ne présageaient rien de bon de l'avenir de son talent. Elsner appréciait cependant avec justesse la nature de ce talent et ne l'enfermait pas dans des formules dogmatiques. Il se contenta de s'appeler plus tard « le professeur très heureux mais de peu de mérite qui avait enseigné l'harmonie et le contrepoint à son élève de génie ». Nous apprenons par tout ce que nous connaissons de la production musicale d'Elsner, que ce compositeur ne pouvait qu'indiquer à Chopin les chemins les plus frayés de la technique de la

composition. Il n'avait pas besoin d'encourager son élève à résoudre des problèmes artistiques inconnus, car celui-ci les découvrait lui-même pour en donner des solutions dignes d'un génie. Si Elsner qui dirigeait la classe de composition au Conservatoire de Varsovie, avait eu une influence sur le développement du talent de ses élèves, on en aurait vu la trace dans les compositions de quelques camarades de Chopin. Malheureusement Ignace Dobrzyński, Thomas Nidecki ou d'autres de ces camarades de Conservatoire, ne sont jamais sortis du cercle des idées traditionnelles de leur maître et de leur époque. A l'école, Chopin se laissait devancer par ses condisciples dans les exercices routiniers de musique symphonique ou religieuse et la nature semblait même vouloir lui épargner ainsi des efforts inutiles, afin de réserver toutes ses forces pour la mission d'un poète inspiré du piano qu'il devait accomplir.

Il finit ses études à l'École Supérieure de Musique en juillet 1829. Dans les registres de l'école nous lisons à côté de son nom, la note suivante de la main d'Elsner : « Capacités remarquables, génie musical. »

Les années de jeunesse de Chopin se passaient à Varsovie dans des conditions plutôt favorables au développement de sa nature d'artiste. Il fréquentait une société de jeunes gens parmi lesquels il y avait des individualités au-dessus de la moyenne, et même des gens remarquables. Un voyage à Berlin, puis un séjour plus prolongé à Vienne, devaient lui fournir des impressions qu'il n'aurait pu trouver à Varsovie. Cependant, il entendit encore dans cette ville Hummel, un des plus grands pianistes de son temps et c'est là aussi qu'il fut ébloui par l'art de Paganini dont l'incomparable maestria lui inspira des idées nouvelles sur la technique du piano. Ses

immortelles *Études* devaient être l'admirable manifestation de cette influence du violoniste prodigieux.

L'âme jeune et enthousiaste de Chopin se formait aussi au feu des passions amoureuses dont son cœur débordait. Après plusieurs flirts passagers d'étudiant avec des jeunes filles, pendant qu'il faisait l'école buissonnière au Jardin Botanique, il s'éprit pour de bon de M^lle^ Constantia Gladkowska, une jeune chanteuse de l'opéra de Varsovie. C'était vraiment un amour romanesque qu'il cacha toujours à la personne adorée et dont seul un ami discret fut le confident, amour qu'il chanta dans le délicieux larghetto de son *Concerto* en fa mineur. Une artiste était alors l'idéal du jeune compositeur qui sut entourer ce premier sentiment profond d'une auréole de poésie. L'âme de l'adolescent doit être ainsi trempée au creuset d'une grande passion, pour pouvoir commencer ensuite la *Vita Nuova* digne d'un homme.

Le jeune « génie musical », comme il était appelé toujours, se sentait de plus en plus à l'étroit dans cette ville de Varsovie qui le connaissait depuis son enfance. Après des tournées de concerts qui ne furent que des épisodes, après le succès de son jeu et de sa musique à Vienne, Chopin devait nécessairement penser à chercher en Europe une situation en rapport avec son talent de virtuose et de compositeur.

Le 2 novembre 1830, presque à la veille de l'insurrection polonaise, il quitta son pays qu'il ne devait plus revoir jamais.

Il emportait avec lui bon nombre de compositions destinées à établir sa réputation de compositeur au même titre que celles qu'il devait créer dans la suite. Il y avait parmi ces œuvres les *Variations* géniales déjà publiées comme op. 2, sur un thème de *Don Juan* de Mozart, les deux *Concertos* pour piano avec orchestre, le *Rondeau* à la mazur op. 5, le *Trio* pour piano, violon et violoncelle op. 8, la *Sonate* en do mineur op. 4, une série de mazurkas et de nocturnes, la grande *Fantaisie* sur des chants polonais op. 13, avec orchestre, le *Krakowiak* (danse cracovienne), grand rondeau de concert, pour piano avec orchestre op. 14, enfin plusieurs d'entre ses études immortelles (op. 10), ainsi qu'une assez grande partie de ses dix-sept chants, parus après sa mort. Quoiqu'il eût disposé de tous ces trésors dont il avait déjà fait don à l'humanité, quoiqu'il eût emporté dans son âme un capital inépuisable d'idées créatrices et fût passé maître dans l'art du piano, il quittait la Pologne avec le désir de continuer ses études, car il était persuadé de cette nécessité. Il partait sans avoir de projets arrêtés et quittait son pays avec le triste pressentiment qu'il n'y reviendrait plus. Il croyait partir pour mourir.

Il partait cependant pour faire mûrir son talent dans des impressions nouvelles et pour tremper son âme dans des souffrances qu'il n'avait jamais connues jusqu'alors.

La solitude, la nostalgie de la maison paternelle, la tristesse d'avoir quitté ses amis et la femme aimée, n'étaient cependant qu'une préparation aux souffrances morales d'un ordre plus élevé qui devaient s'abattre sur son âme. Peu de temps après son départ, il apprend que l'insurrection a éclaté et que les premiers exploits des armes polonaises ont été couronnés de succès. L'effort héroïque de ses concitoyens lui fait oublier pour un moment les sentiments de tendresse et d'amour, pour réveiller les souvenirs d'un passé plein de gloire. Pendant les fêtes de Noël de 1830, qu'il passait la première fois loin de sa maison et de sa famille, commença la métamorphose qui devait transformer en patriote ardent le

subtil rêveur que Chopin avait été jusqu'alors. « Si je le pouvais, je ferais vibrer tous les tons que me suggérerait le sentiment aveugle de rage et de fureur, pour pouvoir deviner, ne serait-ce qu'en partie, ces chants dont l'écho assourdi erre encore là-bas sur les bords du Danube et que chantaient les troupes de Jean Sobieski », écrivait-il dans une lettre à Matuszewski, lettre qui constitue un document d'une valeur inappréciable lorsqu'il s'agit de connaître la psychologie de Chopin. Des éclairs labourent l'horizon de son imagination qui se développe de plus en plus et embrasse des sentiments collectifs. Chopin sait déjà aimer et souffrir pour des millions de ses compatriotes.

Le séjour de quelques mois qu'il fit à Vienne dans le courant de l'année 1831, n'eut pas d'influence sensible sur le développement musical de Chopin. S'il fréquenta certains musiciens viennois, tels que Hummel, Czerny et Slavik, — violoniste de grande valeur avec lequel il écrivit des variations restées inédites sur un thème de Beethoven, — les rapports qu'il entretint avec eux furent plutôt mondains, sans avoir une grande importance pour son art. L'individualité de Chopin compositeur était déjà formée à cette époque et il avait une conscience trop nette de l'originalité de son style musical, pour que son talent se complût à l'imitation de modèles dont sa musique a surpassé infiniment les limites.

Au commencement de septembre 1831, Chopin se rendit à Stuttgart, en prenant le chemin de Münich. C'est alors qu'il apprit la nouvelle tragique de la prise de Varsovie par les troupes russes. Le désespoir qui déchirait son cœur était à son comble, aussi se traduisit-il par les phrases suivantes notées dans son journal : « La banlieue détruite et incendiée : Jean Matuszyński et Guillaume Kolberg sont morts sans doute

sur les remparts. Je vois Marcel prisonnier.... Ce brave Sowiński dans les mains de ces bandits.... La Russie règne sur le monde! Dieu! Es-tu vraiment? Oui, tu existes, mais pourquoi ne te venges-tu pas? Les crimes commis par les Russes ne te suffisent-ils pas? Ou bien es-tu Russe toi-même? Mon pauvre père! Ce brave homme ne souffre-t-il pas de la faim? Peut-être n'a-t il pas de quoi acheter du pain pour ma mère? Mes sœurs ont peut-être été victimes de la fureur de la soldatesque russe enragée.... »

Combien ces blasphèmes ne rappellent-ils pas le passage final de l'improvisation de Conrad dans la troisième partie des *Dziady* (La fête des ancêtres), de Mickiewicz? Ces foudres de colère et cet accès de souffrance firent cependant éclore les projets de plusieurs compositions. Il s'agissait d'une étude connue sous le nom de « révolutionnaire », d'un prélude et de l'épilogue si émouvant du *Scherzo* en si mineur, dont la fantaisie macabre et les accents d'une douceur digne d'un Noël s'expliquent par des heures de méditation solitaire à la cathédrale de Saint-Étienne où la veille de Noël le compositeur revit, la nuit, la maison paternelle comme dans un rêve.

Chopin arriva enfin à Paris en septembre 1831. Il avait vingt et un ans et demi, un esprit déjà mûr, une formation artistique complète. Il entra d'emblée dans la société des musiciens les plus en vue; aussi le voyons-nous aux côtés de Berlioz, de Liszt, de Hiller et de Mendelssohn. Tous ces artistes apprécièrent sa musique et entourèrent Chopin d'une atmosphère d'admiration et d'amitié. Le projet conçu auparavant de perfectionner son talent de pianiste, conduisit Chopin chez Frédéric Kalkbrenner. Le jeune maître polonais avait pour Kalkbrenner la plus vive admiration et la plus grande

confiance dans sa méthode. Convaincu de la « supériorité morale » de ce maître, il ne se laissa même pas décourager lorsque celui-ci déclara sans préambule que Chopin devrait prendre des leçons avec lui pendant trois ans! L'accueil et l'attitude extrêmement bienveillants de Kalkbrenner, l'appui qu'il lui donna à l'occasion de son premier concert à Paris, ne purent qu'amener Chopin à avoir l'opinion la plus flatteuse pour l'éminent pianiste. Les rapports entre ces deux hommes furent interprétés plus d'une fois dans un sens défavorable à Kalkbrenner. Quant à Chopin, il s'était bien rendu compte de l'importance que pouvait avoir pour lui la protection dont l'entourait Kalkbrenner à Paris et sa confiance ne fut pas déçue; puis, il savait apprécier le profit qu'il pouvait espérer tirer comme pianiste, d'une méthode qu'il n'était capable de s'assimiler que sous l'œil du maître. Elle consistait à affranchir les mouvements des doigts de ceux de l'avant-bras, à exercer autant que possible la main gauche et à appuyer l'exécution des octaves sur le poignet, etc.

En dehors des milieux musicaux dont le jeune musicien fit la connaissance dans la capitale française, la société d'élite des grands poètes qu'il voyait souvent, devait avoir quelque influence pour le développement de son talent. Mickiewicz, Slowacki et Heine faisaient en effet partie de cette société. Ils pouvaient vraiment oublier un moment le Parnasse, tous les gens auxquels échut le bonheur d'assister à des réunions où l'improvisation poétique de Mickiewicz alternait avec l'improvisation musicale de Chopin. Mickiewicz voyait Chopin de trop près, et il se trouva parfois offusqué par certains traits de son caractère juvénile et ses extraordinaires dons d'imitation. Il n'en avait pas moins la plus grande admiration pour son art. Quant à Heine, il traça à cette époque la

fameuse silhouette de Chopin qui caractérise aussi l'âme et l'art du grand musicien polonais.

Indubitablement la vie de Chopin n'était pas seulement faite d'extases artistiques et il ne se dressait pas continuellement sur la pointe des pieds pour se rapprocher des étoiles. Des plaisirs plus futiles l'attiraient également. Les salons où se réunissait la fleur de la société étaient presque tous les jours les lieux dans lesquels ses qualités remarquables d'homme du monde avaient l'occasion de se manifester dans tout leur éclat.

Quelques mois après son arrivée à Paris où il ne croyait s'arrêter qu'en passant, Chopin donna le 26 février 1832 son premier concert public. Le passage suivant, que nous empruntons à la critique du grand musicographe belge François Fétis et publié dans la *Revue Musicale* du 3 mars 1832, nous renseigne sur l'importance qu'on donnait à cet événement dans les milieux musicaux contemporains : « Voici un jeune homme qui, s'abandonnant à ses impressions naturelles et ne prenant point de modèle, a trouvé, sinon un renouvellement complet de la musique de piano, au moins une partie de ce qu'on cherche en vain depuis longtemps, c'est-à-dire une abondance d'idées originales dont le type ne se trouve nulle part.... Je parle ici de la musique des pianistes... et je trouve dans les inspirations de M. Chopin l'indication d'un renouvellement de formes qui pourra exercer par la suite beaucoup d'influence sur cette partie de l'art. »

Après s'être assuré la plus vive admiration pour son génie, Chopin devait bientôt se rendre compte que pour pouvoir se maintenir à Paris au niveau artistique le plus élevé, il fallait s'astreindre à la lourde tâche du travail quotidien. Au lieu de chercher la chance en Amérique ou de revenir à Varsovie

après avoir sacrifié ses projets, il dut bon gré mal gré donner des leçons de piano à 20 francs l'heure, prix qui passait pour très élevé à cette époque. Ces occupations toujours ennuyeuses, quelquefois pénibles et insupportables pour un homme de la trempe de Chopin, lui permettaient cependant d'avoir une situation indépendante du bon plaisir ou des bonnes grâces de n'importe qui. Les cinq heures de leçons qu'il donnait par jour devaient sans doute affaiblir l'énergie créatrice du compositeur. En effet, pendant les années passées à Paris, sa productivité diminua et il est aisé de le constater en voyant le nombre de ses œuvres composées pendant les deux dernières années de son séjour à Varsovie. Quoi qu'il en soit, Chopin que la nature n'avait visiblement pas destiné à une production égalant par la quantité celles de Roland de Lassus, de J. Sébastien Bach, de Mozart ou de Schubert, pouvait à juste titre se croire récompensé de ces ennuyeuses leçons en se sentant l'égal de tous ceux qui vivaient de leurs propres revenus. Ce sentiment de dignité constitue un beau trait du caractère de Chopin, et le distingue par exemple de Wagner, qui n'était pas gêné par de grands scrupules pour se procurer l'argent nécessaire à la satisfaction de tous ses caprices et aux manifestations éclatantes de son génie.

La question de savoir quelle était l'attitude de Chopin à l'égard du beau sexe pendant les premières années de son séjour à Paris se pose d'elle-même à notre esprit. Les récits sur ce sujet que nous devons à différentes personnes ne nous parlent que de certains détails sur lesquels se porte facilement l'attention, tandis que d'autre part les confidences de Chopin sont loin de nous dire toute la vérité. Il resta fidèle au sentiment que lui avait inspiré Constantia Gladkowska, jusqu'au jour où la jolie chanteuse, oubliant la bague qu'elle

lui avait donnée, épousa un honnête bourgeois de Varsovie. On ne saurait douter qu'il n'eût disposé de toutes les qualités nécessaires pour plaire aux femmes et l'on n'ignore pas que ses élèves étaient souvent éprises de lui. Mais qui donc pourrait faire la part de la vérité et des inventions lorsqu'on passe au chapitre des fameuses amourettes de Chopin? A en juger par deux confidences aussi délicates que sincères qu'il fit à Woyciechowski dans des lettres adressées à cet ami, on pourrait croire qu'il n'était pas très entreprenant lorsqu'il s'agissait d'entrer en rapport avec les femmes. Une fois, tandis qu'une jolie voisine habitant une maison du boulevard Poissonnière lui fait des avances dont il n'aurait su ignorer les motifs, la conduite de Chopin rappelle vivement celle du Joseph de la Bible. « Je n'ai nullement envie de m'exposer à des histoires », dit il, « ou encore de recevoir des coups de canne de Monsieur. » Une autre fois, quoiqu'il eût « frémi de tout son corps », en voyant une élève de Pixis qui lui faisait les yeux doux, il ne veut également pas ravir la propriété d'autrui, et nous le voyons se moquer de ce dangereux séducteur qu'il était lui-même.

Cette attitude timide, digne presque d'un tout jeune étudiant, que Chopin avait adoptée envers les femmes, lui était peut-être habituelle jusqu'au moment où il fit la connaissance de Mme Delphine Potocka, dont la beauté et le tempérament passionné étaient alors célèbres. Cette grande amoureuse, douée d'une âme d'artiste, sut river à elle le jeune homme de génie qui devait en outre être très flatté d'avoir un roman avec une femme aussi remarquable et une grande dame tellement en vue. Une lettre non datée, dont on ne saurait même pas approximativement fixer l'époque, que Mme Potocka envoya au compositeur et qu'a citée

ensuite M. Ferdinand Hœsick le biographe polonais de Chopin, témoigne des rapports très proches qui unissaient l'auteur de la lettre et le destinataire de cet écrit. Le *tu* employé dans cette lettre n'est plus que l'écho des jours de bonheur depuis longtemps passés. Au moment où cette épître fut transmise à Chopin, celui-ci était seul, malade et plongé dans la tristesse, mais l'ennui et le chagrin rôdaient aussi autour de Mme Delphine Potocka qui semblait ne plus rêver à des triomphes et ne demander à la vie que de lui épargner des épreuves encore plus dures et des souffrances plus difficiles à supporter. Elle dit avoir beaucoup souffert et se plaint d'avoir été payée d'ingratitude par tous ceux auxquels elle n'avait souhaité que du bien. Cette lettre peut remonter même à l'année 1847.

Chopin ne s'était pourtant pas montré ingrat à l'égard de M^me^ Delphine Potocka, dont on voit briller le nom sur le *Concerto* en fa mineur, op. 21 qu'il lui a dédié. Ce n'était pas une des moindres compositions dont l'édition l'occupait en 1836. Chopin qui avait chanté son amour pour Constantia Gladkowska dans le larghetto de cette œuvre l'offrait à présent à la femme qui avait non seulement éveillé en lui le désir d'aimer mais lui avait aussi donné le bonheur. Nous ne connaissons exactement ni l'époque de cet amour ni la date de sa terminaison, mais il est permis de supposer qu'il a duré jusqu'en été 1836. Lorsque les deux amoureux d'autrefois revenaient ensuite sur le passé, ils ne maudissaient sans doute pas leurs amours et ne s'en voulaient pas si leurs sentiments avaient pris un autre chemin. Ils se voyaient probablement pendant le séjour que M^me^ Delphine Potocka fit à Paris. Elle adoucit par son chant les heures de souffrances du grand artiste dans ses derniers jours.

Un autre sentiment, celui-ci d'une nature différente, éclaira le cœur de Chopin entre 1835 et 1838. Il aima Marie Wodzińska qu'il avait connue à Varsovie depuis son enfance. En 1835, il rencontra la jeune fille et sa famille à Dresde et passa avec elle l'été de l'année suivante à Marienbad. S'étant aperçu qu'en dehors de l'ancienne amitié, la jeune personne avait pour lui des sentiments plus vifs, il la demanda en mariage. Quoique cette démarche eût été bien accueillie, l'union projetée ne put cependant se faire, car des considérations pratiques pesèrent sur les décisions de la famille de Wodziński, qui voulait passer pour aristocratique. Le génie de Chopin et la célébrité dont il jouissait en Europe ne pouvaient compenser à leurs yeux l'absence d'un titre de noblesse. La santé débile du grand musicien inspirait également des craintes pour l'avenir. Après une période d'épreuves dont la mère de la fiancée avait prudemment fixé la durée, — la bonne dame faisait même des pantoufles pour son futur beau-fils, — ces projets de mariage finirent par échouer. Marie Wodzińska put donc ajouter aux souvenirs des assiduités dont elle avait été l'objet en Suisse de la part de Slowacki, le chant : « Si j'étais le soleil qui brille dans les cieux », que Chopin avait composé pour elle. Quant à celui-ci, il mit les lettres de sa fiancée et de sa mère dans une grande enveloppe, sur laquelle il écrivit ces mots tristes : « Mes misères. » Toutes ces lettres furent publiées par Mieczyslaw Karlowicz en 1904 dans la collection de documents intitulée : *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin*.

Peu de temps après l'échec de ces projets matrimoniaux, Chopin vit s'ouvrir devant lui la période d'un troisième amour, dont la durée fut beaucoup plus longue. La grande romancière française connue sous le pseudonyme de George Sand

en était l'héroïne. Chopin la connaissait depuis quelques années et la rencontrait fréquemment dans des réunions mondaines à Paris. Joseph Brzozowski avait vu George Sand en décembre 1836 à une soirée chez Chopin et nota ce détail dans son journal. C'est à celui-ci qu'Alexandre Poliński emprunta ce renseignement qui est passé ensuite dans son petit livre sur Chopin. Malgré l'incontestable beauté de M^me^ Sand, malgré ses magnifiques yeux noirs et son intelligence exceptionnelle, la première impression qu'elle produisit sur Chopin n'était pas flatteuse. Il sentait même une espèce d'antipathie pour cette femme dont certains traits masculins du caractère et la toilette souvent masculine le froissaient et le choquaient. Elle avait enfin six ans de plus que lui et cette différence d'âge n'était peut-être pas sans influence sur l'impression qu'elle avait faite d'abord sur Chopin. Avec le temps, ils firent plus ample connaissance dans le monde, un courant de sympathie s'établit entre eux, et lorsque en 1838 la grande romancière lui envoya un jour un petit billet laconique sur lequel elle avait écrit ces trois mots : « On vous adore », Chopin n'hésita plus à répondre aux avances de George Sand. Stanislas Tarnowski a mentionné le premier l'existence de ce petit billet en 1871. Ce billet, collé par Chopin dans son journal, fut plus tard anéanti dans l'incendie du château de Wola Justowska, propriété des princes Czartoryski aux portes de Cracovie. Chopin devait passer la plus grande partie de son âge viril — de 1838 à 1848 — aux côtés de cette femme dont les grandes qualités d'artiste n'étaient peut-être dépassées que par l'ardeur de son tempérament. « Il n'y a en moi rien de fort que le besoin d'aimer », écrivait-elle.

Chopin vivait dans son appartement comme par le passé,

tandis que George Sand continuait à occuper le sien. Ils passèrent cependant l'hiver de 1838-1839 à Majorque, à Palma et à Valldemosa, puis ils firent un voyage à Marseille et à Gênes. Ensuite Chopin séjourna les mois d'été au château de Nohant qui appartenait à George Sand. Enfin en 1840, Chopin s'établit rue Pigalle, dans le voisinage immédiat de la maison qu'habitait M^me^ Sand.

En dépit des très nombreux commentaires sur cette liaison devenue historique, il n'est pas facile de se faire aujourd'hui une idée exacte de ce qu'elle était en réalité. Il faudrait être naïf pour supposer que dès le début ce fut un amour platonique; toutefois, le temps aidant, quoiqu'on ne sache pas à partir de quelle époque, le principe amoureux aurait, dit-on, été éliminé de ces relations, de sorte que d'une amoureuse passionnée, George Sand devint l'amie la plus dévouée et le génie protecteur de Chopin. Sa santé, d'une fragilité extrême, ou plutôt l'état de débilité dont il ne sortait jamais, réclamaient de plus en plus de la sollicitude et des soins. Sensible à l'excès, d'une nervosité extrême, ayant souvent la fièvre, enfin capricieux comme un enfant, Chopin ne devait pas toujours rendre la vie facile à son entourage le plus proche. Si dans les études polonaises consacrées au grand compositeur, on voyait d'habitude exprimer l'opinion qu'il fut la victime de la célèbre romancière il faut expliquer ce point de vue par le besoin de glorifier Chopin en en faisant un martyr, puis par des partis pris et des idées préconçues en ce qui concerne George Sand. Il faut enfin l'attribuer au fait de ne pas avoir connu certaines sources qui nous permettent de voir plus clair et de jeter de la lumière sur ce problème difficile. Dans une étude approfondie sur la vie de Chopin. M. Ferdinand Hœsick a reproduit

un fragment des mémoires contemporains de Mme Juste-Olivier qu'il a emprunté à l'ouvrage de L. Séché sur Sainte-Beuve. Mme Olivier qui s'en réfère au témoignage d'Adam Mickiewicz écrit en date du 5 mars : « Mickiewicz m'a remis une très aimable lettre de Mme Sand. Il pense que Chopin est son mauvais génie, son vampire moral, sa croix, qu'il la tourmente et qu'il finira probablement par la tuer. » En admettant même que pour telle ou telle raison, il y ait quelque exagération dans cette phrase, on peut observer que si les rapports entre George Sand et Chopin devinrent tendus avec le temps et si cette tension entraîna enfin la rupture, il n'est guère possible de ne pas en rendre Chopin responsable en partie. Il ne faut pas oublier non plus que leurs opinions politiques étaient très différentes; or, quoique les points de vue opposés auxquels ils se plaçaient n'eussent pas troublé au début leur amour, ces divergences d'opinions ne tardèrent pas à se manifester dans la suite et à constituer un motif d'irritation et de discorde. Chopin ne se mêlait pas de politique et ne prenait aucune part à la lutte des partis en France, car il était patriote polonais et n'avait guère de goût pour la démocratie de son époque. Au contraire, Mme Sand était partisan des idées politiques avancées et travaillait nuit et jour à faire des articles qu'elle destinait à la *Revue indépendante*, à la *Réforme*, journal républicain, et à *l'Éclaireur*. D'autre part, il faut peut-être chercher le ferment de discorde entre Chopin et George Sand, dans la présence de ses deux enfants Maurice et Solange, qui vivaient chez elle. Son fils Maurice n'inspirait pas de sympathie au grand artiste qui manifestait au contraire pour Solange beaucoup d'affection. Les rapports entre les deux amants commencèrent déjà à se gâter visiblement en 1844, toutefois

quatre ans passèrent encore avant qu'ils en arrivassent à une rupture définitive.

Avant cette rupture, George Sand publia en 1846-1847 son roman *Lucrezia Floriani*, dont les héros offraient aux yeux des contemporains et de la génération suivante des traits d'une vive ressemblance avec l'auteur du livre et le compositeur polonais. George Sand a protesté dans l'*Histoire de ma vie* contre ces insinuations, en disant : « Le prince Karol est si peu le portrait du grand artiste, que Chopin, en lisant le manuscrit chaque jour sur mon bureau, n'avait pas eu la moindre velléité de s'y tromper, lui si soupçonneux pourtant! Et cependant, plus tard, par réaction, il se l'imagina, m'a-t-on dit. Des ennemis, — j'en avais auprès de lui qui se disaient ses amis, comme si aigrir un cœur souffrant n'était pas un meurtre, — des ennemis lui firent croire que ce roman était une révélation de son caractère. Sans doute, en ce moment-là, sa mémoire était affaiblie : il avait oublié le livre, que ne l'a-t-il relu! Cette histoire était si peu la nôtre! Elle en était tout l'inverse. Il n'y avait entre nous ni les mêmes enivrements, ni les mêmes souffrances. Notre histoire, à nous, n'avait rien d'un roman; le fond en était trop simple et trop sérieux pour que nous eussions jamais eu l'occasion d'une querelle l'un contre l'autre, à propos l'un de l'autre.... »

Nous ne sommes pas renseignés sur l'attitude que prit Chopin dans l'affaire du roman de George Sand; aussi ignorons-nous s'il ne reconnut pas son portrait dans la personne du prince Karol, ou bien s'il fit preuve de perspicacité en observant un silence diplomatique, comme le suppose M. Hœsick. Les traits du caractère de l'héroïne du roman ont été empruntés à son auteur qui ne les a cependant pas idéalisés outre mesure. Conformément au but qu'elle poursuivait dans son livre,

George Sand dut se servir comme modèles de personnes qui avaient joué un rôle important dans sa vie, pour faire le portrait de ses autres personnages, car elle se proposait d'y donner une étude d'analyse psychologique et non de créer un roman d'imagination. Seuls les gens n'entendant pas grand'-chose à l'art et à la littérature pouvaient être choqués par la ressemblance entre le prince Karol et Chopin.

Le rôle de Chopin dans l'entourage de la famille de George Sand devenait chaque jour plus difficile, pour ne pas dire intolérable. Le fils et la fille adoptive (Augustine Brault) de son amie faisaient leur possible pour le contrarier et empoisonner son existence, pendant son séjour à Nohant. Dans cette atmosphère surchargée de mesquineries et saturée de potins où s'entre-croisaient les intérêts sentimentaux les plus divers et où des questions matérielles entraient sans doute également en jeu, il n'était presque pas possible de trouver une issue satisfaisante de la situation et de choisir une ligne de conduite vraiment digne d'un gentleman. Irrité par tout ce qu'il voyait autour de lui, Chopin quitta ce milieu avant l'été de 1847 et n'alla plus au château de Nohant. Quoique les « cœurs affectueux » dont George Sand parle eussent peut-être voulu arranger les choses, ces efforts n'aboutirent cependant à aucun résultat. Il faut ranger parmi ces personnes de bonne volonté, les amis communs de Chopin et de George Sand, en premier lieu le grand peintre Eugène Delacroix. Comme il arrive souvent dans des situations pareilles, la rupture ne fut pas précédée de scènes pénibles ou mélodramatiques et l'on n'échangea pas de lettres pour l'annoncer. En effet ni Chopin ni George Sand ne prirent aucune décision définitive, néanmoins leurs cœurs se séparèrent pour toujours pendant l'hiver de 1847 à 1848.

Chopin n'avait qu'un peu plus d'un an à vivre. Au mois de février 1848, il donna son dernier concert à Paris. Il ne jouait pas souvent en public ou dans les réunions mondaines depuis plusieurs années et se bornait généralement à donner un seul concert par an. Encore étaient-ce ses amis qui se chargeaient des préparatifs qu'entraînait une entreprise pareille. Chopin ne faisait qu'entrer dans la salle pour jouer plusieurs morceaux du programme, auquel participaient d'autres artistes. Ces concerts annuels comptaient parmi les grands événements artistiques et mondains de la saison, et lui rapportaient chaque fois près de 6000 fr., aussi les poètes polonais qui vivaient à Paris dans des conditions difficiles pendant l'émigration enviaient-ils un peu ces gros bénéfices.

Impressionné par ces derniers chagrins, Chopin résolut de passer le printemps et l'été de l'année 1848 à Londres, où il espérait avoir de grands succès artistiques et financiers. Il jouait à Londres dans des concerts privés pour lesquels il était rétribué, et qu'on organisait dans les salons de la haute société et de l'aristocratie anglaises, soit dans les réunions dites *at home*. Il donnait également quelques leçons de piano, mais il avait trop d'obligations mondaines et sa santé ne tarda pas à se ressentir de la vie qu'il menait dans un climat peu fait pour ses poumons délicats. Comme à Paris, il entretenait des rapports avec la famille royale et avec de grands personnages dont l'histoire garde les noms. Il partit ensuite pour l'Écosse où il avait beaucoup d'amis, parmi lesquels il faut nommer en premier lieu son élève Jane Stirling et sa sœur M^me^ Erskine. Vers la fin d'octobre 1848 il fit un testament chez le docteur Lyszczynski où il habitait à Edimbourg. « J'ai écrit quelque chose comme une disposition concernant mes frusques, au cas ou je crèverais », dit-il dans une lettre à Grzymala. Les

pensées de Chopin allaient vers sa mère, ses sœurs et son pays, et nous pouvons être sûrs qu'il languissait après les siens et la Pologne. Dans une lettre couverte de ratures qu'il adressait encore à Grzymala, nous l'entendons se plaindre de son improductivité croissante : « ... Mais qu'est donc devenu mon art? Qu'ai-je fait de mon cœur? Je me souviens à peine comment on chante chez nous. La vie passe, j'oublie et n'ai pas de forces. » Nous savons par les lettres de Chopin à sa famille que pendant les journées de solitude et de nostalgie, il passait de longues soirées à jouer des chants populaires polonais dont sa tête était pleine et dont il avait noté un grand nombre.

L'automne si désagréable à Londres était désastreux pour la santé de Chopin. Prévoyant le danger de jour en jour plus menaçant, ses amis lui conseillaient de rentrer au plus vite à Paris. Il ne voulait toujours pas se rendre compte de la nature du mal dont il était atteint et n'admettait pas la pensée d'être phtisique, malgré les crachements de sang, les sifflements dans les poumons et la difficulté de marcher ou de monter des escaliers. Les forces l'abandonnaient et pourtant il préférait rester à Londres quoique son avenir devînt de jour en jour plus incertain. « Je ne sais pas pourquoi et pour quelle raison je me soucie de tout cela, car je n'ai envie de rien. Je ne maudis jamais personne, mais ma vie devient tellement insupportable à présent, qu'il me semble que je me sentirais soulagé si je pouvais maudire Lucrezia (c'est-à-dire M^me^ Sand). Mais ils doivent également souffrir là-bas, d'autant plus qu'ils vieillissent dans la méchanceté. » Chopin a écrit ces mots à Londres. Il évitait donc Paris, craignant d'y rencontrer son amie d'autrefois.

Peu de temps après avoir écrit la lettre dont nous venons de citer un passage, Chopin joua encore une fois en public à

Londres. Il donna le 16 novembre 1848 un concert, dont le bénéfice était destiné aux émigrés polonais. Ce devait être son dernier concert public. Il n'a vraiment pas pu donner de la satisfaction au grand pianiste-compositeur, car il avait lieu pendant un bal, de sorte que le monde sortait de la salle où l'on dansait pour passer dans le salon à côté où jouait Chopin. Avec le peu de forces qui lui restaient il joua des morceaux plutôt courts, dont l'exécution ne pouvait enthousiasmer comme autrefois ses auditeurs.

Vers la fin de novembre, il revint à Paris et s'installa dans son ancien logement du square d'Orléans. Le dernier hiver de sa vie fut une série presque ininterrompue de souffrances. Malgré les preuves d'une vraie amitié que lui prodiguaient bien des personnes, il se sentait seul et vivait dans une atmosphère d'ennui. Il voyait encore Mickiewicz, pour lequel il jouait même, lorsque le poète était souffrant, et évoquait en lui des visions de la patrie par le charme de sa musique. Delacroix venait le voir souvent à cette époque; le grand peintre a noté dans son journal les conversations qu'il avait eues avec Chopin, entre autres ses entretiens sur la musique. Le printemps apporta une légère amélioration dans l'état du malade, qui put même assister à la première représentation du *Prophète* de Meyerbeer, mais n'avait plus de forces pour donner des leçons, quoiqu'il en eût moins qu'auparavant. Pour étouffer la tristesse de ses pensées il se forçait à composer, espérant suppléer ainsi en partie à la diminution des revenus que lui donnaient les leçons.

La misère commençait déjà à se faire sentir chez Chopin et le manque d'argent l'obligeait à vendre les objets les plus précieux qu'il possédait. Même la générosité de Jane Stirling qu'on avait renseignée sur l'état déplorable de ses finances, ne

devait pas l'aider dans ses soucis. Cette excellente Écossaise lui avait transmis la somme de 25 000 fr. en gardant l'anonymat; cependant le pli avec l'argent tomba entre les mains d'une personne non appelée à le recevoir et qui s'empressa de le cacher. Il s'agissait de la concierge de la maison qu'habitait Chopin. Un voyant réussit à dévoiler ces machinations criminelles, et l'argent fut retrouvé. Toutefois Chopin ne voulut plus l'accepter. Cette générosité d'une étrangère à l'égard de Chopin contraste étrangement avec l'absence d'un beau geste analogue de la part de ses riches amis polonais d'origine aristocratique, qui acceptèrent plus d'une fois les dons vraiment royaux que leur offrait son art, pour rehausser l'éclat de leurs réceptions.

Seule la présence d'une personne très proche pouvait apporter quelque soulagement au génial artiste. Chopin écrivit donc au commencement de l'été une lettre touchante à Mme Louise Jedrzejewicz, sa sœur, pour la prier de venir à Paris. Cette sœur aussi aimante qu'aimée, arriva en effet au mois d'août pour revoir son frère qui s'en allait lentement.

Quelques semaines avant de mourir Chopin prit un logement ensoleillé place Vendôme, où il comptait passer l'hiver; cependant les premiers jours d'octobre son état permettait de prévoir que le dénouement fatal était proche. La mort vint enfin le 17 octobre, à la première heure, après de longues journées de lutte terrible de l'organisme contre la maladie. Quinze jours plus tard, le corps embaumé de Chopin était déposé au cimetière du Père Lachaise, dans un tombeau sur lequel devait s'élever ensuite un monument sculpté par Clesinger, le mari de Solange, la fille de George Sand. Les cendres de Chopin reposent encore aujourd'hui dans ce tombeau. Con-

formément au désir du grand compositeur[1], son cœur qui avait vibré d'un amour si ardent pour la Pologne, fut envoyé à Varsovie et déposé à l'Église de la Sainte-Croix, au-dessous d'une épitaphe formée par ce verset de l'Évangile :

Gdzie skarb twój tam i serce twoje.

1. Mme Louise Jedrzejewicz déclara que Frédéric Chopin, son frère, avait dit : « Je sais que Paskévitch — (gouverneur de la Pologne du Congrès) — ne vous permettra pas de transporter mon corps à Varsovie, portez-y au moins mon cœur. »

L'OEUVRE

I

Les Polonaises.

L'œuvre de Chopin commence sous l'attribut de la Polonaise. Le rythme caractéristique ainsi que l'élégance pathétique et majestueuse des thèmes de la polonaise, l'avaient déjà attiré dès ses premiers essais de composition et on voit ces marques spécifiques d'un genre dominer les autres formes musicales durant la période de jeunesse de sa production artistique. La première composition de Chopin publiée en 1817 fut une polonaise, dédiée à la jeune comtesse Victoire Skarbek. L'année suivante, il en composa deux autres pour l'Impératrice Marie Théodorówna, mère d'Alexandre Ier, à l'occasion de la visite qu'elle fit au Lycée de Varsovie. En 1821 nous le voyons écrire la polonaise en la bémol majeur pour la fête de son maître de piano Adalbert Zywny; entre 1822 et 1824, la polonaise en sol dièse mineur dédiée à Mme Dupont; puis en 1826 la polonaise en si bémol mineur, intitulée *Adieu*, qu'avant son départ pour Reinertz il offrit à son ami Guillaume Kolberg. En 1827, 1828 et 1829 Chopin écrivit les trois polonaises en ré mineur, si bémol majeur et fa mineur, qui furent publiées après sa mort en 1855 comme

œuvre 71. Nous connaissons, par la copie de Kolberg, la polonaise suivante en sol bémol majeur, composée en 1829 et dont Niecks a mis l'authenticité en doute. La *Grande Polonaise brillante*, œuvre 22 en mi bémol majeur avec accompagnement d'orchestre et précédée d'un *Andante spianato*, ajouté ensuite, est la dernière polonaise pour piano que Chopin ait composée avant 1830.

La forme de la polonaise est passée également dans la musique de chambre de Chopin. C'est précisément de cette période que proviennent : *Introduction et Polonaise*, œuvre 3 pour piano et violoncelle.

Le finale des *Variations*, œuvre 2, sur le thème du duettino « Là ci darem la mano » du *Don Juan* de Mozart est enfin une polonaise d'une grande virtuosité.

Ces faits n'ont pas besoin de commentaires. Ils sont une manifestation éloquente de l'âme de Chopin qui se sentait Polonais et témoignait un besoin irrésistible d'exprimer son ardeur patriotique dans cette forme déjà traditionnelle de la musique nationale.

Il n'est guère possible de se rendre compte aujourd'hui dans quelle mesure Chopin était au courant des œuvres plus anciennes intéressant cette forme de danse. Certainement il n'a pas connu les polonaises de Jean Sébastien Bach et ne pouvait probablement les connaître. Il n'a pas perdu grand' chose d'avoir ignoré la polonaise de Hændel, ainsi que celles de Guillaume Friedemann Bach et de ne pas avoir connu les polonaises de Sperontes-Scholze dans la collection *Singende Muse an der Pleisse* et peut-être aussi celles de Schobert. En revanche, la polonaise de Mozart en forme de rondeau dans la Sonate en ré majeur pour piano a plus facilement pu tomber dans les mains du jeune musicien. Ses regards se fixaient de

préférence sur les manifestations qui faisaient partie de l'ensemble des phénomènes plus rapprochés de lui dans le temps et dans l'espace. A la recherche des exemples et des analogies dont Chopin aurait pu s'inspirer en écrivant des polonaises on ne peut citer que celles de Michel Cléophas Ogiński, de Joseph Elsner et de Charles Kurpiński.

Il nous faut observer que l'évolution de la polonaise en Pologne, après la longue époque des essais primitifs et pour la plupart anonymes, comme par les œuvres mélodieuses et sentimentales du prince Ogiński pour aboutir à Moniuszko, après avoir passé l'étape d'Elsner et de Kurpiński, n'englobe pas Chopin, dont l'œuvre constitue un ensemble fort distinct.

Nous pouvons suivre la production de Chopin au point de vue de la polonaise depuis son enfance. Sa première composition, imprimée quand il avait sept ans révolus, était une polonaise. Elle fut annoncée par le périodique mensuel littéraire *Pamietnik Warszawski* (*Album de Varsovie*), dans le numéro de janvier 1818. A la rubrique des « Nouvelles Littéraires », dans le « Memento des œuvres polonaises publiées en 1817 », la rédaction a consacré un petit article spécial intitulé : « Note sur Frédéric Chopin, natif de Varsovie, qui n'ayant que huit ans est déjà compositeur d'œuvres musicales ». Voici ce que disait cet article : « Bien que nous ne comptions pas les compositeurs de musique parmi les écrivains, — ils sont néanmoins des auteurs, — nous ne pouvons passer sous silence la composition suivante publiée par des mains amies : *Polonaise* pour piano forte, dédiée à son Excellence Mme la Comtesse Victoire Skarbek, par Friderik Chopin âgé de 8 ans. Le compositeur de cette danse polonaise, un adolescent de huit ans à peine, est le fils de M. Nicolas Chopin, professeur de langue et de littérature
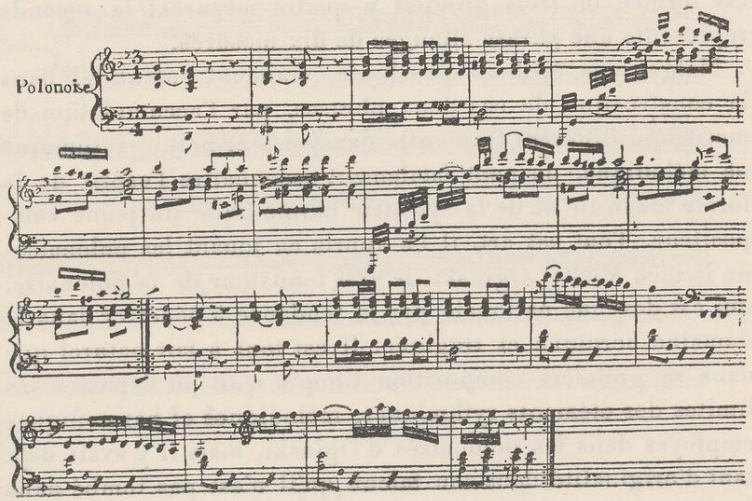
françaises au Lycée de Varsovie; c'est un vrai génie musical, qui non seulement exécute au piano avec la plus grande facilité et un goût extraordinaire les pièces les plus difficiles, mais a déjà composé quelques danses et variations qui provoquent le plus grand étonnement chez les connaisseurs, surtout en raison du jeune âge de l'auteur. Si cet adolescent était né en Allemagne ou en France il aurait attiré vers lui l'intérêt de toutes les sociétés. La mention que nous en faisons est destinée à montrer que sur notre sol aussi naissent des génies, et que seulement le manque d'une réclame éclatante les tient cachés au grand public. »

L'entrefilet que nous venons de citer a échappé à Karasowski comme à Niecks malgré la conscience qu'ils ont apportée à leurs recherches sur la biographie de Chopin. La Polonaise elle-même leur est également restée inconnue. L'auteur de la biographie monumentale de Chopin, M. Ferdynand Hœsick, n'eut pas non plus la chance de rencontrer au cours de ses vastes recherches un exemplaire de la première pièce imprimée de Chopin et, en reproduisant l'entrefilet de la revue varsovienne de 1818, il écrivait résigné : « Nous ne savons pas comment était cette polonaise publiée par des mains amies en 1817 et composée par Chopin à l'âge de sept ans, car aucun exemplaire n'en a été conservé jusqu'à nos jours. » (Voir F. Hœsick : *Chopin*, édition de 1911, v. I, p. 33 et 29.)

Il y a quelques années déjà que le sort qui m'a été plus favorable à cet égard qu'à Karasowski, Niecks et Hœsick, m'a permis de feuilleter dans une collection des musiques pour piano en quatre volumes contenant pour la plupart des éditions musicales de Varsovie de 1816 à 1830 environ. Cette collection appartenait au poète polonais M. Joseph Galuszka

à Cracovie. C'est là que j'ai découvert, à côté de beaucoup de mazurkas, valses, anglaises, polonaises et transcriptions d'opéras contemporains de divers auteurs polonais et étrangers la première polonaise de Chopin, celle de 1817. L'exemplaire s'est révélé d'autant plus précieux qu'il porte sur la dernière page la dédicace autographe du jeune compositeur à son ami d'enfance Jean Bialoblocki qui, pendant plusieurs années de collège fut pensionnaire chez les parents de Chopin. La correspondance entre Chopin et Bialoblocki, contenant treize lettres, découvertes par M. Stanislas Pereświet-Soltan parmi les archives revendiquées par la Pologne à la Russie après le traité de Riga de 1921 a été publiée en novembre 1926 à Varsovie.

Voici la première partie de la Polonaise.



Comme l'entrefilet de l'Album de Varsovie, le texte de ce titre fait erreur sur l'âge de Chopin. Au moment de la publi-

cation de la polonaise, Chopin avait à peine sept ans et demi. En dépit de la rédaction de la note publiée par la revue, il n'était pas non plus natif de Varsovie. Il a vu le jour à Zelazowa Wola, non loin de Varsovie, il est vrai.

La polonaise fut gravée dans le petit établissement de l'abbé J. J. Cybulski, se trouvant dans la cure de l'église de Notre-Dame à la Nouvelle Ville à Varsovie. Le Révérend Père s'occupait depuis 1803 de la gravure musicale, d'abord avec le compositeur et directeur de l'Opéra de Varsovie, Joseph Elsner, puis pour son compte exclusif.
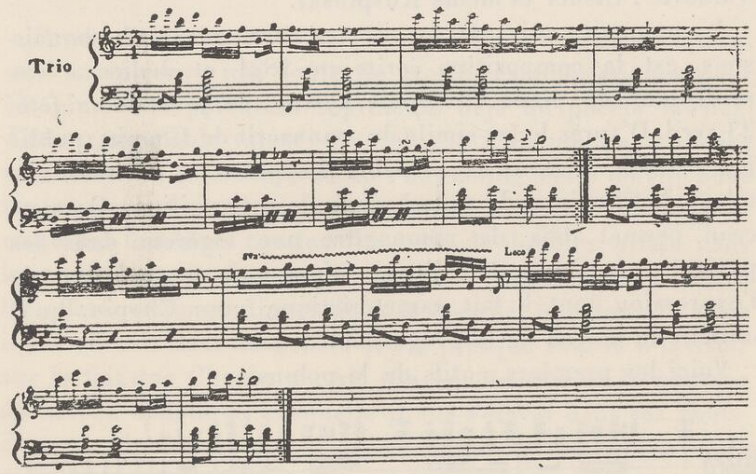
Cette première polonaise de Chopin n'est qu'une très courte composition. Elle compte vingt-deux mesures dans la première partie et seize dans le trio. La première partie se compose de deux sections, dont la première, de douze mesures, est formée de trois groupes à quatre mesures; la seconde représente une phrase allongée de dix mesures.

Malgré une évidente gaucherie, vraiment enfantine, dans la construction de ces deux phrases, par l'accumulation de motifs qui diffèrent trop entre eux par leur nature rythmique ou mélodique, on peut facilement reconnaître l'esprit de la forme musicale et de la symétrie harmonique du jeune compositeur. Tout cet art, il l'a appris en jouant les polonaises du Prince Michel Ogiński, le vrai fondateur de la polonaise, qui est devenue nationale par la tendance à pénétrer dans le domaine héroïque et tragique. Il est tout à fait naturel que dans sa première composition Chopin n'ait pu dépasser les limites des éléments rythmiques, mélodiques et harmoniques employés dans les polonaises d'Ogiński, mais il y avait déjà tant d'originalité dans son talent, qu'il n'est pas tombé dans la dépendance absolue de son modèle. On ne peut pas trouver dans la polonaise de Chopin de 1817 de réminiscences

provenant directement de celles d'Ogiński, ou des polonaises de la collection de Joseph Sychra de 1772, appartenant à la *Société de Musique* de Varsovie que nous venons de connaître par le travail de M. Lucjan Kamieński publié dans le compte rendu du Congrès International de l'Histoire de la Musique à Vienne en 1927. (Beethoven. Zentenarfeier. Universal-Edition, p. 66).

Un trait caractéristique des polonaises de Chopin de la première époque de sa production apparaît dans la seconde phrase de la première partie. C'est le croisement de mains au delà de deux octaves, un effet bien connu d'Ogiński et qui revient dans chacune des huit premières polonaises de Chopin.

Le trio de la polonaise, tout en si bémol majeur, se dis-



tingue par la forme schématique. Ses deux phrases ne sont construites qu'en groupes correspondants de deux mesures. On voit clairement l'ambition qu'a eue le petit compositeur
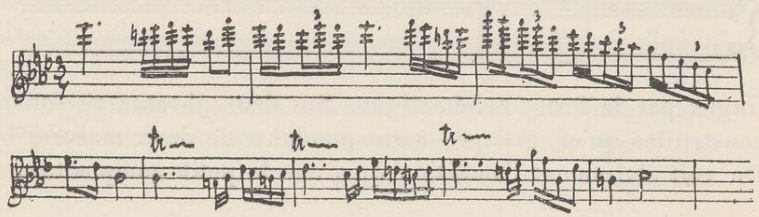
d'opposer à la virtuosité de la première phrase de la partie précédente ce trio vigoureux et fluide.

Quelques erreurs, dans la première partie du morceau, sont le fait du graveur.

Si cette polonaise nous était parvenue sans le nom de son auteur, jamais nous n'eussions osé l'attribuer à Chopin, pas même à Chopin enfant. Il serait aussi trop hasardeux de découvrir les traits de génie du futur compositeur de la polonaise en la bémol majeur. Chopin, qui a commencé de si bonne heure à composer des polonaises, a eu tout à fait raison de se modeler sur Ogiński, dont le talent, — bien que d'un dilettante, — avait créé des polonaises beaucoup plus solides que les compositeurs professionnels de cette époque à Varsovie : Elsner et même Kurpiński.
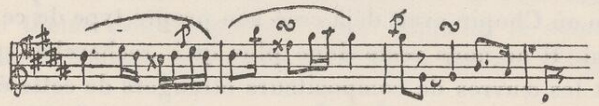
La polonaise suivante de notre maître, que nous connaissons, est la composition écrite en 1821 et dédiée à son professeur de piano, Adalbert Zywny, le jour de sa fête, 23 avril. D'après le fac-similé du manuscrit de Chopin, publié par Hœsick, il nous est possible d'apprécier l'évolution du talent de Chopin et de sa technique de composition. Ce morceau permet déjà de reconnaître une légèreté dans les passages, inconnue à Ogiński, ainsi qu'une gradation de l'expression tout à fait caractéristique pour Chopin, qu'il obtient au moyen de la progression tonale.

Voici les premiers motifs de la polonaise :



On y trouve aussi un passage assez long, s'appuyant sur des syncopes, que nous chercherions en vain chez Ogiński.

En 1822 Chopin a écrit la *Polonaise* en sol dièse mineur. Le génie de Chopin, se développant d'une manière prodigieuse pendant les années de son enfance, réussit à mettre dans la Polonaise en sol dièse mineur publiée sans chiffre d'œuvre bien après la mort du compositeur, plusieurs pensées vraiment belles et pleines de mélancolie, par exemple celle-ci :
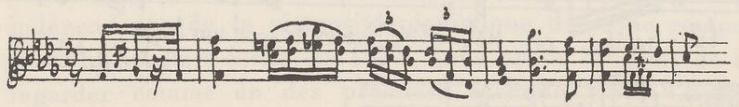


Ornée de fioritures et de passages d'une élégance exquise, où l'on retrouve une foule de motifs caractéristiques pour Chopin, cette polonaise représente déjà un poème musical d'une respectable valeur. Quoiqu'elle n'abonde pas en idées originales au point de vue de l'harmonie, cette œuvre nous frappe par la façon logique et sérieuse de traiter les rapports entre les fonctions tonales. La série de doubles trilles dans la seconde partie du trio est propre à Chopin ; elle annonce les effets, vraiment dignes de faire époque, que dans la suite il sut obtenir dans ce genre. Il est presque inutile d'insister sur le fait que Chopin n'avait pas encore atteint la hauteur du niveau artistique à laquelle il sut s'élever dans ses chefs-d'œuvre ultérieurs, et même ce degré de perfection était difficilement accessible si ce n'est absolument inaccessible à d'autres.

Du jour où en 1822 Chopin a écrit la *Polonaise* en sol dièse mineur, il ne saurait plus être question d'une influence

quelconque des compositeurs de Varsovie sur la production des polonaises du jeune maître.

Avant comme après, aucun de ces compositeurs n'a jamais écrit une seule œuvre, capable d'égaler en quoi que ce soit ou de rappeler, et encore moins de dépasser en valeur, les polonaises dictées par l'inspiration de Chopin. Nous ne pouvons pas perdre de vue enfin, que dans la production artistique plutôt médiocre d'Elsner, les polonaises occupaient la dernière place et que sur près de vingt polonaises de Kurpiński, les meilleures et les plus connues provenaient d'une époque où Chopin avait déjà créé son propre type de ce genre musical. Il ne nous reste donc plus qu'à rechercher quelles étaient les œuvres de compositeurs étrangers de cette époque qui ont pu exercer de l'influence sur le talent de Chopin en ce qui concerne les polonaises et si en général une influence de ce genre s'est jamais manifestée. Seules, deux polonaises de Charles-Marie de Weber pourraient entrer ici en ligne de compte : c'est d'abord la *Polonaise* en mi bémol majeur op. 21, parue en 1810, que l'éditeur Simrock fit répandre dans toute l'Europe, puis la *Polonaise* en mi majeur, publiée en 1820, moins connue que la première. Il est probable que Chopin posséda l'une et l'autre. Quoique Niecks ait été enclin à découvrir l'influence que dans tel ou tel passage elles auraient exercée sur Chopin, une analyse plus approfondie du style de ces deux polonaises nous apprend que le grand musicien de Varsovie a su complètement écarter l'influence du compositeur allemand. Le domaine des moyens pianistiques de Chopin, — à partir de la Polonaise en sol dièse mineur. — était beaucoup plus large que celui de Weber, ce qui n'empêche pas le contenu émotif des idées d'être bien plus profond chez Chopin que chez Weber.

La Polonaise suivante en si bémol mineur, composée en 1826, porte l'inscription : « Adieu. » Elle était dédiée à Guillaume Kolberg, jeune ami de Chopin. Il l'a écrite au moment de son départ pour les vacances qu'il devait passer avec sa famille à Reinertz non loin de Breslau. Ce départ n'était pas sans doute une catastrophe pour Chopin et les adieux qu'il devait faire à l'un d'entre plusieurs de ses amis n'avait rien de tragique pour faire éclater son cœur de douleur. Chopin avait commencé cette polonaise par une mélodie pleine de tendresse et de tristesse un peu exagérées, par un thème dont le premier motif rappelle le commencement de la fameuse polonaise n° 12 en la mineur d'Ogiński :

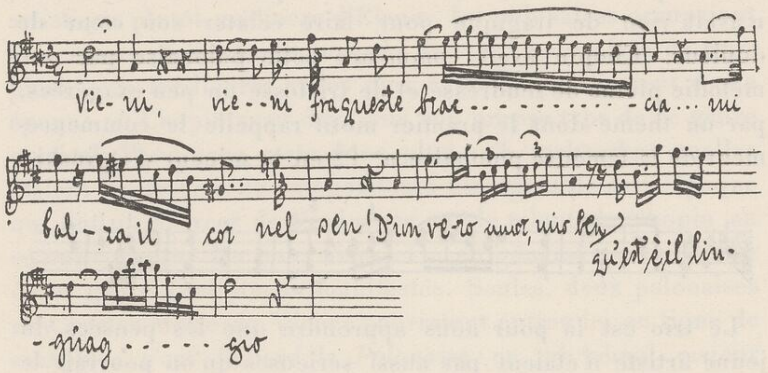


Le trio est là pour nous apprendre que les pensées du jeune artiste n'étaient pas aussi sérieuses qu'on pourrait le croire, à en juger par les notes de cette première partie. Nous sommes ici en présence d'une transcription, en partie mécanique, en partie libre, de l'une des mélodies alors les plus en vogue à Varsovie, tirée de l'opéra *La Gazza Ladra* (*La pie voleuse*) de Rossini, que Chopin avait vu représenter avec Kolberg quelques jours auparavant. Bien que les paroles du morceau choisi de l'opéra avaient une signification symbolique pour les liens amicaux de deux adolescents, — voilà comment s'exprime dans sa cavatine le jeune Giannetto : « vieni, vieni fra queste braccia... mi balza il cor nel sen! D'un vero amor, mio ben, quest'è linguaggio. Anche al nemico in faccia m'eri presente ognor : tu m'inspiravi allor forza e coraggio, forza, coraggio e valor! » — et en dépit du
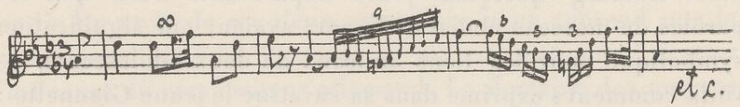
commencement mélancolique, Chopin n'a pas pu considérer cette œuvre autrement que comme un badinage musical.

D'après les exemples suivants on peut avoir l'idée de la manière de la transcription de Chopin en face de la mélodie originale de Rossini.

La cavatine de Giannetto commence par la phrase suivante :
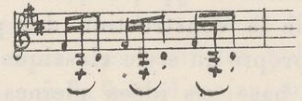


Chopin changea d'abord le ré majeur du morceau pour le ré bémol majeur et, après avoir cité les huit premières mesures de la mélodie de Rossini, il a développé dans les neuf mesures suivantes des idées originales et brillantes, conduisant au second thème de la cavatine.



La liberté de traiter son modèle se montre déjà dans la seconde mesure de la transcription de Chopin qui, dans cette partie de sa composition, n'a pas réussi à obtenir des phrases tout à fait satisfaisantes au point de vue de la forme rythmique de la polonaise. Peut-être que le jeune compositeur se moquait ici un peu du vieux musicien de Varsovie, Jean Stefani, qui s'occupait alors d'écrire les polonaises et les anglaises à la mode sur des airs d'opéras en vogue, spécialement sur ceux de Rossini.

Un groupe, pour ainsi dire à part, des autres polonaises de Chopin, forme trois polonaises parues comme œuvre 71 après la mort du compositeur dans l'édition préparée par Jules Fontana en 1855. Elles sont précédées toutes les trois d'introductions de quelques mesures et s'élèvent au point de vue de la technique à un niveau bien supérieur à celui des polonaises composées antérieurement. La première en ré mineur, est une preuve brillante de l'évolution originale, indépendante de la virtuosité pianistique du jeune compositeur. Elle était écrite en 1827. Nous avons le droit de la regarder comme un des premiers exemples chez Chopin d'un sens extraordinaire des sonorités, comme on le chercherait vainement dans la musique avant lui. La seconde section de la première partie de cette polonaise met au premier plan de la composition la virtuosité et le coloris et néglige l'élément mélodique. Tout Chopin, l'incomparable inventeur des effets du style brillant, le poète musical le plus subtil et le peintre de tableaux sonores, nous apparaît dans cette œuvre de jeunesse. Il nous faut encore souligner la méthode avec laquelle il a employé dans la construction du trio de cette polonaise le motif de l'introduction de cette partie :
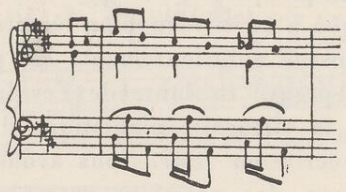


qui annonce déjà de loin les arpèges de l'introduction du

trio dans la fameuse polonaise en la bémol majeur. De prime abord il l'a détourné et transformé dans une forme en triolet pour commencer avec son aide le thème :
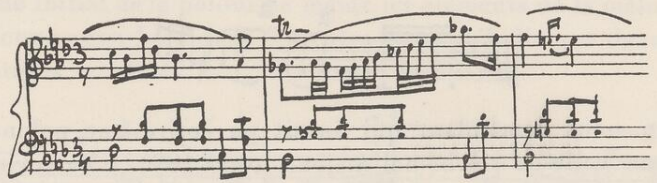


Un peu plus tard il l'a mis dans l'accompagnement :



Finalement il lui a donné le rôle d'une voix intérieure.
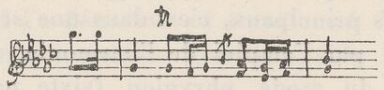
La *Polonaise* en si bémol majeur, écrite en 1828, la seconde de ce groupe, est une œuvre de salon, richement ornée de fioritures jetées sur les lignes ondoyantes de la mélodie.

Dans la troisième polonaise en fa mineur, notre attention se porte avant tout sur l'étendue de la première section, qui n'est en réalité qu'une seule phrase développée à 22 mesures. A part la profonde valeur poétique et la richesse de fioritures du morceau, nous avons ici le premier exemple d'une inspiration de longue haleine, typique pour Chopin, et de son affranchissement de la construction des phrases musicales par huit mesures, propre au style classique. L'harmonie, sur laquelle Chopin a basé ses idées pleines de mélancolie et d'une poésie romantique, se distingue par un ordre extraordinaire. Mais quoiqu'elle ne quitte pas dans les 21 mesures les trois accords principaux, c'est dans une seule mesure, la neuvième, que par l'emploi de l'harmonie de la seconde caractéristique du mode phrygien (sixte napolitaine) on reconnaît le futur magicien de l'harmonie :
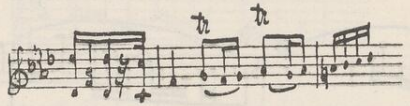


La Polonaise en sol bémol majeur, qui fut conservée grâce à la copie de Guillaume Kolberg, provient de 1829. Niecks a émis des doutes sur l'authenticité de cette œuvre. L'auteur de l'importante monographie anglaise sur Chopin y avait remarqué, il est vrai, certains passages qu'on dirait copiés d'après d'autres œuvres de Chopin, mais il affirmait que la polonaise en renfermait d'autres qui n'auraient jamais pu être le produit de son invention. Une série d'arguments parle cependant en faveur de l'authenticité de cette polonaise. Le culte de Kolberg pour Chopin était trop profond pour qu'il se fût permis de fausser un texte musical de celui-ci. La polonaise est précédée d'une introduction dont le rapport avec elle est absolument analogue à celui des introductions dans les polonaises posthumes (œuvre 71). Nous y trouvons de plus une série de phrases qui s'accordent parfaitement avec la polonaise en si bémol majeur de 1828, ainsi que plusieurs autres qui font pressentir les polonaises suivantes, surtout la polonaise en la bémol majeur op. 53. La plus évidente de ces analogies est démontrée par cet exemple :

Polonaise en sol bémol majeur de 1829 :



Polonaise en la bémol majeur op. 53.
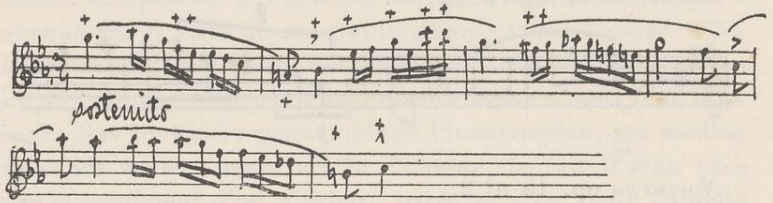


En nous demandant qui aurait pu écrire une polonaise comme celle en sol bémol majeur, avant 1830, à Varsovie ou ailleurs, nous ne pouvons pas indiquer un seul compositeur.

Il y a enfin un détail de style commun aux polonaises de jeunesse de Chopin et à la polonaise en sol bémol majeur, détail disparaissant avec la polonaise en ut dièse mineur op. 26. C'est le croisement des mains dans une vaste étendue avec un dessin obstiné dans la main gauche au-dessus de la main droite, faisant des passages. Ce détail est un signe remarquable permettant de reconnaître le style des polonaises de Chopin provenant de cette période. Ces particularités ne nous permettent pas de douter de l'authenticité de cette œuvre, bien que nous y observions une structure différente de celle des autres polonaises de la même époque, en particulier le trio très étendu avec des modulations se ramifiant largement.

La qualité de virtuose propre à la nature musicale de Chopin ainsi que son intérêt personnel de pianiste cherchant des moyens artistiques de succès, motivèrent la création de la *Grande Polonaise Brillante* en mi bémol majeur, op. 22. C'est une composition avec accompagnement d'orchestre essentiellement pour concert et visant un effet immédiat. Le rôle de

l'orchestre est ici limité à une dizaine de mesures du prélude, un peu à la manière de Kurpinski, puis à l'accompagnement effacé et au second plan, ainsi qu'à des interpolations insignifiantes au milieu de la partie du piano, brillante et élégante au possible. On ne peut pas ne reconnaître dans le dessin du thème initial de la polonaise même les éléments de la mélopée italienne aussi bien dans le centre de la mélodie que dans les fioritures.
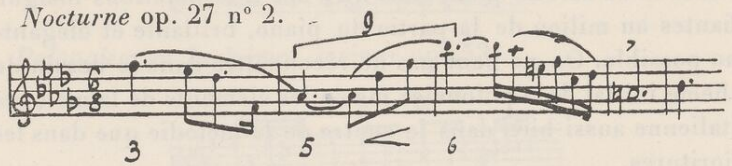


Toute la coupe de ce concept mélodique et harmonique est propre à l'individualité et à l'invention de Chopin. Elle paraît à travers beaucoup d'idées de notre compositeur et il nous suffira d'indiquer le commencement du *Nocturne* op. 27 n° 2 en ré bémol majeur, le thème initial du *Nocturne* op. 15, n° 2, en fa dièse majeur, ou le second thème de la *Sonate* en si mineur, op. 58, pour voir dans combien de points ces quatre mélodies sont analogues.

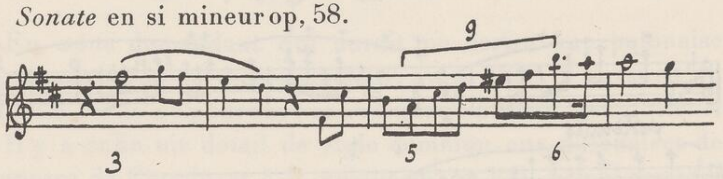
Tous ces thèmes descendent de la tierce de l'accord tonique vers la quinte sur laquelle la mélodie fait un tournant pour monter jusqu'à l'intervalle de la neuvième. Il faut remarquer aussi que la base harmonique de ces phrases consiste dans le même procédé qui laisse prévaloir l'harmonie de la tonique dans les trois premières mesures, et seulement dans la quatrième fait introduire une harmonie nouvelle (p. ex. la parallèle de la sous-dominante). Même dans la seconde partie

de la période (c'est le cas dans la polonaise et dans la sonate) la relation entre ces phrases ne subit aucun changement.
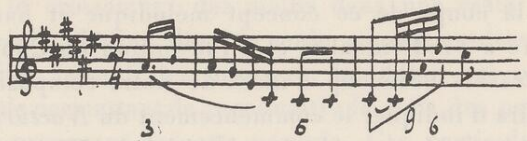
Nocturne op. 27 n° 2.



Sonate en si mineur op, 58.



Nocturne op. 15 n° 2.



Sans jamais faiblir, le courant du rythme de la polonaise ne cesse d'apporter les effets pianistiques les plus recherchés qu'on puisse imaginer dans cette époque, un chatoiement admirable de lumières et de couleurs de tons. Aucune des polonaises écrites dans le genre de pure virtuosité des compositeurs plus récents n'égale cette œuvre de Chopin sous le rapport de ces valeurs. Le merveilleux *Andante spianato*, composé par Chopin plus tard, probablement en 1835, est une introduction à cette polonaise, à laquelle il n'est du reste uni par aucun lien d'affinité réelle.

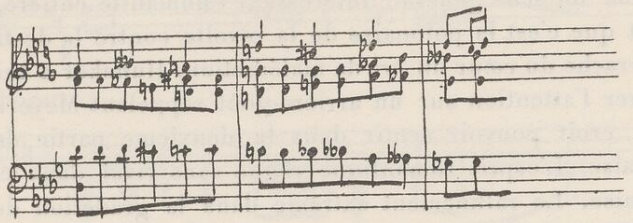
Toutes les œuvres dont nous venons de parler ne servaient,

pour ainsi dire, que de préparation technique au point de vue de l'art de composition à la vraie mission que le génie de Chopin devait accomplir envers la Pologne et le monde dans le domaine de la polonaise. Arrivé à l'âge de l'épanouissement de son intelligence il s'aperçut que dans la polonaise, il pourrait parler non seulement en son propre nom d'artiste, mais encore au nom de la nation, avec laquelle il s'identifiait. C'est pourquoi il n'attachait pas d'importance à ses polonaises composées à Varsovie, de sorte qu'il n'en a porté aucune sur la liste de ses publications. Après l'année 1831, il les considérait d'un œil critique, y apercevait certaines imperfections, et trouvait surtout des défauts dans leur idéologie. Ses souvenirs personnels de l'insurrection, ses méditations sur le sort réservé à la Pologne, le fait d'avoir vécu par le sentiment d'un glorieux passé et d'en avoir entendu l'écho, toutes ces souffrances et ces pensées firent naître en lui l'idée qu'il était possible de donner à la polonaise une forme épique, permettant d'en faire le symbole de la gloire et du martyre de sa nation. Quoi qu'on puisse reprocher à l'interprétation d'œuvres musicales d'un point de vue autre que celui de la musique, on ne saurait traiter à la légère les innombrables commentaires sur les polonaises de Chopin, que des auteurs de l'époque, d'autres plus récents, enfin des écrivains contemporains leur ont consacrés, pour y apercevoir une épopée nationale de la Pologne. Qu'il suffise de rappeler les images si vivantes que ces polonaises évoquaient dans la fantaisie de Liszt et la façon non moins imagée de les interpréter par Niecks. Disons encore que dans le titre du chapitre où il en parle, James Huneker les définit dans des termes expressifs, mais peut-être pas tout à fait justes, en les appelant *Heroic hymns of battle*.

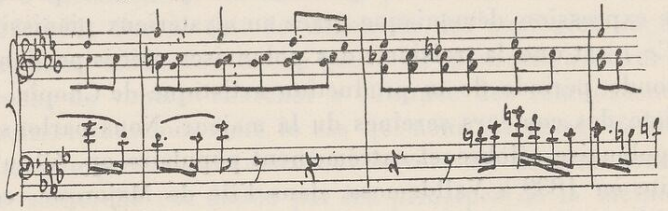
Chopin a gardé dans la suite la forme de ses polonaises d'autrefois, notamment celle ternaire symétrique, de laquelle il passait déjà à la forme rapprochée du rondeau. Il est resté fidèle sous ce rapport à la tradition classique des polonaises d'Ogiński et de ses successeurs. Il se contentait de cette forme comme on peut se contenter d'un humble gobelet servant d'habitude à prendre de l'eau, pour y verser du vin généreux ou de l'hydromel parfumé.

La *Polonaise* en ut dièse mineur op. 26 n° 1 est la première de celles qui remontent à la seconde période. Elle fut composée à Paris en 1834 ou 1835 et parut en 1836. En ce qui concerne le style, elle rappelle encore beaucoup les polonaises de la période précédente, surtout celle en sol dièse mineur. Les quatre premières mesures faisaient sur Niecks l'effet d'une sentence de l'inexorable destinée; elles entrent dans l'oreille comme les coups du marteau qui enfonce les clous pour fermer un cercueil. Ces quelques mesures dénotent cependant une force et une décision puissante et font venir à la pensée les paroles de Huneker : que la constitution de Chopin était débile, mais son âme était celle d'un lion. Viennent ensuite des mélodies pleines de langueur, de regret et de souffrance, exhalant une tristesse inconsolable et se poursuivant à travers des harmonies et des modulations vraiment frappantes. Toute l'originalité de Chopin et l'inépuisable richesse de ses moyens au point de vue de l'harmonie et de la modulation se montrent déjà dans cette polonaise dont quelques parties nous permettent d'admirer la maîtrise du jeune compositeur dans la formation des idées, dans l'équilibre entre les éléments du lyrisme et de la virtuosité, dans tout cet art de créer une composition à la fois touchante et charmante. On ne peut passer sans avoir souligné la phrase suivante du trio

de la polonaise avec l'échange enharmonique de tons et la progression chromatique dans l'harmonie :



et ensuite la partie centrale du trio dans laquelle nous entendons un dialogue entre les deux mains :



Ces exemples montrent la finesse de l'invention harmonique et de la manière polyphonique de Chopin.
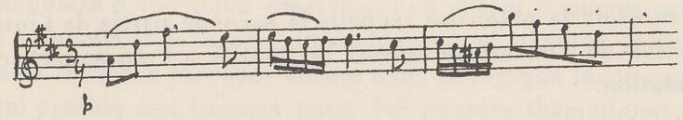
La seconde polonaise de l'op. 26, en mi bémol mineur reflète la tension continuelle de l'énergie et dénote l'effervescence, la surexcitation et la colère, qui finissent par éclater. La force plastique des motifs employés y est si grande, qu'aussi bien Niecks que Huneker crurent apercevoir dans cette polonaise des tableaux : le premier, l'image de la force physique et de la confiance en soi, l'expression du complot et de l'insurrection, du grondement d'un volcan, de la concentration des troupes, de batailles et de la victoire; tandis que pour le second il s'agit ici d'un tableau de l'insurrection et du sort des Polonais en Sibérie. Ippolito Valetta, auteur d'une

monographie italienne sur Chopin, suit les traces de Niecks et de Huneker dans cette exégèse, mais il donne à cette composition un sens général, intéressant l'humanité entière, en disant que c'est la polonaise de la révolte contre la destinée qui arrache du cœur un cri de malédiction. Huneker a raison d'attirer l'attention sur un arrière-goût rappelant Meyerbeer qu'on croit pouvoir sentir dans la deuxième partie de la polonaise. L'esprit romantique règne sans rival dans cette polonaise. Le raffinement extrême dans la gradation de la force d'expression des thèmes par rapport à la dynamique, se manifeste déjà tout au commencement de cette œuvre, où les motifs menaçants dans le rythme de la polonaise prennent une expression démoniaque grâce au mystérieux pianissimo.
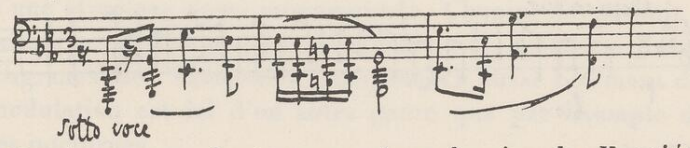
Ce n'est que la troisième des polonaises créées pendant la seconde période de la production artistique de Chopin, qui reflète des couleurs sereines du la majeur. Nous parlons de la polonaise célèbre et extrêmement populaire op. 40, n° 1, écrite en 1839 à Valldemosa, dans l'île de Majorque, composition qui, sans contredit, exprime l'esprit de chevalerie et le triomphe.

Absolument différente de la précédente, est la Polonaise en do mineur, la deuxième de cet op. 40, que Chopin a composée à la même époque à Majorque. C'est un poème tragique exprimant la défaite, la ruine et l'assujettissement. Son thème initial est quasi une réponse symbolique, sans doute subconsciente, au thème solennel et triomphal de la polonaise intitulée « Sois bienvenu, ô roi! » que Charles Kurpiński avait composée à l'occasion du couronnement d'Alexandre I^er^ à Varsovie. Les thèmes de ces deux compositions s'accordent absolument dans le premier motif; toutefois l'harmonie changée en mineure semble couvrir cette phrase de deuil.

Kurpiński.



Chopin.
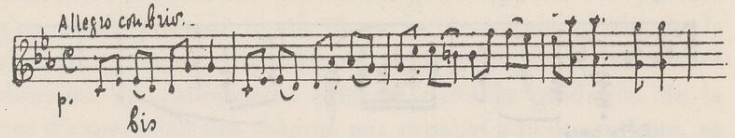


Chopin a sans doute connu la polonaise de Kurpiński qu'il a certainement dû entendre jouer avant l'insurrection de 1830-31. Par le fait de découvrir des analogies ou des antinomies musicales de ce genre on pourrait s'attirer le reproche de vouloir chercher à outrance des réminiscences illusoires; toutefois dans le cas qui nous intéresse, où nous sommes en présence de deux œuvres revêtant la même forme, cette recherche est dictée par les principes de la méthode psychoanalytique. Nous pouvons admettre sans risquer de nous tromper, que lorsque le désir de composer cette polonaise naquit dans l'âme de Chopin, méditant sur le sort de la Pologne, — en vertu de la loi de contraste — le motif de la polonaise de Kurpiński, qui se trouvait dans la subconscience de Chopin, devint l'initiale énergie mélodique, l'impulsion primitive pour décharger en lui la force fluide de la mélodie qui prit dans cet état de son esprit une teinte émotive différente.
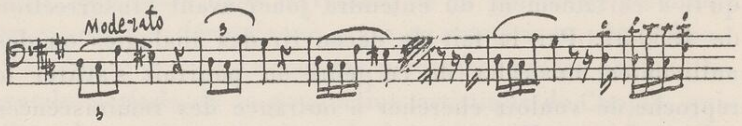
Aucune raison plausible ne pourrait en revanche parler en faveur de l'opinion qui voudrait découvrir des rapports d'affinité entre la polonaise suivante de Chopin en fa dièse op. 41, l'œuvre vraiment de génie, et l'ouverture de *Coriolan*

de Beethoven, parce que la façon de ranger les premières mesures de la polonaise rappelle la seconde partie de l'introduction de l'ouverture, savoir les motifs à l'unisson et leur gradation.

Beethoven.



Chopin.



Comme une source au pied de la montagne, on voit chez Chopin jaillir de la masse de plus en plus puissante des tons, le thème de la polonaise, dont la dynamique interne s'accorde d'une façon merveilleuse avec la structure des motifs. Quoi qu'il n'eût contesté ni la grandeur, ni l'originalité de ce chef-d'œuvre, Niecks y a vainement cherché la beauté de la mélodie et de l'harmonie, pour n'y trouver que des unissons lugubres et des phrases mélodiques gémissantes, de sorte que l'impression générale qui s'en dégage, était suivant lui plutôt morbide qu'esthétique. Ce jugement un peu sévère de Niecks est cependant amplement compensé par l'opinion enthousiaste de Liszt, d'Ehlert, de Huneker et d'une foule d'autres commentateurs. L'originalité de cette œuvre puissante ne gît pas seulement dans la forme divisée de quatre parties, dont chacune comprend de nombreux secteurs, non seulement dans le fait d'avoir introduit subitement et pour la

polonaise d'une façon capricieuse au milieu d'images parlant d'héroïsme et de hauts faits de guerre une mazurka idyllique, mais il faut la chercher encore dans la logique incomparable qui préside aux liaisons entre les pensées thématiques dans les brisements audacieux de modulations. Dans une œuvre d'une structure aussi monumentale, Chopin ne pouvait pas laisser se perdre le plan principal de la polonaise dans les filigranes des harmonies trompeuses ; aussi l'élément de la modulation est ici d'un autre genre que par exemple dans les nocturnes.

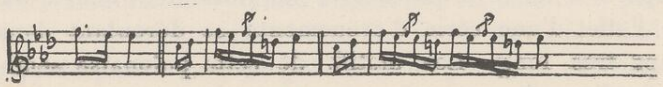
Après avoir créé cette œuvre grandiose, Chopin atteint dans la *Polonaise* en la bémol majeur op. 53 l'apogée de son génie dans ce domaine de composition et s'élève au niveau le plus haut que ce genre de musique était appelé à atteindre. Cette polonaise parut en 1843. On pourrait facilement publier un volume si l'on voulait se donner la peine de réunir toutes les descriptions dithyrambiques consacrées à ce chef-d'œuvre. Il n'y avait sans doute après Chopin pas un grand pianiste dont le répertoire n'eût compris cette polonaise et qui ne l'eût exécutée souvent en public. Au point de vue art, la grandeur de cette composition gît dans la force titanique d'expression, dans les contrastes merveilleux des parties et dans la plastique des thèmes admirablement liés entre eux grâce au sens génial des formes monumentales. Sous le rapport de la virtuosité, la musique de piano atteint ici le plus haut degré de son évolution. On ne saurait douter un instant que Chopin n'eût voulu exprimer par cette musique le sujet de ses visions et qu'il n'eût raconté ainsi l'histoire des exploits militaires de ses concitoyens, pour exalter la gloire des ancêtres et édifier les contemporains. La structure vraiment géniale qui caractérise cette polonaise au point de vue pure-

ment musical s'accorde merveilleusement avec le romantisme de la conception du poète musicien. Ce n'est pas de force, envers et contre le caractère de cette musique, qu'on lui impose un programme défini; ce programme découle d'une façon immédiate d'elle-même, car c'est Chopin qui l'y a enfermé comme par un charme au moment où il la créait. Tous ceux qui ont écrit sur ce chef-d'œuvre se sont sentis irrésistiblement entraînés à en parler dans les termes exprimant la plus haute admiration, l'enthousiasme et le ravissement. En effet cette polonaise donne à l'imagination les ailes de l'inspiration poétique. Même des auteurs anglo-saxons, comme Niecks, Huneker, ont été complètement subjugués par l'esprit chevaleresque de cette musique; aussi lorsqu'ils en parlent, croient-ils apercevoir les hauts faits de chevaliers bardés de fer, entendre le cliquetis de leurs armes et la cadence du galop de leurs chevaux. Le long commentaire de Kleczyński auteur cité souvent par G. C. Ashton Jonson dans *A Handbook to Chopin's Works*, ainsi que la description brillante et profondément sentie de Félix Jablczyński, sont l'expression de ce qu'on pense de cette polonaise en Pologne. D'après Édouard Ganche : « c'est le tableau formidable d'une nation en armes, la ruée furieuse des armées, les clameurs guerrières, la marche d'une foule humaine, le triomphe du vainqueur, traduits en rythmes accentués, en sonorités prodigieuses ». On ne peut que s'étonner de voir que Liszt n'ait pas essayé de parler de cette polonaise du point de vue littéraire ou qu'il n'ait pas traité d'elle comme mucisien. Schumann l'a également passée sous silence. C'est à présent qu'il nous incombe de donner une étude analytique de ce poème musical incomparable et admiré par tous les peuples civilisés.

Comme dans toutes ses compositions, Chopin s'est ici

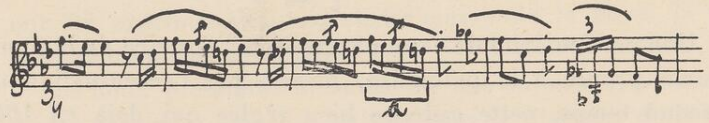
montré maître dans la construction. La *Polonaise* en la bémol majeur qui recèle de si grands trésors épiques et se distingue par tant d'action, n'a que 181 mesures formant seize sections, dont quatre à 16 mesures chacune contiennent des phrases identiques, soit le thème principal de la composition. L'arrangement de l'ensemble est d'une clarté vraiment classique : en effet, les 16 mesures de l'introduction nous préparent à entendre le thème principal qu'on voit se répéter deux fois au commencement de la première partie et qui fait encore une apparition vers la fin de celle-ci, à peine après deux phrases à 8 mesures. Le trio comprend 74 mesures. Quant à la troisième partie, elle est moins longue que la première; le thème principal qui n'y revient qu'une seule fois, ainsi que les 11 mesures de l'épilogue formé avec les motifs de ce thème, étaient complètement suffisants pour le remplir. Cette disposition des parties rappelant tellement les exemples classiques, constitue la base sur laquelle se développent des idées d'une originalité surprenante, qui nous frappent par leur force d'expression. C'est précisément la force des idées employées par Chopin qui fait comprendre comment une composition dont l'exécution ne dure qu'environ six minutes, peut produire sur l'auditoire l'impression d'un récit assez long qui le charme et le fascine. On pourrait la comparer à un rêve qui malgré son infiniment courte durée, fait l'effet d'une série d'événements se déroulant dans un temps très long. Les motifs de cette polonaise semblent doués d'une force magique que suscite en nous une complexité d'images, d'idées et de sentiments sommeillant sous le seuil de la conscience; une fois réveillés, ces souvenirs s'abattent sur l'âme comme une avalanche et font vibrer toutes les cordes de notre être.

Dans les 16 mesures dont se compose l'introduction, Chopin a réussi plusieurs coups de maître en même temps. Le premier concerne l'harmonie. L'introduction s'appuie sur la pédale mi-bémol qu'on entend au début et qui vibre plusieurs fois ensuite; or, c'est sur cette note que reposent les motifs dissonant avec cette dominante. Les deux motifs dont s'est servi Chopin pour construire l'introduction, en triplant leur force à la manière d'une progression, nous font entendre : (*a*) le passage s'étendant à presque toutes les touches du clavier, qui dans la troisième mesure précédant la fin du sujet principal nous éblouit par une fusée lumineuse de tons; (*b*) le motif obstiné (ostinato) d'octaves dans la basse du trio en mi majeur. Chopin a vraiment agi comme un auteur dramatique de génie qui dans les premières scènes de la pièce excite la curiosité du spectateur qu'il veut intéresser à la personne du héros pour obtenir l'effet désiré au moment de son apparition. Après nous avoir ainsi préparé à le recevoir, nous voyons le sujet principal venir comme un héros étincelant de beauté, entouré d'une auréole de gloire. En ce qui concerne la construction, le sujet de la polonaise porte le sceau du génie. Les trois premières mesures, appuyées sur l'harmonie tonale, se montrent comme le développement d'un unique motif minuscule :

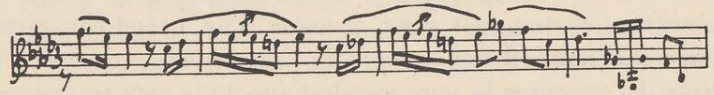


après quoi dans la quatrième mesure nous sommes en présence d'un épilogue, formé d'autres motifs, dans le ton de la parallèle de la sous-dominante. La prosodie de cette phrase n'est pas conforme aux règles classiques, et Leichtentritt a
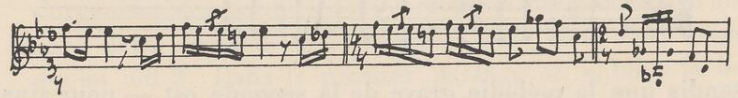
démontré dans son livre : *Analyse des œuvres pour piano de Chopin*, combien cette phrase aurait perdu si Chopin n'avait pas eu le courage de la former contrairement à des normes métriques du style classique. Voici cette phrase dans l'œuvre de Chopin :



Suit l'exemple de la même phrase formée selon la règle plus classique avec l'élision du motif *a* de la forme originelle, qui la rend normale, mais aussi plus fade et traînante.
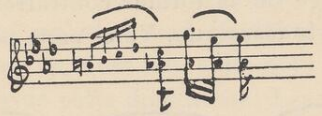


Leichtentritt, en élève fidèle de la *Frasierungs-methode* de Riemann, nous présente aussi une autre division possible de ce thème sans aucune élision de motifs mais avec deux changements de temps :
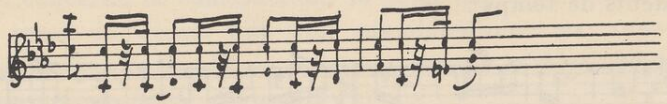


Dans l'harmonie nouvelle, si bémol mineur, le premier sujet s'élève d'un demi-ton et l'on sent augmenter en même temps la tension interne du thème, agrémenté de brillantes figures. Les huit mesures suivantes de cette phrase admirablement développée commencent par un motif s'élevant du fa initial dans l'octave plus basse, puis le motif principal surgit encore deux fois dans une abréviation rythmique

comme s'il était appelé par l'énergie de la tension se trouvant dans le passage de quatre tons qui le précède :
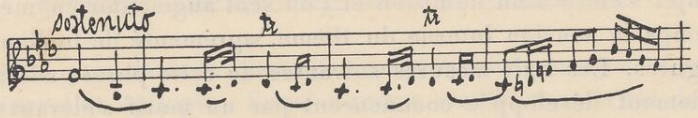


Une particularité de cette phrase c'est l'absence de la figure finale propre à la polonaise, formée par l'accentuation du second temps, cette cadence bien réglée qui déjà en 1648 avait frappé Jean Laboureur dans les danses polonaises. Ce n'est que dans la 32e mesure qu'on rencontre la figure typique du rythme au final de la polonaise.

Les deux sections suivantes de la première partie à 8 mesures contiennent deux pensées d'un grand contraste. Grâce à l'itération des accents de la première pensée et à la façon de suggérer le germe mélodique de la voix intérieure, sorte de fanfare obstinée do puis mi bémol, la première de ces pensées produit l'impression de l'enthousiasme dont s'inspire une grande action héroïque,



tandis que la mélodie grave de la seconde est — pour ainsi dire — l'expression d'une méditation historiosophique.



Ce n'est que dans cette phrase que l'on reconnaît dans la basse le vrai rythme de la polonaise. Sans avoir eu recours à

ce rythme caractéristique, Chopin a réussi à composer presque toute cette polonaise hors ligne. Le caractère de cette composition n'a probablement jamais donné lieu au moindre malentendu. Voici dans quels termes Leichtentritt a résumé son opinion sur cette œuvre : « le brillant, la noblesse, la force et l'enthousiasme, dont la polonaise est en général capable, ont été exprimés dans ce chef-d'œuvre de la façon la plus saisissante et la plus parfaite ».

Les deux premières mesures du trio en mi majeur servent d'introduction à une idée unique dans le domaine de la composition pour piano; cette idée consiste à répéter la figure d'octaves dans la voix de basse de tout le trio, depuis le pianissimo se perdant dans le lointain, jusqu'à ce que le son ait atteint le plus haut degré d'intensité. Sur le fond de cette interprétation tout à fait réaliste et génial de la marche cadencée de la cavalerie, on entend s'élever une mélodie rappelant les sons de cors et de trompettes, dans laquelle on pressent aussi bien la volonté et l'autorité du chef que la discipline du soldat. Ce tableau musical émouvant, d'une audace inouïe, se répète deux fois de suite.

Dans la seconde partie du trio — 34 mesures — on voit s'organiser des pensées d'un caractère intermédiaire, d'abord dans deux sections à 4 mesures, puis dans deux phrases qui en ont 8. Dans le premier passage on entend la basse sonner le rythme de la polonaise, qui disparaît complètement dans la seconde section au milieu des syncopes et dans les lignes sinueuses des mélismes passant d'abord dans la tonalité sol majeur et mineur, puis dans celle de fa mineur. Plusieurs motifs de ce passage reviennent impétueusement dans la coda du trio pour ouvrir la voie au finale, où l'on entend résonner triomphalement le thème principal.

Le degré le plus élevé de romantisme dans le domaine de la polonaise a été atteint par la *Polonaise-Fantaisie* op. 61, parue en 1845. Les traits propres à la polonaise s'y perdent en grande partie. Une introduction exhalant une mélancolie profonde annonce le caractère rêveur de cette composition. La structure de cette fantaisie s'écarte de la symétrie des formes de la polonaise et se rapproche, sous ce rapport, des ballades, surtout de la ballade en fa mineur avec laquelle elle a en commun la tonalité fondamentale et les changements nerveux des modulations. Cette œuvre rappelle en même temps le genre des sonates à deux thèmes et leur développement. Quoiqu'elle exprime le *Zal* (le chagrin), et la langueur, la *Polonaise-Fantaisie* finit cependant par aboutir à une note d'héroïsme triomphant. En ce qui concerne l'harmonie, elle se distingue par une richesse extraordinaire d'idées dans la formation des dissonances ainsi que par des moyens de modulations qu'on ne connaissait avant que dans la musique de Chopin. Avant la crise du chromatisme et de la modulation qui a éclaté dans la musique de *Tristan et Yseult* de Wagner, ce sont les œuvres de Chopin qui ont atteint le sommet de l'harmonie romantique. Malheureusement elle est souvent voilée par des phénomènes d'ordre inférieur, sur lesquelles s'est cependant portée de préférence l'attention de l'éminent musicographe Ernest Kurth, auteur d'un travail développé : *Romantische Harmonik*.

La *Polonaise-Fantaisie* est la dernière œuvre de Chopin ayant des rapports avec la forme de la polonaise.

II

Les Mazurkas.

Chopin ne commença à écrire des mazurkas qu'en 1825, par conséquent huit ans après ses premiers débuts dans la polonaise. Nous ne connaissons pas de compositions de ce genre antérieures à cette année où parurent à Varsovie les deux mazurkas de Chopin en sol majeur et si bémol majeur. On n'y trouvait pas le chiffre de l'œuvre, comme on pouvait le lire sur le rondeau en do mineur publié la même année, et avec son numéro 1 inaugurait la série des publications de Chopin. Ces mazurkas de 1825 n'ont pas été renfermées par leur auteur dans le cycle de ses mazurkas et Fontana n'en a également pas tenu compte dans l'édition des œuvres posthumes de Chopin. Si celui-ci s'est décidé à faire paraître ces deux compositions d'une valeur encore modeste, c'est que sans doute il n'en avait pas d'autres meilleures et plus parfaites sous la main à cette époque. On se demanderait en vain aujourd'hui pourquoi Chopin qui dans son enfance avait eu l'occasion d'entendre jouer et de danser des mazurkas, qui s'était même foulé le pied en les dansant, n'a commencé à en composer qu'en 1825. Le caractère aristocratique du talent de Chopin était peut-être contraire à ce genre de musique populaire que des œuvres médiocres de compositeurs varsoviens, avaient pu rendre banal à ses

yeux; mais le jour où son intelligence atteignit son plein développement, il dut pressentir les merveilles qu'il serait capable de créer en cultivant cette forme de danse. Or, il était appelé à découvrir dans la mazurka les mondes nouveaux de l'harmonie et, comme l'a dit Cyprien Norwid, grâce aux éléments du folklore polonais à lui donner une signification panhumaine.

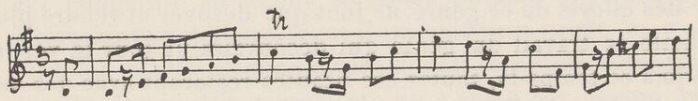
Ce n'est pas d'emblée que Chopin réussit à trouver la route conduisant vers les sources de la musique populaire authentique, pour y puiser en composant ses mazurkas. La musique de danses nationales, telle qu'on la cultivait alors à Varsovie, lui suggérait au début certaines phrases typiques portant l'empreinte populaire, dont il pouvait tirer profit, en y apportant les modifications que lui dictait sa propre invention. La beauté des motifs populaires ne s'étant pas encore révélée directement au jeune artiste, il se fiait à ses aînés qui pendant quelques temps l'ont peut-être empêché d'entrer dans la bonne voie. Cette phase préparatoire ne dura cependant pas longtemps, car, guidé par son instinct génial, Chopin devait trancher définitivement la question au profit de son art. Peu de temps sans doute après les premiers essais dans le domaine de la mazurka, pendant les plus proches vacances qu'il passa à la campagne, Chopin se mit à étudier la musique du peuple polonais. Il avait l'oreille ouverte à toutes les manifestations sonores de l'âme populaire; il écoutait les chants et la musique instrumentale des paysans, aussi bien aux heures de travail qu'au moment de la joie et de la gaîté. Il accumulait dans sa mémoire tout ce qu'il entendait et devait sûrement écrire ses impressions sous forme de notes, non dans un but scientifique comme le fait l'ethnographe, mais bien pour s'en servir et en profiter un jour lui-même. Il écoutait ces chansons et observait

ces danses dans leur beauté primitive, sans les accessoires que les intellectuels croient devoir leur ajouter. Le passage suivant, tiré d'une lettre de Chopin à sa famille, qu'il écrivait, il est vrai, à une époque bien plus récente, en 1847, nous montre la différence entre ses idées sur la musique populaire et la façon d'adapter les chansons populaires à la manière artistique, chœur à quatre voix, d'Oscar Kolberg. « Nowakowski m'a remis la collection de chants populaires de Kolberg; bonnes intentions, mais les épaules un peu trop minces. — C'est ainsi que Chopin s'exprime. — Je me dis souvent en voyant des choses pareilles que mieux vaudrait rien du tout, car des efforts de ce genre ne font que dévoyer et rendre plus difficile le travail du génie qui découvrira un jour la vérité. Jusqu'à ce temps-là, toutes ces beautés resteront avec des nez postiches, des figures couvertes de fard, des jambes amputées ou des échasses et ne seront que la risée de ceux qui les regarderont légèrement. » Sans vouloir citer d'autres remarques de Chopin sur ce sujet, cette phrase explique son opinion sur la musique populaire polonaise et permet de réfuter la supposition exprimée il n'y a pas longtemps par Béla Bartok, suivant laquelle Chopin n'aurait pas connu la vraie musique des paysans et se serait contenté d'un succédané de celle-ci, soit de la musique populaire artificielle.
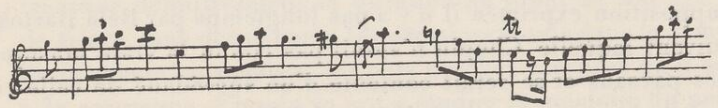
La forme artistique de la mazurka (en polonais le *mazurek*) était influencée au XVIII[e] siècle par les danses des suites instrumentales de cette époque, en particulier le menuet, qu'on peut considérer comme l'expression chorégraphique de la culture d'alors. La construction ternaire et symétrique du menuet, avec son trio au milieu et la façon de faire contraster le thème dans l'harmonie parallèle mais de l'autre genre, a un équivalent dans la morphologie de la mazurka au moins dans les

exemples que nous connaissons de l'époque du Duché de Varsovie et de la Pologne du Congrès. Or Chopin s'est servi de cette forme sans y rien changer.
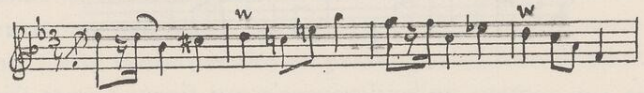
La première mazurka publiée en 1825, en sol majeur, — n° 55 de l'édition de Gebethner et Wolff à Varsovie, — rappelle certainement les chansons populaires polonaises; toutefois les thèmes de cette œuvre font plutôt l'impression d'être stylisés que de provenir directement de la campagne polonaise. On ne peut pas nier que ce genre de thèmes paraît de temps en temps dans les mazurkas plus récentes. Voilà le thème de la première mazurka de Chopin :



Les idées que nous trouvons dans le trio à une phrase rappellent les mazurkas jouées « dans les bals, les redoutes et les mascarades de Varsovie », comme nous les connaissons par la collection de Jabloński. (Édition de A. Brzezina à Varsovie.)
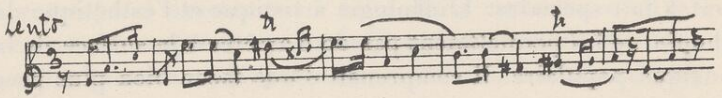


La seconde mazurka en si bémol majeur, parue en 1825, — N° 52 de l'édition de Gebethner et Wolff, — se rapproche beaucoup de la première en ce qui concerne la structure, la longueur et le caractère thématique. Les « harmonies piquantes » sur lesquelles Niecks a attiré l'attention ne sont pas encore une preuve suffisante de l'affranchissement complet du talent de notre jeune musicien, car il faut y apercevoir l'application bien réussie et faisant l'impression de l'originalité de procédés que les compositeurs de Varsovie avaient employés avant lui. Ces procédés consistent à se servir dans la tonalité majeure du second degré surélevé et de la quarte lydienne, — quarte augmentée, — aussi bien dans la mélodie que dans l'harmonie. Kurpiński était déjà au courant de ces procédés qu'il savait appliquer à la musique des scènes populaires de ses opérettes. En tout cas le motif initial de cette mazurka est trop intéressant pour qu'il ne soit pas cité ici :



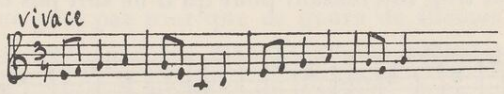
La mazurka en ré majeur — N° 53 de l'édition de Gebethner et Wolff, — la troisième entre les plus anciennes de Chopin, a moins de valeur que les deux premières, qui se distinguent par une structure correcte. Chopin se rendait compte de fautes dans la prosodie de ce texte musical, aussi l'a-t-il refaite après plusieurs années, en 1832, mais malgré les changements apportés, il ne réussit pas à lui donner la valeur digne de son talent.

« La beauté sauvage » de la musique populaire polonaise ne se fait que rarement jour sous la forme de motifs populaires authentiques dans les premières mazurkas de Chopin. En 1827, il a su saisir d'une façon géniale l'expression sentimentale de la note populaire dans la mazurka en la mineur op. 68 n° 2 (édition posthume). La mélodie de cette mazurka, connue sous le nom de « Rossignol », est une invention originale de Chopin. Elle s'appuie sur la pédale à seize mesures, typique pour la musique populaire.
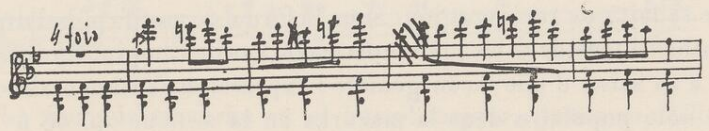


La structure de cette mazurka correspond à celle des modèles classiques.

Chopin suit la même voie artistique et s'inspire également du génie populaire dans la mazurka en do majeur, op. 68 n° 1, écrite en 1830, dans laquelle on ne découvre des motifs d'origine sans doute paysanne que dans les quatre mesures initiales de la première et de la seconde partie :



Quant aux autres parties elles font l'impression d'être une composition originale de Chopin, admirablement adaptée au style populaire.

Ce n'est que dans la mazurka en fa majeur, op. 68 n° 3 composée en 1830, que Chopin s'est permis d'introduire dans le trio une mélodie populaire dans toute son étendue, dans sa tonalité lydienne, en l'appuyant sur l'accompagnement de la quinte vide de basse du violoncelle :



Chopin n'apercevait cependant pas de travail artistique digne de son talent, dans le fait de répéter des sujets populaires dans tout leur état cru. Cette méthode pouvait lui paraître suffisante, lorsqu'il voulait produire certaines impressions tout à fait spéciales. L'idéologie artistique et l'esthétique de Chopin ne lui permettaient pas de s'arrêter à la surface de la musique populaire. Il comprenait d'une façon bien plus profonde la mission qu'il avait à remplir envers elle. Cette mission consistait à lui emprunter des éléments de forme, pour s'en servir dans la musique artistique d'un ordre plus élevé et à saisir le génie de la race se manifestant dans les chants du peuple. Pour employer la belle comparaison de Charles Szymanowski, Chopin voulait prendre dans la main le cœur de la race qui ne cesse jamais de battre, il voulait donner la forme d'une œuvre parfaite et accessible pour tout le monde, à l'élément mystérieux qui se traduit dans le peuple par une force créatrice originale, qu'aucune discipline ne saurait façonner. Cette évolution devait passer par différents stades successifs et ne pouvait pas s'accomplir d'un coup.

Lorsqu'on veut se rendre compte de la valeur artistique des mazurkas de Chopin, on ne doit pas s'en tenir uniquement au degré de leur élément populaire, ni les apprécier suivant l'authenticité de leurs sujets. Tous ces éléments n'entrent en ligne de compte que lorsqu'on se propose de définir le style de telle ou telle mazurka, car la valeur artistique de ces compositions dépend uniquement de leurs propres qualités intrinsèques.

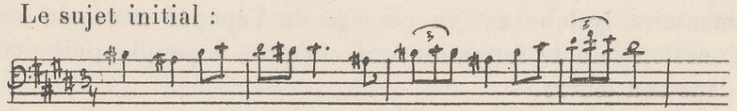
Avant d'avoir atteint un degré de développement supérieur de son talent dans le domaine de la mazurka, Chopin a essayé d'introduire dans la forme classique du rondeau les traits de la mazurka. Le *Rondeau à la Mazur*, op. 5, paru en 1828 à Varsovie et ensuite à Paris est une œuvre très réussie. L'élément populaire ne s'y manifeste nettement que dans le thème principal, dont la teinte exotique est encore une fois attribuable à la quarte lydienne. Dans les autres thèmes dont le type correspond exactement à celui de la mazurka, on n'est déjà en présence que d'une musique stylisée, tandis que dans les parties purement brillantes du rondeau, nous avons affaire

au matériel qu'utilisait généralement la musique de concert pour piano. La jeunesse et le génie de Chopin ont marqué de leur empreinte cette œuvre qui peut se flatter d'avoir toutes les qualités d'un beau style. La bonne école d'Elsner, l'esprit critique développé et le goût de Chopin, ont empêché le grand artiste de déroger en quoi que ce soit aux principes de la pureté du style qu'il sut respecter même dans ses œuvres de jeunesse.

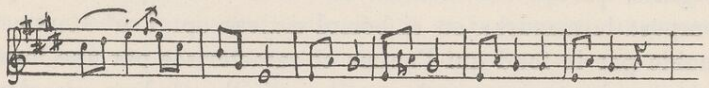
Les compositions réunies dans les œuvres 6 et 7, publiées en 1832 à Paris, étaient les premières mazurkas de Chopin qui révélaient incontestablement son génie. A en croire Hœsick, elles auraient été créées avant que Chopin eût quitté la Pologne. Parmi ces compositions, la mazurka en fa dièse mineur, où une série de progressions non tonales ne saurait nous échapper dans la construction, n'est dans son ensemble qu'une rêverie mélodieuse sur le chant populaire, qui nous frappe par une foule de belles idées harmoniques, par les rythmes capricieux et par sa ravissante mélodie. Dans la structure de ses mazurkas Chopin suivait très consciencieusement les exemples de la musique populaire et faisait dépendre la grandeur des phrases, des facteurs typiques, propres à la structure de la mélodie dans les danses de paysans. Cette question, qui n'avait pas été abordée jusqu'à nos temps, est le sujet d'une excellente étude intitulée : *Les formes de la musique populaire polonaise dans les mazurkas de Chopin*, par M^me^ Hélène Windakiewicz, publiée en 1926 dans les éditions de l'Académie des Sciences à Cracovie.

Dans la mazurka en do dièse mineur op. 6, n° 2, l'élément emprunté à la musique populaire authentique se réduit à huit mesures au commencement et dans la troisième partie de cette œuvre.

Le sujet initial :

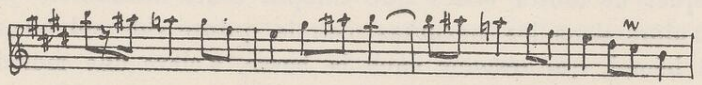


Le thème de la troisième partie :
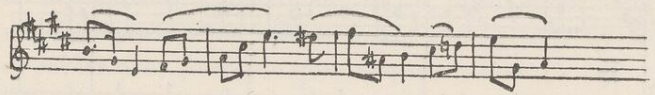


Chopin a harmonieusement disposé les parties mélancoliques et d'autres respirant presque la gaité.

Nous observons également les mêmes rapports entre les thèmes populaires et les inventions originales de l'artiste, dans la mazurka en mi majeur, op. 6, n° 3. Le thème initial de la troisième partie :



est un excellent exposé de la mélopée populaire, tandis que la phrase suivante de cette partie :
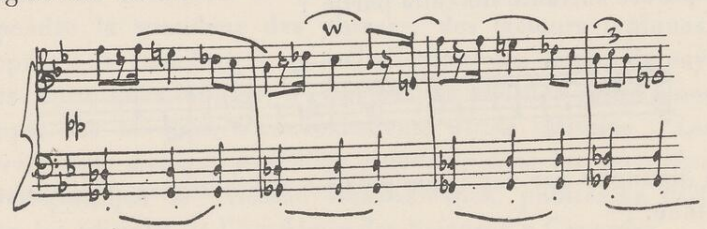


se distingue par des traits propres à l'invention d'un artiste raffiné.

Ces trois mazurkas ont dû être composées à des époques très rapprochées. Sans vouloir les interpréter à la façon d'une anecdote, on ne peut se défendre de l'impression qu'en les écrivant, Chopin voulait faire de chacune une espèce de com-

mentaire lyrique sur ce passage de l'épopée musicale toujours en voie de formation que compose le peuple qu'il citait dans son œuvre.

Après la mazurka en mi bémol mineur, op. 6, n° 4, courte et larmoyante, faisant l'impression d'un morceau tout à fait original, quoique sa mélodie ait l'allure champêtre, Chopin composa la mazurka en si bémol majeur op. 7 n° 1, remarquable par le fond qui l'anime et caractérisée par une forme qui s'inspire à n'en pas douter de celle du rondeau avec deux épisodes secondaires différents. Le thème principal plein d'entrain, et duquel les trois premiers motifs ne sont qu'une progression des tons ascendants de la gamme majeure, peut passer à juste titre pour l'expression de la santé et de la force confiante en elle-même. Le second épisode secondaire est l'invention la plus audacieuse, au point de vue harmonique, de toutes celles que Chopin avait introduites jusqu'alors dans les mazurkas. Sur la quinte vide sol bémol-ré bémol, qui résonne dans la basse, s'élève une mélodie dérivée de l'harmonie tonique si bémol et touchant la quarte augmentée mi au lieu de la quarte pure mi bémol.

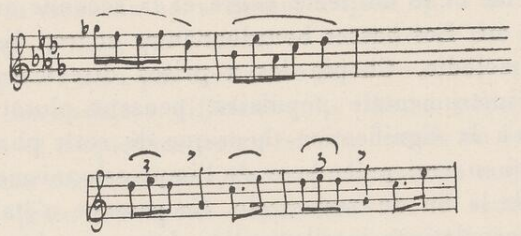


Ce problème d'harmonie que Chopin avait tâché de résoudre ainsi, a été analysé dans l'*Harmonie-Lehre* de Johannes Schreyer où cet auteur consacre beaucoup d'attention au grand compositeur et où il aboutit à la conclusion,

qu'au point de vue harmonie il s'agit ici d'une forme fortement en relief de la seconde dominante (dominante d'échange). Leichtentritt, dans son excellent ouvrage : *Analyse von Chopin's Klavierwerken* (v. I, p. 209) a raison de voir ici une modification du mode mineur ou la soi-disant tonalité tzigane avec deux notes sensibles au lieu d'une, avant le quatrième et le huitième degré et la seconde augmentée ré bémol, mi. Les basses bourdonnantes et très dissonantes avec la mélodie, Chopin les a prises directement de la musique instrumentale populaire, pensant plutôt à l'effet sonore qu'à la signification théorique de cette phrase. Il a procédé ici en vrai précurseur de l'impressionnisme dans la musique de la fin du XIX^e^ siècle. Ce passage n'était pas le fruit de spéculations intellectuelles dans un cabinet de travail fermé et loin du monde, mais au contraire une illustration vivante de la vie réelle. « Tu sais combien j'ai voulu sentir notre musique nationale et qu'en partie j'y suis arrivé », écrivait un jour Chopin à Titus Wojciechowski, son ami et camarade de lycée. Elsner l'avait toujours encouragé à observer la vie et les lois de la nature qui s'y reflètent. Il écrivait même à Chopin déjà établi à Paris, pour lui rappeler les anciens conseils où il lui disait que l'éternelle nature était parfaite en elle-même et que l'artiste devait toujours savoir tirer profit de tout ce qui l'entoure.

Schumann a eu raison de dire que chacune des mazurkas de Chopin renfermait des traits particuliers, qui la distinguaient des autres sous le rapport de la poésie, de la forme ou de l'expression. On peut se rendre compte de la justesse de cette observation, en comparant entre elles les mazurkas n^os^ 2, 3, 4. de l'op. 7. Bien qu'elles proviennent toutes de la même époque de la productivité de Chopin, leur contenu

musical n'en est pas moins toujours différent, comme l'est aussi le sentiment qu'elles expriment. Nous ne découvrons pas des phrases entières provenant de la musique populaire dans ces dernières œuvres, mais tout de même des motifs d'une authenticité champêtre indubitable, comme ceux-ci :

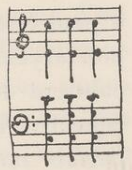


Après quatre mazurkas dans les formes symétriques, la cinquième du même cycle fait plutôt l'effet d'un fragment inachevé, où dans un ton indécis nous voyons se répéter automatiquement le premier thème au cinquième degré de la tonalité. Cette forme reflète toutefois très fidèlement les procédés en usage dans la musique de paysans polonais.

Dans la collection de quatre mazurkas op. 17, nous voyons se multiplier les finesses harmoniques. La mazurka en la mineur, la dernière de ce cycle, est la plus caractéristique d'entre elles. Les premières idées dont elle s'inspire remontent à l'époque où Chopin était encore élève au lycée de Varsovie. Cette œuvre est également le fruit des observations qu'il put faire sur la vie au village, dont le Juif au cabaret semble être en Pologne un motif indispensable. La tradition a donné à cette mazurka la dénomination : *Petit Juif*. Nous y trouvons en effet certaines phrases, dans lesquelles Chopin

a peut-être voulu faire le portrait de cet habitant d'origine non aryenne établi en Pologne. Aucune autre mazurka ne contient de phrases d'un caractère aussi exotique en ce qui concerne le chromatisme et les valeurs rythmiques. Le ton parfois larmoyant de cette œuvre s'exprime avec d'autant plus de netteté dans les parties extérieures, que la partie intérieure se distingue par une force exubérante vraiment extraordinaire. Malgré la plasticité étonnante des thèmes, qui nous frappe dans la mazurka en la mineur et l'esprit éminemment sarmatique que respire la partie intérieure, Leichtentritt n'arrive pas à se rendre exactement compte de ce qu'il faut mettre ici au compte du paysan polonais et de ce qui appartient au petit Juif. On ne peut s'empêcher de penser à la danse de Juifs — Judentantz — dans la tablature de luth de Hans Neusiedler de 1544, dont les dissonances et la tendance caractéristique ne sont qu'une trop bonne illustration pour la justesse de la tradition envers l'interprétation de la mazurka en la mineur de Chopin.
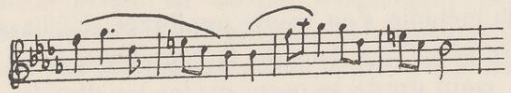
Les mazurkas du cycle suivant parurent en novembre 1835. Comme toujours Chopin était ici très économe dans la façon d'employer les motifs empruntés à la musique du peuple. Il les introduisait dans ses compositions avec beaucoup de modération artistique, sans rien perdre des effets qu'ils étaient capables de produire. Ainsi, après avoir exprimé des sentiments poétiques dans la mazurka en sol mineur op. 24 n° 1, dont le thème initial semble être inspiré par une mazurka populaire, notée par Kolberg, — on a appelé cette mazurka « un poème merveilleux » — Chopin faisait vibrer la note de l'*oberek* une variante rythmique et chorégraphique de la mazurka dans la mazurka en do majeur, la seconde de ce cycle. Le scénario chorégraphique de cette mazurka



s'impose à l'auditeur depuis les premières mesures qui suivent l'introduction avec les quintes de la basse. Le rôle principal dans la danse échoit d'abord à une jeune fille, puis après des accents de *holupiec* [1] que Chopin a employé la première fois dans cette mazurka nous voyons se présenter un jeune homme, Slave jusqu'à la moelle des os, malgré la quarte lydienne dans la mélodie empruntée de toutes pièces à la musique populaire. L'emploi plusieurs fois répété de la quarte lydienne dans les mazurkas, est une preuve que ce trait propre à la musique du peuple avait le plus fortement frappé Chopin. La seconde partie de la mazurka, dont la tonalité est très éloignée de la première, ré bémol majeur, se distingue par ce *holupiec*, qui y revient trois fois.

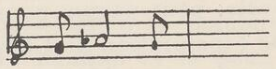
La mazurka en si bémol, la quatrième de la série, est plus longue que toutes celles dont nous avons déjà parlé. Toute l'ambiance de cette mazurka est romantique au plus haut degré. Nous voyons le thème principal émerger de l'introduction quelque peu mystérieuse et se frayer pour ainsi dire péniblement la voie à travers les syncopes de la voix supérieure, sur laquelle il est destiné à dominer dans la suite. Voici dans quels termes Marcel Proust nous parle de la technique de Chopin au point de vue de la mélodie : « Les phrases de Chopin si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément, d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier, vous frapper au cœur. » Comme dans les autres mazurkas on distingue ici sans peine les éléments populaires authentiques de l'inspiration du compositeur et l'on s'aperçoit qu'ils se réduisent en réalité à quelques motifs seulement. La phrase à l'unisson qui commence la partie centrale du morceau, faisant sur Leichtentritt l'impression d'une mélodie orientale, rappelle vivement le commencement du trio de la mazurka en si bémol majeur op. n° 7, n° 1 ; elle s'appuie sur le même accord mineur et passe par les intervalles semblables :

1. Pas de danse très mouvementé, en tourbillon.



Les questions relatives à l'harmonie et à la modulation de cette mazurka réclament une analyse spéciale.

Dans les quatre mazurkas suivantes de l'op. 30 nous rencontrons des motifs rythmiques qui n'apparaissaient pas dans les mazurkas précédentes, par exemple celui-ci se répétant quatre fois dans la première de ces compositions.



La seconde mazurka apporte un motif rythmique au sens d'imitation par le fait de répéter huit fois la tierce do dièse, la. Une tradition donnant ce passage comme l'imitation du chant du coucou, est probablement juste. Chopin qui était un musicien « absolu » jusqu'au fond de l'âme, s'est permis d'employer un motif programmatique très innocent mais purement musical ; on ne saurait toutefois se prononcer sur la question, s'il a agi ainsi de sa propre initiative, ou bien s'il a suivi l'exemple des clavecinistes français du XVIII[e] siècle,

qui ont su parfois recourir au chant du coucou. Nous sommes frappés de voir que le thème principal ne se répète pas dans la suite de la mazurka qui commence en si mineur et finit en fa dièse mineur. Mme Windakiewicz prétend que toute cette mazurka est construite selon la forme de danses originaires de la province de Kujawy.

Au point de vue de la technique du piano le style des mazurkas à partir de la mazurka en ré bémol majeur op. 30, no 3, commence à changer un peu. L'ensemble des moyens employés jusqu'à présent s'enrichit de tierces parallèles dans la main droite, de plus en plus fréquentes, de sorte que la ligne de la mélodie s'en trouve renforcée. La basse devient plus sonore grâce aux tons de la contre-octave et grâce au fait que la main droite se porte sur les touches du milieu du clavier, au moment où le ton grave n'a pas encore fini de résonner et où l'on entend ses aliquotes. La masse sonore et la couleur des sons gagnent ainsi sensiblement en richesse. Quant à la forme, elle continue à offrir la plus grande variété.

La mazurka en do dièse mineur, qui fait partie du même cycle, peut passer pour une des révélations les plus hautes de l'inspiration de Chopin dans ce genre de composition. Le grand compositeur a fini cette œuvre d'une longueur considérable d'une façon qui a dû irriter les pédants de l'époque comme le gilet rouge de Théophile Gautier les avait scandalisés le jour de la première d'*Hernani* de Victor Hugo. Huit couples de quintes parallèles! Les théoriciens allemands se sont crus en droit d'exorciser une œuvre de ce genre. Schumann avait pris d'avance la défense de Chopin pour le mettre à l'abri de la croisade qu'ils entreprirent contre ce blasphémateur du contrepoint classique. Malgré sa haute valeur cette mazurka ne jouit pas d'une très grande popularité.

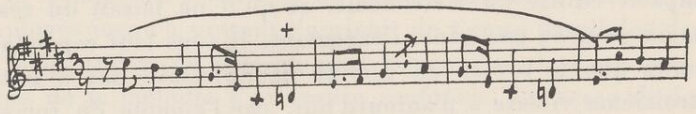
Les mazurkas de l'op. 33, parues à Paris vers la fin de l'année 1833, devinrent en revanche très populaires. La façon d'indiquer le temps dans lequel on doit jouer la première mazurka en sol dièse mineur, par le mot *mesto*, comme on le trouve dans la plupart des éditions, repose sur la manière erronée de déchiffrer l'inscription originale dans l'autographe de cette mazurka. Comme dans plusieurs autres mazurkas, Chopin avait indiqué le temps par *presto*, sans donner au même temps le chiffre du métronome, ce qu'il ne faisait du reste jamais pour ne pas gêner l'exécutant. Il nous faut cependant ajouter que le *presto* de Chopin n'équivalait pas à notre « troisième vitesse » d'aujourd'hui, car l'époque du romantisme n'était pas dominée au même degré que la nôtre par le démon inexorable du mouvement. Chopin lui-même était du reste opposé à ce que ses œuvres fussent jouées trop vite.

La mazurka en ré majeur, qui appartient au même groupe, est tout aussi pleine de force, de hardiesse et d'entrain, que la mazurka en si bémol majeur de l'op. 7. Dans les parties extérieures de cette composition, nous assistons à une répétition constante et primitive, tout à fait à la manière populaire, d'une seule phrase dans la tonique et la dominante, grâce à quoi chaque motif revient ici douze fois sans subir aucun changement, à l'exception de sa position dans la tonique ou la dominante. L'auditeur se sent entraîné dans le tourbillon de l'oberek et la tête lui tourne dans la coda. Ce n'est que le trio à deux thèmes qui lui laisse le temps de respirer.

Il faut ranger parmi les plus beaux tableaux de genre la mazurka en si mineur op. 33, no 4. Elle a été maintes fois interprétée au point de vue de son programme, tiré de la vie des paysans. Cette œuvre pleine de mélancolie, remarquable

par sa structure géniale, respire du commencement jusqu'à la fin le charme de la poésie et de la mélodie.

Pour caractériser en deux mots les autres mazurkas nous nous bornerons à mentionner les suivantes : dans la mazurka en do dièse mineur op. 41, n° 1, parue en 1840, nous sommes frappés de trouver le demi-ton phrygien au second degré, circonstance qui nous permet de reconnaître l'origine paysanne du thème principal dont s'est servi le compositeur.



Cet élément populaire se perd souvent dans la suite de la mazurka dans laquelle on peut observer la méthode de composition analogue à celle de la sonate avec son développement des thèmes. C'est à cause de cela que Leichtentritt a trouvé dans cette mazurka comme une idéalisation de la danse abandonnant ainsi la sphère de l'art populaire pour s'élever à un niveau voisin de la musique symphonique.

La seconde mazurka de l'op. 41 ne fait qu'osciller sans cesse entre les tonalités mi mineur, la mineur, phrygienne, etc. On sent également la modulation inquiète dans la troisième mazurka en si majeur. Le style de valses de Chopin se manifeste dans les mazurkas de cette série, ainsi le sent-on dans la dernière mazurka en la bémol majeur. Sigismond Noskowski a voulu apercevoir dans la mazurka en do dièse mineur un paysage d'hiver en Pologne avec de lourds nuages couvrant le ciel, comme il y a senti l'attente languissante du printemps et de la verdure. Quoiqu'il eût exprimé autrement cette impression en y ajoutant la variante : *sehnsüchtiges Verlangen der Natur und des Menschen nach Erlosung*; « sentiment de langueur qui pénètre l'homme et la nature dans l'attente de la délivrance », Bernard Scharlitt a parlé de cette mazurka en des termes analogues dans son livre sur Chopin.

La beauté « vocale » des mélodies des mazurkas, comme de la plupart des inspirations de Chopin, devait inciter les chanteurs à les adapter aux buts de leur art. Ainsi M^me^ Viardot-Garcia adapta pour le chant la mazurka en la bémol de l'op. 50, n° 2, publiée en 1842.

La mazurka en do dièse mineur op. 50, n° 3, offre l'exemple rare chez notre compositeur d'une imitation du thème principal. La tendance symphonique de cette œuvre se manifeste dans la façon de traiter la basse comme une voix réelle.

Si l'élément populaire paraît pour ainsi dire voilé par la richesse de l'ornement dans la mazurka en si majeur op. 56, n° 1, publiée en 1844, qui comprend six parties et mérite d'être rangée parmi les œuvres les plus raffinées de Chopin, nous voyons dans la mazurka en do majeur du même groupe « la beauté sauvage » s'imposer à l'auditeur avec la force qui attire ses regards sur le jeu éblouissant des couleurs dans les lainages fabriqués par les paysans dans les campagnes des environs de Lowicz. Le thème principal de cette mazurka est certainement d'origine populaire, tandis que les thèmes de transition sont plutôt stylisés. Le trait saillant du style des mazurkas composées à cette époque, c'est le retour à des formes primitives d'imitation (canon dans l'octave). Encore une fois, on entend le mode lydien prévaloir dans cette mazurka.

La mazurka en do mineur (op. 56, n° 3), est digne de passer pour une des pierres angulaires que Chopin a posé

dans les fondements de l'édifice de la musique de l'avenir, sur lesquels s'élèvent également les remparts solides de l'harmonie moderne.

L'inspiration de Chopin n'était pas épuisée dans le domaine de la mazurka, malgré qu'il eût composé tant de ces œuvres. Même pendant les dernières années de sa vie cette inspiration était continuellement alimentée par les sources de la musique populaire, dont il avait pris des notes avant de quitter la Pologne ou qu'il avait conservée dans la mémoire. C'est pourquoi les deux dernières séries de mazurkas publiées avant sa mort, notamment l'op. 59 en 1846 et l'op. 63 en 1847, — l'un et l'autre contiennent trois œuvres — se distinguent par tout autant de fraîcheur et par une tout aussi grande richesse d'invention que les séries plus anciennes. La mission artistique de Chopin devait forcément s'interrompre une fois qu'elle était parvenue au point culminant de son développement. Ce fut la maladie et la mort qui se chargèrent de cette interruption, quoique la tâche de l'artiste n'eût pas dû nécessairement finir déjà à cette époque de sa vie. Au moment où tous les facteurs de l'art de Chopin avaient atteint le plus haut degré de raffinement, la production de Chopin sur le champ de la mazurka fut brusquement interrompue.

La première série des mazurkas de Chopin que publia Fontana après la mort du compositeur comme œuvre 67 comprend les mazurkas écrites pendant la période de dix-neuf ans qu'il passa à Paris et qu'il n'avait peut-être pas l'intention de faire paraître; quant à la seconde, op. 68, elle contient les mazurkas créées à Varsovie, dont nous nous sommes entretenus au commencement du présent chapitre, ainsi que la mazurka en fa mineur qui, à en croire la tradition,

remonterait aux dernières semaines avant le décès du compositeur.

Chopin a commencé son œuvre par une polonaise et c'est par une mazurka qu'il l'a terminé. Faut-il encore d'autres preuves qu'il se sentait Polonais dans toutes les fibres de son être?

Les œuvres parues depuis la mort de Chopin sous le nom de mazurkas, en Pologne et à l'étranger, ne sont à proprement parler que des réminiscences ou des récapitulations de ce qu'il a créé. Ce n'est que de nos jours que Charles Szymanowski a ouvert une nouvelle voie à ce genre de composition, en utilisant les éléments de la musique populaire des montagnards polonais de la région de Tatra.

III

Les Nocturnes.

Les richesses de l'invention mélodique, déposées dans le génie de Chopin, ont dû nécessairement se répandre à flots, prenant telle ou telle forme. L'élément poétique et original de son âme musicale a dû se révéler d'une manière ou d'une autre. Néanmoins, l'art de Chopin aurait pris un caractère différent, si le piano n'avait pas été pour lui ce qu'il a été en effet, son sixième sens. Rien au monde n'aurait pu réaliser aussi parfaitement son état de transport musical que le son du piano, provoqué par ses doigts. Chopin écrivait ses compositions pour son propre usage, comme pianiste en premier lieu, sachant bien que sa conception musicale toucherait ainsi les âmes plus irrévocablement que par l'entremise d'autres exécutants. La moindre impulsion extérieure suffisait au tempérament rêveur de Chopin pour élever son esprit à un état de sensibilité vibrante qui en faisait jaillir la lumière enchanteresse de l'invention musicale, extraite des profondeurs de sa subconscience. C'étaient là ces moments d'improvisation assez fréquents, dont les témoins nous ont laissé le récit. Vu la pleine conscience de la faculté créatrice de Chopin, un des moteurs extérieurs qui y a fait résonner la corde de la rêverie a été au temps de sa jeunesse l'œuvre

vivement recherché du pianiste et compositeur anglais John Field, notamment ses nocturnes. Le mérite historique de John Field envers Chopin dans le domaine du nocturne est à peu près semblable au mérite de quelqu'un qui aurait su amener Chopin à improviser devant un groupe d'auditeurs, alors qu'il avait déjà refusé cette exécution à d'autres.

Si parmi diverses nationalités, il s'en trouve une qui ait manqué de données pour exprimer dans l'art de la musique les particularités de sa race à un même degré que les autres grandes nations européennes, c'est, sans contredit, la nation anglaise. John Field, quoique Irlandais, appartenait pleinement à la culture anglaise. Mais comme musicien, élève de Clementi, il représentait dans ses compositions le style du pseudo-classicisme au reflet italien. La mélodie de ses nocturnes est un produit raffiné des airs d'opéras italiens de la fin du XVIII^e^ et du commencement du XIX^e^ siècle. On ne peut et on ne doit ignorer que tout l'ensemble des facteurs employés par Field consiste presque en transposition pour piano des airs de l'opéra italien. L'effort créateur de Field parvint à préciser ce genre de musique, si voisin de l'époque du romantisme, et à l'enrichir d'un facteur important d'accompagnement en forme d'accords arpégés. Quant à l'harmonie et à l'expression mélodique, Field n'a pas dépassé les classiques de Vienne et les Italiens de la fin du XVIII^e^ siècle. Dans les limites de ces moyens-là Field a créé bon nombre des morceaux captivants dont le titre même suggère un certain genre d'idées et c'est ainsi que le compositeur-pianiste anglais est devenu le chantre préféré de la nuit et de l'amour se réfugiant à l'ombre de ses ailes.

La ressemblance du style de Chopin et de celui de Field se manifeste dans la construction homophonique de leurs

nocturnes, dans la manière de formuler la ligne mélodique au premier plan de la composition et de la soutenir par l'accompagnement des arpèges, ainsi que par certains traits distinctifs à caractère sentimental. Mais infiniment plus grandes sont les différences qui distinguent les deux artistes. Chopin ne s'est pas longtemps contenté de la forme unitaire des nocturnes de Field, forme possédant, à vrai dire, plus d'un thème, mais dépourvue de contrastes bien accusés. Le plus grand nombre des nocturnes de Chopin se compose de parties offrant des contrastes fortement soulignés, mais non moins liés organiquement. La base harmonique des nocturnes de Chopin présente une richesse incomparable en face de laquelle l'invention harmonique de Field est minime. De même le dessin de la mélodie chez Chopin, si abondant dans ses courbures délicates et ses brisements, a dépassé de beaucoup la sphère de conception de Field. Afin d'illustrer ce fait, on pourrait prendre pour exemple deux mathématiciens, dont l'un saurait opérer uniquement à l'aide du calcul intégral, tandis que l'autre connaîtrait aussi le calcul différentiel. Chopin représenterait le second mathématicien, Field le premier. Nous trouvons cette même relation dans le style purement pianistique en ce qui touche la figuration, les passages, les tierces et les sixtes et tous les éléments d'ornementation. La musique de Field n'a point pressenti les idées nouvelles de Chopin, elle en était éloignée de toute une époque de culture.

Comparant Field et Chopin, MM. Lucien Bourgues et Alexandre Dénéréaz disent dans leur excellent livre, intitulé: *La Musique et la Vie intérieure* (1921, Paris-Lausanne) : « ... On sentira combien la phrase de Field est par Chopin relevée, prolongée, projetée dans l'espace; la flèche qui, chez

Field, parcourt sa parabole pour retomber à terre, prend maintenant des ailes et devient le phénix s'élançant vers l'azur. »

Le premier nocturne de Chopin, composé en 1827, fut publié par Fontana après la mort de l'artiste. C'est le nocturne en mi mineur op. 72 n° 1. Niecks l'a considéré comme une des œuvres les moins remarquables parmi les premières compositions de Chopin. Huneker a écrit que ce nocturne est de mince valeur et de peu d'intérêt. Dans l'un et l'autre cas, les critiques ont jugé d'après la considération due aux chefs-d'œuvre des nocturnes composés par Chopin plus tard. L'accompagnement en forme de triolets démontre que Chopin a pris pour modèle le premier nocturne de Field. Cependant la mélodie et la variété des accords de l'harmonie tonale annoncent clairement le futur développement du musicien polonais.

On constate déjà ce développement dans le premier nocturne (op. 9) que Chopin a fait entendre à Paris en janvier 1833. Les trois *Nocturnes* publiés ensemble furent composés à Varsovie, assurent Kolberg et Sikorski, donc en 1829 ou 1830. Raphaël, Bernini ou Mozart ont peut-être seuls créé, à l'époque de la première jeunesse, des œuvres aussi parfaites que ces trois nocturnes. Le nocturne en si bémol mineur, le premier, d'une précision idéale dans sa structure ternaire, est la pure incarnation de l'individualité de l'artiste et respire le vrai charme d'une poésie sublime. La subtilité des idées y est vraiment remarquable. La pureté du dessin mélodique, la pureté de style de ce morceau sont dignes d'admiration. Une mesure classique règne dans les contrastes de la partie centrale. La modulation à l'aide du changement enharmonique et le développement résultant de la tonalité changée,
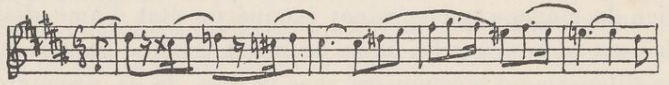
de même que le retour à la première tonalité, sont d'un maître.

Dans les phrases musicales à quatre mesures du second nocturne, en mi bémol majeur, Chopin a exprimé des pensées d'une douceur et d'un charme ravissant, pénétrées de soupirs délicats, exhalés dans les motifs de la grande sixte ascendante *le soupir* (Seufzer), des maîtres de la symphonie de Mannheim.
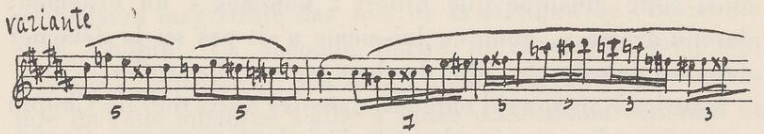
Ceux qui connaissent Chopin uniquement par les nocturnes se le représentent comme un compositeur à sentimentalité molle, féminine. Niecks avait raison de dénoncer l'étroitesse de ce jugement porté sur la production et l'individualité de Chopin. Huneker remarque avec non moins de justesse que la définition de la plupart des nocturnes comme « féminins » est une définition fausse au point de vue psychologique et il ajoute : « Le côté poétique chez les hommes de génie a un caractère féminin et chez Chopin la note féminine était particulièrement accentuée, en premier lieu dans les nocturnes. »

Tel et tel des motifs dans les thèmes des nocturnes discutés plus haut, pouvait faire croire que Chopin avait cédé à l'influence de Field. L'analyse la plus pédantesque du troisième nocturne, op. 9, en si majeur, ne peut que démontrer la complète indépendance de notre compositeur en face de Field. Depuis lors, cette indépendance a toujours été un élément stable de la conception créatrice de Chopin dans le domaine du nocturne. Le plan de structure du *Nocturne* en si majeur est le plan propre de Chopin, plan que nous chercherions en vain, non pas chez Field uniquement, mais en général dans toute la musique instrumentale avant Chopin. La partie du milieu, *agitato*, est due à sa force de contraste avec la première partie; elle possède des proportions parfaitement justes

entre la première partie plus longue et la dernière plus courte et elle se joint organiquement à toutes les deux de la façon la plus idéale. La richesse de la mélopée de Chopin dans ce nocturne éveille une vive admiration. Prenons pour exemple la variante du premier thème :



Chopin en a rendu la ligne chromatique à intervalles plus subtiles encore par l'addition de nouvelles notes altérées et transitoires en haut et en bas des anciennes notes centrales de la mélodie dans les motifs. Aucun compositeur avant Chopin n'a rêvé une polychromie aussi finement opalescente des fonctions tonales.



Le *Nocturne* en fa majeur op. 15 n° 1, publié en 1833, offre des contrastes encore plus frappants entre la partie centrale et les parties extérieures. La différence entre ces parties est si grande, que lorsque la première éveille l'impression d'une idylle sous un ciel étoilé, la seconde secoue soudain comme un ouragan et la dernière revient à la sérénité de la première. Chopin n'a point abusé du droit de se servir de contrastes aussi puissants, élémentaires. Son art ne se basait sur aucune théorie philosophique de l'esthétique. Il possédait l'instinct du beau au suprême degré et une compréhension géniale de la loi d'unité et de contraste dans une œuvre d'art. Il savait que l'unité peut engendrer la monotonie et qu'il est

aisé d'obtenir un contraste, se trouvant au pôle opposé d'un motif artistique, à l'aide de moyens pour ainsi dire mécaniques.

C'est pourquoi dans le nocturne qui suivait, en fa dièse (op. 15 n° 2), Chopin ne s'est point servi dans la partie du milieu de moyens qui auraient évoqué un état d'âme diamétralement opposé à celui de la première partie, mais il les a merveilleusement harmonisés avec le ton de la première et de la troisième partie. Le charme slave de son incomparable invention mélodique se révèle ici dans toute sa beauté, se fait irrésistible, pousse la tentation jusqu'à la perte des sens. La seconde partie *doppio movimento*, à souffle accéléré, se présente comme une réaction contre les motifs enivrants de la première partie. Il nous semble avoir le droit d'interpréter ainsi cette musique que Ehlert a nommée « un ornement devenu drame », quoique lui-même n'ait pas su la détacher dans ses pensées de l'idée de champagne et de truffes....

Maurice Karasowski entendit dans les nocturnes de Chopin « un chant d'amour respirant le désir langoureux, passionné, inassouvissable, joint à une plainte et une douleur profondes ». Ce ton fondamental dans sa manière d'interpréter les nocturnes lui a été suggéré sans nul doute par le nocturne en sol mineur, op. 15 n° 3. De même Bernard Scharlitt trouve que la « douleur », le *zal* polonais est le facteur dominant dans la musique des nocturnes; il établit des analogies poétiques entre les nocturnes de Chopin et la musique de l'amour et de la nuit du second acte de *Tristan et Yseult* de Wagner et parvient jusqu'à affirmer audacieusement que les inspirations des nocturnes de Chopin « se formaient des chansons de nuit de la Petite Russie, — des dumki ». M. Scharlitt n'a fourni aucune preuve qui pourrait soutenir

son affirmation. Si entre l'inspiration du compositeur et les chansons ukrainiennes il existait quelques analogies, nous en aurions été informés sans doute par les musicographes ukrainiens connaissant également Chopin. On a dit qu'il avait donné le titre : « selon Hamlet », au Nocturne en sol mineur, mais le sentiment si pur de sa conscience musicale s'y opposa aussitôt et le titre fut écarté. Chopin laissa aux autres cette façon de souligner du doigt le sens du sujet musical. Dans ce nocturne il a réduit au minimum ses exigences de virtuose. Tout ce morceau respire l'esprit de la musique d'église, malgré un écho de mazurka modifiée qui est étouffé par le mouvement *lento*. Une courbe suave de modulations éloigne la seconde partie du nocturne, de la tonalité sol mineur, pour s'élever jusqu'au fa dièse majeur, dont la dominante sert de base à quatorze mesures. Voilà un des exemples de la compréhension magistrale des lois de la statique de l'harmonie chez Chopin. La seconde partie, entièrement composée d'accords, exprime un état d'âme presque mystique; le caractère de cette musique s'allie à l'idée d'ascétisme claustral et rappelle de loin la manière de Palestrina, consistant à lier plusieurs harmonies consonantes dépourvues de toute note commune.

Les courants antiromantiques, se révélant avec tant de force dans la vie intellectuelle de nos jours, tendent à interpréter l'art de Chopin d'une manière strictement positive. Heureusement, des musiciens aussi célèbres et aussi amoureux du progrès que le grand compositeur français Maurice Ravel, s'érigent en défenseurs du motif poétique dans la musique de Chopin. Il y a peu de temps M. Ravel a rappelé l'aphorisme de Chopin : « Rien de plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée. » Il a cité ces paroles afin de pouvoir parler

du caractère héroïque, du pathos guerrier, de la langueur élégiaque, de la tragédie surhumaine, des sentiments intimes et du drame profond des œuvres de Chopin qui réfléchissent non seulement ses propres impressions mais aussi les figures et les objets de son entourage.

Dans maints ouvrages littéraires de nos jours on trouve ça et là l'expression du même jugement équitable porté sur Chopin. Nous ne pensons pas attacher à ces phrases trop de signification; néanmoins, en les notant, nous nous sentons affermis dans la conviction que le point de vue romantique, caractérisant jadis Chopin, est resté le même dans notre époque.

Deux nouveaux chefs-d'œuvre de nocturnes se trouvent côte à côte dans l'op. 27. Le contraste intérieur entre ces deux nocturnes les relie en un tout idéal. L'un est comme l'antithèse de l'autre. Cela se voit même en confrontant la tonalité do dièse mineur du premier nocturne avec celle de ré bémol majeur du second. Aucun des nocturnes de Chopin n'a suscité peut-être un tel nombre de commentaires à fond richement varié que le *Nocturne* en do dièse mineur. Sans citer ici les remarques de Fink, Willeby, Huneker, il suffit de rappeler que Kleczyński a imaginé le scénario de ce nocturne sur la place de Saint-Marc à Venise pendant une nuit de clair de lune avec la diversion de masques, de meurtre, d'un cadavre jeté à la mer, et ainsi de suite. César Jellenta les a surpassé tous par l'élan d'une fantaisie désordonnée chevauchant jusqu'au mont Atlas, jusqu'à Chéronée, pour exprimer les sentiments que ce nocturne éveille en lui à l'aide de tableaux non coordonnés de la mort du cygne et des catacombes.... M. Scharlitt, plus modeste, a transposé la vision romanesque de Kleczyński à la manière de Wagner pour

donner un goût nouveau à l'interprétation du nocturne en do dièse mineur.

Le commencement et la fin de ce nocturne ont pu naître seulement dans une atmosphère empoisonnée par le parfum de fleurs tropicales. Basé sur de longs arpèges le thème se dessine altérant la tierce avant la quarte et abaissant le second degré de la tonalité selon le mode phrygien. Après la septième mesure, lorsqu'on s'attendait logiquement à la cadence et à la fin de la mélodie, Chopin en interrompt le cours subitement, continue l'arpège de la basse d'après l'harmonie de la seconde phrygienne et réalise enfin dans la neuvième mesure ce que nous attendions déjà dans la huitième. Des passages tels que celui-là ont fait dire au comte F. Laurencin, auteur d'une excellente dissertation intitulée *Die Harmonik der Neuzeit*, publiée en 1861, que Chopin était : « ein forttönendes Inganno[1] ».

Si le nocturne en do dièse mineur évoque l'impression de sentiments tourmenteurs, blessants ou attristants, le second morceau de l'op. 27, le *Nocturne* en ré bémol majeur, console et calme, répand un baume magique, abreuve de douceur et d'un nectar divin....

Dans les deux nocturnes qui suivent, en si majeur et en la bémol majeur op. 32, édités en 1837, l'art de Chopin ne s'est point élevé jusqu'à la sphère la plus haute, à lui seul accessible dans le domaine de cette forme musicale. En revanche l'œuvre 37 contient deux compositions nouvelles que nous pouvons placer au rang de ses plus beaux nocturnes. Publiés en 1840, ils se complètent mutuellement. Le premier semble exprimer une question pleine d'un doute mélancolique; les mélodies navrantes de la première et de la dernière partie sont

1. « Une tromperie continuelle de sons. »

séparées par le choral du milieu. On dirait que le second nocturne en sol majeur est une réponse donnée au précédent. Ce nocturne consiste en une espèce de rondeau qui relie harmonieusement la merveilleuse arabesque des tierces et des sixtes du premier thème au chant du second thème d'une beauté extatique. Niecks y voyait une sensualité joyeuse et craignait de s'y attarder en pensée, afin de ne pas céder au charme traître de cette Capoue.... Il rêvait sans doute à Amfortas, attiré dans le jardin de Klingsor, d'où le roi du Graal emporta une blessure que rien ne put guérir. En composant ce nocturne Chopin n'avait certes pas des intentions aussi meurtrières envers les auditeurs de sa musique. Il voulait les détacher de la terre ne fût-ce que pour un moment, mais non pas les frapper à mort. Dans la structure musicale de cette œuvre de génie, l'élément de la modulation est un facteur égal au matériel thématique.

Les deux nocturnes suivants en do mineur et en fa dièse mineur ont été édités en 1842 comme œuvre 48. Le premier est une composition profondément pathétique ; la partie du milieu à contraste fortement prononcé et d'une emphase désespérée lui a fait donner le nom de nocturne dramatique. Le second nocturne en fa dièse mineur rappelle par sa structure, plus profondément cachée, le nocturne en do dièse mineur, avec lequel il a une certaine affinité quant à la relation de la partie du milieu à celles du commencement et de la fin.

Des deux nocturnes op. 55, publiés en 1844, le second en mi bémol majeur se distingue de tous les autres tant par sa forme que par sa technique. Il appartient avec la *Ballade* en fa mineur et la *Barcarolle* à un groupe des compositions de Chopin dans lesquelles un style différent des œuvres précédentes se laisse facilement remarquer. Dans les deux parties

analogues Chopin fait usage du même matériel thématique en le basant sur le courant continu de basse à triolets, serpentant à travers la plus grande partie du clavier, dévidant un tissu de motifs dans le style de la mélodie infinie, avec des variantes thématiques ornementales piquées par le dialogue de la seconde voix. Leichtentritt en le faisant remarquer, dit que le dialecte slave de ce duo rappelle le genre des inventions et des préludes de Jean-Sébastien Bach.

Chopin a publié ses deux *Nocturnes* (op. 62) en si majeur et en mi majeur, en 1846. Kleczyński a eu tort de soutenir que ces nocturnes portent « le sceau de l'effort exagéré et douloureux qui caractérise la faculté créatrice de Chopin au déclin de sa vie ». De même Niecks se trompe en disant que « ces nocturnes semblent devoir leur existence plutôt à la douce habitude de composer qu'à l'inspiration » ce à quoi il attribue l'intérêt insuffisant qu'ils ont éveillé en lui. Chopin ne se sentait nullement au déclin de son art en 1846 et qui sait si ces nocturnes n'avaient pas été composés bien avant l'année de leur publication. Tous les deux brillent d'un tel éclat, d'une telle fraîcheur d'invention, se distinguent par le manque de tout qui est l'essence de la routine seule, possédant par contre tant de vraie poésie et un agencement si parfait, que des conclusions dans le genre de celle de Niecks ne peuvent que rester condamnées sans appel. Surtout le thème principal du *Nocturne* en mi majeur qui a quelque analogie avec la première partie de la *Sonate* en si mineur (op. 58) se dessine par une ligne si ravissante et possède un charme si nouveau, qu'il ne le cède en rien à la cantilène de l'*Étude* en mi majeur (N° 3) ni au thème mélodieux du *Concerto* en mi mineur.

Ainsi nous pouvons répéter encore une fois que la pro-

duction de Chopin dans le domaine du Nocturne ne s'est pas épuisée d'elle-même, mais qu'elle a été arrêtée par la volonté du destin. N'importe ce que Chopin eut encore pu créer dans ce champ de production, œuvres d'une envolée encore plus haute, ou œuvres plus faibles, rien ne change le fait que ces dix-neuf compositions sont la révélation la plus merveilleuse de l'art moderne; leur charme ensorcelant et leur beauté souveraine exercent toujours la même magie. Aucun des essais de composition dans le domaine du Nocturne pour piano n'a atteint même la moitié des hauteurs où s'est élevée l'âme poétique de Chopin. Quelles que soient les voies du développement futur de la musique, les Nocturnes de Chopin garderont toute leur fraîcheur pendant de longues étapes de l'histoire de la musique; ils étaient des prophéties de l'ère d'un art nouveau qui jusqu'à nos jours est encore engagé dans la lutte pour l'existence. La forme modeste des Nocturnes est un des titres de gloire de Chopin qui l'ont introduit dans le Panthéon des plus grands génies de la culture européenne.

IV

Les Études.

Comme tout élève étudiant le piano, Chopin a connu dans son enfance l'ennui des exercices mécaniques. Malgré ses capacités techniques phénoménales, il était sûrement tenu de travailler chaque jour les études de Czerny, Cramer, Clémenti ou Moschelès. Le riche développement de son talent de compositeur, les nouveaux moyens techniques qu'il s'appropriait permirent à Chopin de se rendre compte de l'insuffisance des exercices scolaires de ce temps-là pour l'interprétation de son art personnel. Il a donc dû composer lui-même un « Gradus ad Parnassum » à l'usage de ceux qui s'apprêteraient à l'exécution de ses œuvres. A peine eut-il conçu ce projet, que le genre didactique et méthodique devint seul le but de ses efforts créateurs artistiques. Dans le domaine de la composition, quel que soit le sujet que Chopin ait abordé au cours de sa vie, il lui donnait un caractère artistique de la plus haute valeur.

Chopin commença de composer ses premières études à l'âge de dix-huit ans. Il en avait 23 lorsqu'en 1833 il publia le premier recueil de ses *Études* (op. 10), qui fit époque, pendant qu'une partie du second recueil (op. 25) était déjà en préparation. Aucun des plus éminents compositeurs euro-

péens n'a créé à un âge aussi précoce un chef-d'œuvre égal aux *Études* de Chopin. Cette définition explique suffisamment le rang exceptionnel assigné à ces compositions du point de vue de la psychologie du génie.

L'individualité de Chopin est tout aussi personnelle et puissante dans la conception des études que dans d'autres formes musicales, — peut-être même plus prononcée encore. Le type de ces études est tellement individuel qu'il diffère presque entièrement de toutes autres études pour piano de date antérieure, aussi bien que de tout autre genre de musique en général. Afin de donner un exposé synthétique des innovations techniques de Chopin dans les études, nous en citerons quelques-unes des plus notables. C'est d'abord le prolongement des brisées de l'octave à la dixième, parfois dépassés, aussi bien dans les accords consonants que dans les dissonances. Viennent ensuite : la composition des thèmes à type de passages sur une étendue de trois à quatre octaves, ou à peu près, l'usage consécutif de tierces et de sixtes par une main seule, procédé servant à la construction de tout le morceau ; les motifs basés uniquement sur les touches noires ; enfin les larges accords à arpèges, comme le matériel spécifique de la structure de l'étude. On trouve encore dans les études toute une série de détails nouveaux qu'une analyse spéciale peut seule démontrer.

Le génie constructeur de Chopin resplendit de tout son éclat dans les *Études*. Chacune d'elles est dans son genre un chef-d'œuvre de forme construite d'un seul motif, à moins que, pour cause de division en trois parties, il n'introduise d'autres motifs encore. Avec la même logique que Chopin mettait à créer des phrases à un seul motif, il savait les étendre jusqu'à l'ampleur d'une étude à construction symétrique. Une phrase se lie à l'autre avec une conséquence implacable, chaque ton semble résulter du précédent, on ne perçoit dans ce roulement du thème rien de recherché, rien de forcé, tout y est pénétré d'une énergie pour ainsi dire cinématique.

La première étude en do majeur est un exercice destiné à donner de l'écart aux doigts de la main droite. Il y a quelque chose de prodigieux dans ce roulement des ondes de sons sur une étendue de plus de quatre octaves, en groupes de deux mesures pour la plupart. Excepté les mesures 41 jusqu'à 46, chaque onde s'élève après une pause d'une double croche, atteint le point culminant dans la même mesure, ou bien dans la suivante, pour revenir à la place dont elle a été expulsée par la force de tension de ces tons, ou à l'un des tons voisins. Chaque onde se compose de trente et un tons. Dans une partie des groupes, le retour de l'onde s'effectue sur la ligne de son ascension, tandis que dans une autre il y a l'harmonie variée, d'où résulte le changement du contour de l'onde. Le plan harmonique de l'étude, basé sur les octaves de la basse, fortes mais peu mobiles, rompt la monotonie des mêmes procédés. Dans le système de cette métrique à deux mesures il y a différents groupements d'accords : la consonance ou la dissonance suivant une consonance, après la dissonance une dissonance, ou bien une consonance selon le rapport de la mesure donnée à la phrase. Dans les formes dissonantes nous trouvons des accords de septième, de quinte, sixte, de septième diminuée, ainsi que plusieurs formes de dissonances avec des retards.
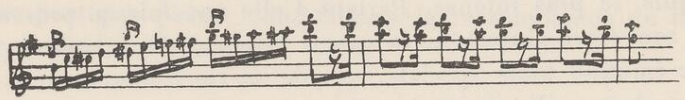
Du point de vue purement technique le plan des exercices est d'une invention de premier ordre. Laissant de côté Cramer avec son procédé de l'extension des doigts au moyen d'oc-

taves, Chopin a introduit tout d'abord l'arpège à dixième avec le premier doigt appuyé sur la tonique, le second sur la quinte, le quatrième sur l'octave et le cinquième doigt sur la dixième. Ce procédé continue pendant plusieurs mesures avec seulement quelques légers changements; ensuite les doigts du milieu doivent exécuter les quartes et les quintes, et, dans la 28e mesure l'extension entre le premier et le second doigt atteint la septième. Sur ce point Chopin a obtenu dans cette première étude le maximum de l'habileté des mains; leur capacité anatomique ne permet pas de dépasser cette limite et c'est pourquoi on s'en abstenait à l'époque antérieure de l'art du piano. Il n'est pas étonnant que lorsque parurent les études de Chopin, le représentant de cet art musical arriéré H. T. L. Rellstab, qui n'aspirait à aucun progrès, a déclaré dans son *Iris im Gebiet der Tonkunst :* « Celui qui a les doigts courbés pourrait les redresser dans ces études, mais qui n'en a pas, celui-là doit les éviter et ne pas les jouer sans avoir près de soi Mrs Gräfe et Dieffenbach. »

Ce premier effort d'innovation dans le champ de l'étude était vraiment génial; un essor superbe, une force puissante le caractérisaient. Avant Chopin, la littérature de l'art du piano ne possédait point d'œuvre d'une envolée aussi hardie.

La seconde étude, la chromatique, suggère une comparaison avec l'étude de Moschelès, œuvre 70, n° 3. Mais c'est uniquement au point de vue de l'élément chromatique qu'on peut les mettre l'une près de l'autre. En réalité, il n'existe aucune ressemblance entre les deux études, pas même dans les limites d'une seule mesure, car Chopin ne s'est pas contenté de la ligne chromatique seule, mais il a voulu que chaque première des doubles croches fût appuyée sur un

accord staccato. Pendant que Moschelès n'était capable de conduire le dessin chromatique de ses motifs que dans l'espace de deux mesures tout au plus et l'interrompait sans cesse par des pensées très éloignées de l'idée principale :
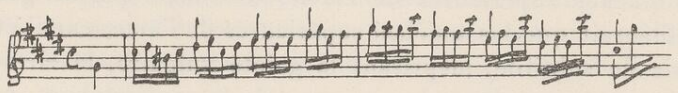


Chopin tirait de cette ligne chromatique, mouvante, fluide, toute une série de motifs qui lui permirent de mouler l'étude d'une façon absolument claire et énergique et de lui insuffler la vie et une idée supérieure. C'est au troisième, quatrième et cinquième doigt de la main droite qu'incombe la tâche de tresser la ligne chromatique de la mélodie. Chopin oblige les doigts à passer sans cesse l'un au-dessus de l'autre. Comme enseignement de l'art de délier les doigts cette étude est incomparable. Mais quoique Chopin ait marqué avec une exactitude hors ligne les chiffres du doigté au-dessus de chaque note, — plus de 750 chiffres — il n'a pas borné son intérêt au côté purement technique du problème. Et c'est de nouveau comme une onde sonore, comme le flux et le reflux, la tension et la détente de l'énergie sur différents secteurs de l'espace musical et du temps. Comparativement à la gigantesque étude de do majeur, cette étude-là évoque plutôt une impression de calme et, si un certain état d'esprit y correspond, ce n'est certes pas « de l'allégresse presque » comme le définissait Henri Barbedette.

Dans la partie initiale et la partie finale de la troisième étude en mi majeur, il ne se trouve aucun problème de la technique du piano au point de vue de la virtuosité. Il s'agit
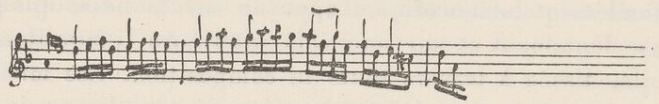
ici uniquement de faire bien ressortir la cantilène sur le fond atténué de l'accompagnement des voix du registre inférieur et de donner une teinte conforme à tout le concept. C'est une des mélodies de Chopin qui exerce le charme le plus exquis, le plus intense. Parlant d'elle une fois en présence de son élève Gutmann, le grand artiste a dit, emporté par une émotion toute spéciale, que de sa vie il n'en avait composé de pareille. Dans les 21 mesures de ce morceau nous avons des phrases musicales d'étendue inégale. Ici, le procédé de structure par deux mesures a été abandonné. Presque des réminiscences de motifs de la première partie trouvent un écho dans la seconde, *poco più animato,* mais celle-ci se développe en un cours de plus en plus large et libre jusqu'à des cascades d'accords de septième diminuée, dont la seconde irruption fait ressortir de tout son plein l'éclat brillant de l'art du piano, — *con bravura*, stretto. — La liberté avec laquelle Chopin modifiait les règles métriques de la versification musicale classique a provoqué plusieurs essais de critique et de correction de cette étude. Après Riemann, dont l'idée fixe de la phrase correcte correspondant aux lois de la rythmique abstraite a trouvé dans cette étude un matériel propice aux changements surprenants, Leichtentritt aussi a conclu que la distribution des mesures est tout à fait erronée dans toute la partie du milieu de cette étude.

La quatrième étude en do dièse mineur est un dialogue entre les deux mains qui reprennent tour à tour le même matériel de motifs dans les secteurs correspondants. Dans cette relation à la manière de l'antienne de la voix supérieure et de la basse les réponses apparaissent après les intonations dans les intervalles différents, notamment pour la première fois dans la quarte inférieure, alors selon l'ordre d'exposition

de la fugue, puis dans la sixte, enfin dans l'octave. Une certaine influence de J.-S. Bach et à la fois l'émancipation et l'évolution de son style se laissent reconnaître sans difficulté dans la composition de cette étude, qui a quelques traits communs avec les toccates du grand maître de Leipzig. On ne peut pas passer sous silence la ressemblance du thème principal de l'étude :



avec ce motif de la toccata en ré mineur pour orgue de J.-S. Bach :



Dans une série de gradations d'une maîtrise insigne l'étude atteint son final, impressionnant par une force dramatique suprême.

La cinquième étude en sol bémol majeur est une chose unique qui ne s'est jamais répétée dans l'histoire de la musique. Tout le matériel mélodique de la voix supérieure se base sur les touches noires, autrement dit sur les demi-tons de la *musica ficta*. La gamme pentatonique sert de base aux motifs. Pas un seul demi-ton ne s'insinue dans la mélodie composée de motifs à triolets, mélodie d'une légèreté délicieuse dans son enchaînement de tierces, sixtes, quartes et octaves et d'un petit nombre de secondes. Le mécanisme du jeu sur les touches noires lui donne en outre une teinte particulière. Chopin, s'étant lié les mains avec cette pentato-

nique noire, a accompli un tour de force incomparable, d'une acrobatie merveilleuse dans le domaine de l'harmonie tonale avec toute assistance de fonctions secondaires et de dominantes intercalées. Le tout couvert d'un duvet sonore d'une délicatesse extrême, un souffle de poésie plane au-dessus de teintes irisées. Liszt considérait cette étude comme une improvisation magnifique, où Chopin effleure seulement les touches supérieures du clavier de même que sa gaieté n'effleurait que les touches supérieures de l'âme, car il était épris de subtilité, méprisant la gaieté vulgaire, le rire trivial....

L'intérêt artistique de la sixième étude en mi bémol mineur consiste dans la beauté poignante d'une mélodie profondément mélancolique, appuyée sur la basse qui progresse lentement et sur une voix intérieure tranquillement mobile, tissée à travers toute la composition. Les modulations s'étendent de mi bémol mineur à do dièse mineur. Cette étude porte le caractère d'un nocturne et pourrait bien figurer dans un des cycles des nocturnes de Chopin.

Dans la septième étude en do majeur Chopin a réalisé d'une manière uniforme le problème technique de l'alternance des tierces ou des secondes avec les sixtes. On peut la compter au genre des toccatas. Les uns, comme Huneker, se représentent Chopin ici sous l'aspect d'un vaillant, intrépide et joyeux chevalier avec des rayons de soleil brillant au-dessus de lui. D'autres croient y voir un paysage d'hiver avec des traîneaux emportant des prisonniers en Sibérie. L'une et l'autre de ces interprétations sont également exagérées.

La huitième étude, à passages, en fa majeur, et la neuvième en fa mineur, avec dans la basse de larges arpèges,

accords détachés secondant des motifs saccadés, n'offrent, en fait de facteurs de la musique de piano, rien d'aussi neuf que la dixième étude en la bémol majeur. Son but est d'atteindre la plus parfaite souplesse du poignet, celui de la main droite surtout, qui doit exécuter ici à peu près 600 fois le même mouvement de levier en s'appuyant sur le pouce et en obtenant l'intervalle de sixte entre le second et le cinquième doigt. Se servant de ce seul mouvement-motif, Chopin a créé une œuvre à trois parties — 77 mesures — resplendissant de toute une gamme de teintes chatoyantes, de ravissantes modulations et de nuances dynamiques des plus subtiles. Hans de Bülow a dit en parlant de cette étude : « Quiconque saura exécuter cette étude d'une manière vraiment parfaite pourra se flatter d'avoir atteint la cime la plus élevée du Parnasse de l'art du piano, car c'est peut-être la plus difficile de tout le recueil. Le répertoire entier de la musique de piano ne contient point d'exercice dans le genre *perpetuum mobile* aussi riche de grand art et d'individualité.... Le côté le plus important de cette étude consiste moins en ce que les groupes de *staccato* passent au *legato*, que dans l'exercice des contrastes rythmiques et dans l'alternance du mètre binaire à triolets dans la même mesure.... » Cette étude possède en outre un essor inouï de la poésie des sons, une fluence merveilleuse des lignes mélodiques à cours souvent chromatique qui suit fréquemment les transformations enharmoniques. Elle est en même temps un chef-d'œuvre de la forme musicale procédant d'un unique motif minuscule.

L'étude à arpèges en mi bémol majeur, la onzième, est une composition à caractère de nocturne, ce qui a déjà été remarqué plus d'une fois. On dirait que Chopin ait composé ce morceau pour la harpe à sept pédales, car c'est la

technique de la harpe qui lui a donné l'idée de cette invention d'une beauté musicale peu commune. Leichtentritt croit y entendre l'ensemble de la flûte avec la harpe, le cor et les pizzicati de la contrebasse. Huneker n'a entendu qu'une guitare *dowered with a soul*, — douée d'une âme — mais en revanche il y voyait comme un tableau de Corot et il a assigné à cette étude une place supérieure à celle de tous les nocturnes. Huneker, dans ses réflexions sur cette œuvre, se demande si en effet il est possible de poser des limites à l'invention de Chopin.

La douzième étude en do mineur, la plus pathétique de toutes et également géniale, achève cette série. Elle a été composée à Stuttgard en septembre 1831 sous l'impression de la prise de Varsovie par les armées russes. L'impression de Chopin évoquée par une douleur tragique s'exprime avec une majesté olympienne et une puissance superbe. Karasowski percevait dans cette mélodie passionnée, fière et terriblement menaçante, un Jupiter omnipotent lançant la foudre de sa colère divine à la face du monde épouvanté. La définition de Huneker est non moins juste lorsqu'il remarque que Chopin a dévoilé ici avec une passion terrifiante les richesses d'expression de sa nature les plus sinistres, les plus démoniaques, et qu'il n'y a là ni colère sourde, ni rage étouffée, mais bien le déchaînement d'un ouragan. L'explication de Leichtentritt mérite d'être citée : «... du point de vue purement pianistique de ce problème, Chopin développe dans cette œuvre puissante une mélodie héroïque d'un pathos éloquent, d'une déclamation pénétrante dans les octaves de la main droite, accompagnée par un flot de passages à course folle dans la main gauche en flux et reflux orageux. Sous le rapport de la virtuosité, la difficulté de l'interprétation est de donner

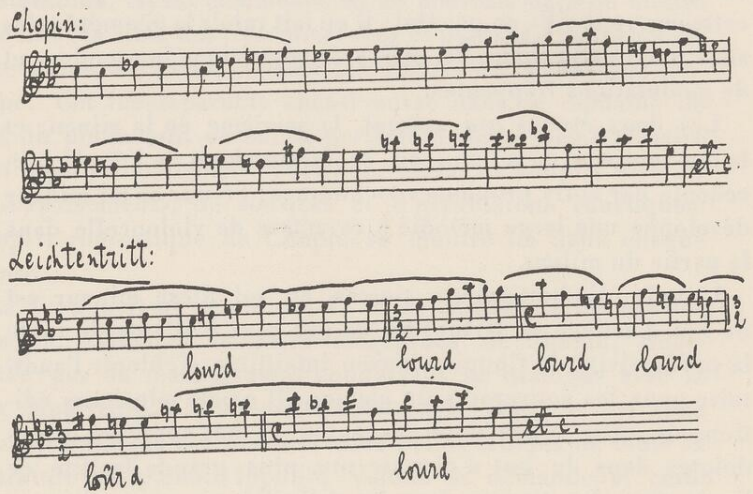
à la mélodie une expression pathétique et une énergie conforme, à l'accompagnement une fougue impétueuse et un accroissement de flots continu.... » Beethoven a atteint rarement un si haut degré de puissance et d'emphase dans les thèmes de ses symphonies et sonates. Le grand compositeur viennois ne connaissait pas encore cette diversité de moyens déployée ici par Chopin. L'étude en do mineur se distingue notamment dans l'accompagnement par un élément chromatique infiniment plus riche que celui de Beethoven, par l'usage des notes d'échange, *Wechselnoten*, enfin par une combinaison géniale des flots de passages, de durée tantôt plus courte, tantôt plus longue, qui permettent de varier infiniment les effets dynamiques. Les phrases de cette étude présentent un exemple classique de la théorie qui considère la mélodie comme une force « fluente ». Dans les huit mesures du thème initial, dont les motifs servent à développer la construction de toute l'étude, nous remarquons en effet une coordination parfaite de toute une série de tensions et de détentes de l'énergie mélodique dans une totalité linéaire. Une harmonie exquise règne dans ce plan. Deux tensions plus courtes, suivies de détentes dans la basse servent à préparer la tension puissante de la mélodie dans la voix supérieure suivie par une tension plus longue et plus obstinée et une détente dans la basse. Le flux et le reflux des mouvements dans la dynamique intrinsèque des motifs de l'étude lui donnent une expression d'énergie extraordinaire. MM. Bourgès et Dénéréaz disent dans leur publication volumineuse : « S'il est une musique dont on puisse dire qu'elle exprime la durée pure, la fluence des vicissitudes de l'âme, c'est bien celle de Chopin. » C'est précisément à cette classe de phénomènes qu'appartient l'étude en do mineur. Mais cette force et

cette durée, traduites dans l'art des sons, ont acquis une telle expression de douleur tragique et majestueuse, qu'elle fait penser aux œuvres d'art les plus nobles de la culture antique, cet art sublime qui a immortalisé la tragédie de la souffrance humaine par la magie de sa forme artistique. Cette étude a élevé Chopin au rang de poète visionnaire de l'esprit national de la Pologne captive.

Le second groupe d'études qui forme l'œuvre 25 se compose de douze pièces et fut imprimé en 1837. Chopin avait déjà atteint dans le premier cycle de ses douze chefs-d'œuvre un sommet d'art si élevé, qu'il était presque impossible qu'il se surpassât encore dans un domaine de conception analogue. Plusieurs de ces chefs-d'œuvre ont été créés en même temps que les premiers et peu après le cycle fut complété. Le style fondamental de Chopin est resté le même, mais chaque morceau particulier du recueil dénote d'énormes différences dans les modes de composition et les états d'âme de l'artiste créateur.

Dans l'étude en la bémol majeur, la treizième, Chopin a basé la mélodie simple du point de vue mélismatique, — nombreuses répétitions de tons particuliers, — sur un fond vaporeux d'accords à arpèges dans les deux mains. Schumann considérait ce morceau comme un poème plutôt que comme une étude et, si le jeu de Chopin le faisait songer à une harpe éolienne, c'était sans nul doute une impression suggérée par l'étude en la bémol majeur. Une des élèves de Chopin a transmis à la tradition le commentaire du maître attaché à cette étude : vision pittoresque d'un petit pâtre qui par un temps d'orage et de pluie joue sa mélodie à l'abri d'une grotte. Ce qu'on remarque de merveilleux dans cette étude, c'est la modulation transposant en tonalité la majeur toute

une phrase au centre même de cette composition. Leichtentritt y a trouvé quelques problèmes de la prosodie du texte musical et a proposé de les résoudre à sa guise. La disposition métrique de cette partie, tout à fait claire, — la construction de ces phrases étant montée pour la plupart à l'aide de progressions de deux mesures à deux, ou une à une, — a pris dans l'interprétation de Leichtentritt l'aspect d'une chose compliquée et, pour le style de Chopin, peu naturelle.



La quatorzième étude, en fa mineur, est un véritable filigrane d'art musical, une composition à deux voix déployant nonobstant une richesse de sons vibrants et de teintes exquises, grâce aux inflexions minuscules de la ligne mélodique dans l'emploi continuel de notes d'appogiature. On attribue à Chopin l'idée d'évoquer dans cette étude la vision de Marie Wodzińska. Schumann y présentait l'individualité

de Chopin pleine de charme, rêveuse et douce comme le chant d'un enfant endormi, « so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe ».

Le même Schumann a trouvé dans la quinzième étude, en fa majeur, plus de nouveauté de figuration que de caractère, — son *Blumenstück* à lui (œuvre 19), a des traits analogues ; — néanmoins elle attire l'attention de l'observateur-analyste. Et de nouveau Leichtentritt prêta à la structure de cette étude un intérêt singulier, malgré l'impression peu compliquée que cette œuvre éveille en général ; il en fait valoir la géométrie des sons toute exceptionnelle, pleine de répétitions inattendues et de modulations frappantes.

Les deux études qui suivent, la seizième en la mineur et la dix-septième en mi mineur, se rapprochent de l'étude précédente par leurs problèmes techniques ; l'étude en mi mineur développe une large mélodie à caractère de violoncelle dans la partie du milieu.

L'étude dix-huitième, à tierces, en sol dièse mineur est un feu d'artifice de virtuosité, un des plus brillants de toute la productivité de Chopin, moyen infaillible d'éblouir l'auditoire pour les souverains du clavier. Il existe plusieurs éditions de cette étude dont les auteurs y ont appliqué divers doigtés dans le but d'obtenir une plus grande facilité de l'exécution des tierces dans les difficiles passages chromatiques. Chopin lui-même a indiqué le doigté de cette étude ; après lui d'autres ont repris la même tâche : Bülow, Klindworth, Pugno, Kullak, Godowski, Michalowski, Sriedmann, Busoni et, en dernier lieu, le pianiste italien, Attilio Brugnoli, dans sa remarquable édition pédagogique des Études chez Ricordi. Tout ce qu'il est possible d'obtenir sous le rapport des effets des tierces parallèles, donc des trilles doubles,

des passages chromatiques, etc... a été employé par Chopin avec un raffinement exquis et un sentiment de bravoure atteignant la limite extrême.

Dans ces cascades éblouissantes de sons, dans les courants chromatiques allant dans des directions opposées et dans ces harmonies fluentes se trouve la source de bien des idées postérieures, pianistiques, symphoniques et dramatiques, reconnues pour géniales, de Liszt et Wagner, de Richard Strauss et Scriabine. Ayant commencé on ne pourrait finir de mettre ensemble la liste des réminiscences et preuves d'influence de cette étude se trouvant dans les œuvres de la musique moderne. Cet incomparable chef-d'œuvre dans le domaine de l'art du piano unit en soi la perfection de la forme ternaire à un sujet profondément poétique, pleins de soupirs discrets et d'apaisements, de sourires et d'expressions caustiques. L'esprit romantique de Chopin se montre ici dans chaque phrase.

La dix-neuvième étude, en do dièse mineur, offre une des plus merveilleuses mélodies élégiaques de Chopin, interprétée par la main gauche conduisant un dialogue avec la voix supérieure. Leichtentritt opine avec justesse que cette scène dramatique est une des plus belles œuvres de toute la littérature de piano. Ippolito Valetta se demande si cette étude est une prière, une invocation, une méditation, ou bien une lamentation. Il considère ces 64 mesures d'une superbe inspiration comme un des prodiges incontestables de l'art musical. La profondeur du sentiment y est telle que, selon lui, aucune définition stricte n'est admissible ; c'est véritablement une page de grand art d'un calme suave, dit Valetta. Nombre de commentaires relèvent le caractère poétique de cette étude. Niecks seul n'en a pas subi le charme, se

bornant à affirmer qu'elle est exquise, mais un tant soit peu monotone. Néanmoins, Leichtentritt, dans sa stricte analyse, ne peut s'empêcher de céder à une subjectivité sentimentale et de se servir de termes littéraires pour traduire les phrases de Chopin. « Le fragment en si majeur avance une interrogation troublante, craintive, murmurée doucement et comme éclairée par un rayon d'espoir; le fragment suivant y donne réponse d'une voix toujours suave, toujours apaisante, mais moins claire de ce si majeur... » voilà un exemple éloquent de la force de suggestion de l'élément littéraire, aujourd'hui encore, dans l'analyse scientifique des œuvres du grand compositeur romantique.

La vingtième étude, en ré bémol majeur, est de nouveau un concept plein de bravoure, formé d'une chaîne ininterrompue de sixtes dans la main droite et de sixtes jouant un rôle considérable dans l'accompagnement. Elle est un pendant de l'étude en sol dièse mineur, mais moins poétique et au point de vue de modulation elle ne s'écarte pas aussi hardiment que les autres études de la tonalité fondamentale.

La plus courte de toutes les études de Chopin, la vingt et unième, en sol bémol majeur, est légère comme une bulle de savon et comme elle irisée de couleurs chatoyantes. Cette étude se base sur un seul motif rappelant le motif de la dixième étude en la bémol majeur. Au point de vue du coloris elle présente une certaine filiation avec l'étude à touches noires. Les uns, comme Huneker, lui donnent en suivant l'exemple de Bülow, le surnom de papillon, d'autres comme Maecklenburg, y ressentent un état de gaîté folle. Si, pourtant, nous la considérons d'un point de vue purement musical, nous ne pouvons qu'admirer la forme parfaite que Chopin a su donner à cette brillante arabesque de tons.

Cette forme émane comme d'elle-même de la dynamique intrinsèque du motif de l'étude. Les phases de tension et de détente dans les phrases des trois parties symétriques de la composition, s'harmonisent idéalement avec cette dynamique même.

Chopin mettait une économie excessive dans l'emploi des octaves, spécialement dans la main droite. On peut même affirmer que l'addition mécanique de la première aliquote lui était désagréable et qu'il ne se servait d'octaves que dans un cas de nécessité artistique absolue. Mais, comme l'exercice en octaves était indispensable dans la série des problèmes techniques, Chopin a ouvert dans la vingt-deuxième étude toutes les barrières qui protégeaient son art contre l'incursion des octaves. Dans les parties extérieures de l'étude ces octaves débordèrent avec une véhémence extraordinaire, comme « un ouragan semant la mort et la dévastation, arrêté par le chant de l'ange », dans la partie du milieu. Cette mélodie que Huneker place au rang des plus hautes inspirations mélodiques du maître, rappelle de si près, selon Leichtentritt, l'invention de Schumann, qu'il ne serait guère étonné si ce fragment figurait dans quelque œuvre du compositeur du *Carnaval*.

Deux grandes études, études monumentales, finissent la seconde partie de l'œuvre 25. La plus longue de toutes, l'étude en la mineur, appelée « Ouragan d'hiver », occupe un des faîtes les plus élevés de la musique de piano en général. Bülow concède à Chopin « l'honneur et le mérite d'avoir tracé une limite infranchissable entre la musique de piano et l'orchestre, limite que d'autres compositeurs de l'école romantique, Robert Schumann en premier lieu, ont déformé et effacé au détriment de ces deux genres de musique ». Les

quatre mesures du prélude de l'étude répètent deux fois le motif à deux mesures, la première fois monodiquement, la seconde fois harmonisé en do majeur. Ce motif devient pour une grande partie de l'étude une figure obstinée dans la basse ou dans la voix mélodique contre laquelle s'oppose la figuration à sextolets d'une seconde voix en haut ou en bas. La ligne supérieure de cette figuration progresse chromatiquement, tandis que les intervalles inférieurs, bondissants, lui donnent la forme de zigzags. Néanmoins, il se trouve encore des figures dans d'autres courbures mélodiques. C'est comme un débordement de furie cosmique. Leichtentritt en donne la définition suivante : « ... rasende Geschwindigkeit in dem Wirbel der Töne, welche umzüngeln, umbrausen, umschmeicheln, umjauchzen, umflügen die blendende, glitzernde, sausende, pfeifende und rauschende Wirkung dieser Figur .... » De pair avec le déroulement emporté de cette figuration, progresse la substance harmonique fluente comme la lave des volcans. Schumann se trompait lorsqu'il regrettait, en terminant sa critique des études, que Chopin ait produit peu en général et point du tout d'œuvres de grande dimension; il n'a pas apprécié suffisamment la haute valeur intrinsèque de cette étude, aussi bien que ses dimensions monumentales.

A cette même catégorie d'œuvres monumentales appartient la douzième de cette série, la seconde étude en do mineur, qui a été inspirée par la nouvelle de la prise de Varsovie en 1831. Les impressions pleines de terreur, qui secouèrent alors l'âme de Chopin, ont été reflétées deux fois dans des tableaux sonores de la même tonalité. A travers le tourbillon des arpèges des deux mains, s'élève le puissant *cantus firmus* du choral désespéré, dont la mélodie vibrante marque les

premières notes des mesures. Le parallélisme des deux voix, se rencontrant souvent dans les octaves, est varié par des dissonances non moins fréquentes. L'idée de révolte contre l'oppression de l'iniquité, l'idée d'affranchissement des fers de l'esclavage trouvent ici leur suprême expression. Un poème musical de cette envolée a seulement pu être créé par un génie doué d'une force prométhéenne.

Les trois petites études non inclues dans cette œuvre ont été écrites par Chopin pour l'école de piano de F.-J. Fétis et J. Moschelès : *Méthode des Méthodes pour le piano*, en 1840. Elles ne peuvent être comparées aux études des deux grandes séries, n'ayant pas été dictées par une inspiration poétique, mais simplemeut destinées à des buts didactiques éloignés du grand art. Chopin n'y attachait pas beaucoup d'importance, et, quoique ces compositions soient agréables, elles ne possèdent point l'essor propre à l'inspiration de l'artiste-poète. La première de ces études, en fa mineur, est comme le présage de l'inspiration de Chopin dans la quatrième ballade, elle aussi en fa mineur (op. 52) publiée en 1843.

V

Ballades et Scherzos.

Les polonaises de Chopin sont issues de l'âme héroïque de la Pologne et de son passé historique. Les mazurkas reflètent l'art populaire national. Quant aux ballades elles sont sous l'influence de la culture littéraire romantique, qui a façonné l'esprit de Chopin adolescent. Le jeune compositeur-pianiste entretenait des relations proches avec l'élite littéraire de Varsovie. Il vivait en amitié avec Maurice Mochnacki dont l'individualité avait beaucoup de parenté avec la sienne et tous deux fascinaient par leur musique un cercle de jeunes amis. Bohdan Zaleski, en parlant de ces moments d'exaltation artistique, adressa à Étienne Witwicki les vers suivants :

Etienne ! mon cœur s'émeut..
deux artistes varsoviens,
les magiciens de ces nuits,
Chopin et Maurice....

Les nouvelles formes poétiques, les nouvelles créations verbales des œuvres de Mickiewicz produites à cette époque, encourageaient, contraignaient même le jeune compositeur à ouvrir des voies nouvelles à l'expression musicale.

Quoique la première des quatre ballades de Chopin ait paru en 1837 à peine, sa conception initiale dans le genre

des ballades remonte à des temps plus éloignés. La ballade en sol mineur a été composée, selon toute probabilité, avant l'année 1831. Cette dénomination fut donnée alors pour la première fois à une œuvre instrumentale. Jusque-là elle figurait seulement comme en-tête des compositions vocales, attachées au texte des ballades, comme par exemple *Le roi des aulnes* de Schubert, les ballades de J. Charles G. Lœwe, à partir de l'année 1818, etc. Cependant la ballade ne possédait point encore de forme stable. Ce n'était qu'un genre ou une sorte de genre dont la forme dépendait de la poésie. Chopin avait donc le champ libre, aucun obstacle ne se dressait. Dans le domaine de la forme et du sujet musical il jouissait de tous les privilèges d'un novateur, mais il portait aussi la charge des peines que demande tout effort nouveau.

Dès que la volonté créatrice de Chopin eût conçu le plan d'écrire des ballades, sa fantaisie musicale adopta le rythme berceur de la mesure 6/4 relativement 6/8. Tous les commentateurs de ses ballades admiraient le moule de leur conception, mais presque aucun d'entre eux n'a tracé les plans qui ont servi de base à leur structure. Schumann admirait leur caractère fantastique. Niecks a fini par conclure « qu'aucune des compositions de Chopin n'a surpassé les ballades sous le rapport de la maîtrise de la forme, de la beauté et du sentiment poétique. Chopin y a atteint le faîte de sa puissance artistique ». Huneker a décrit admirablement l'âme des ballades et leur programme imaginaire, mais il a laissé à d'autres le soin d'analyser leur forme. Les manuels de formes musicales ne citent pas cette analyse, au détriment sérieux des opinions sur la faculté créatrice de Chopin. En parlant des *Ballades* du point de vue synthétique, voici ce qu'a dit Leichtentritt : « Afin de combiner les conceptions

lyriques, épiques et dramatiques, Chopin a trouvé son style spécial de ballades, et il a emprunté à la chanson, au rondeau, à la sonate et aux variations, la forme dont il les a revêtues. »

Chopin a avoué à Schumann que les poésies de Mickiewicz l'ont poussé à la composition des ballades. Le grand compositeur allemand a remarqué dans sa critique des ballades de Chopin, surtout de la ballade en fa majeur, que, par réciprocité, c'est cette musique-là si profondément émouvante, qui aurait pu féconder la faculté créatrice de l'imagination poétique. La tradition et la comparaison artistique des œuvres de Mickiewicz et de Chopin nous apprennent que les ballades et les romances de Mickiewicz n'ont pas été exclusivement la source des ballades de notre compositeur. Le but artistique de la musique de Chopin dépasse de beaucoup les ballades de Mickiewicz qui, malgré leur valeur immense et leur signification historique pour la littérature, ne font point partie des œuvres les plus éminentes du grand poète polonais. Uniquement la seconde ballade en fa majeur peut être considérée comme un cercle d'opération concentrique autour d'une des ballades de Mickiewicz, nommée la *Switezianka* (Ondine), mais, même dans ce cas, le rayon de l'œuvre musicale dépasse de beaucoup le rayon artistique de la poésie. La première *Ballade* de Chopin, en sol mineur, ne trouve point d'analogie de son âme et de sa mesure artistique avec les poésies de Mickiewicz du genre provenant de la poésie populaire. Il faudrait revoir les *romans* poétiques de Mickiewicz pour y trouver un thème de comparaison à peine justifié. La musique de Chopin se passe de programme littéraire. C'est pourquoi, si nous acceptons le commentaire affirmant que la *Ballade* en sol mineur a été conçue sous l'influence de « Konrad Wallenrod »

de Mickiewicz, nous cédons seulement à des raisons, pour ainsi dire pratiques, afin de donner une représentation plastique de l'échelle de sa valeur comme œuvre d'art et de la portée de son idée poétique. Mais cette portée même ne suffit pas à Huneker, qui considère comme programme idéal de la première ballade le poème de Mickiewicz. Le musicographe américain croit y entendre « l'Odyssée de l'âme de Chopin ». Nous voyons donc qu'il faut donner une large acception au titre « Ballade », imaginé par Chopin.

Relativement à la forme de la première ballade, l'analyse sommaire de Huneker y a constaté le parallélisme le plus étroit dans la disposition des thèmes, mais elle a complètement nié l'existence du développement propre à la forme de la sonate. Néanmoins, il n'y a pas de doute qu'il s'agit ici « d'une forme prochement alliée à la sonate, mais avec l'ordre des thèmes en sens inverse dans la reprise de la troisième partie et de la coda étendue en guise de contrepoids du développement à la mode de Beethoven ». Je me sers ici des paroles de Leichtentritt.

Il est clair que Chopin ne considérait pas la forme de sonate comme un dogme, auquel il lui serait défendu d'appliquer la moindre modification. Il avait pleine conscience des différences remarquables entre les sonates de Haydn et celles de Mozart ou entre les sonates de Beethoven même, il voyait clairement qu'il n'existait dans le domaine de la sonate point de forme, pour ainsi dire, pétrifiée, point de modèle raide. C'était donc bien évident que l'intérêt esthétique de la sonate consistait dans le contraste de deux thèmes, dans leur remaniement, celui du thème initial en tout cas, et que toute conventionnalité détruirait la possibilité de l'expression originale dans les œuvres acceptant cette forme, changeante du reste

comme tout en ce monde. Chopin n'était pas tenu de se soumettre à une discipline scolaire inanimée, lorsqu'il composait des œuvres sur le plan de construction de la sonate. Il suffit de se rappeler les sonates de nos jours jusqu'à Scriabine, Szymanowski, Hindemith, y compris la sonate pour piano de Strawiñski, pour admettre que Chopin avait raison de s'émanciper des modèles classiques scolaires.

Ce qui nous frappe dans cette structure sonatique de la *Ballade* en sol mineur, c'est avant tout la dimension de la partie transitoire, — transition, pont mélodique, — entre le premier et le second thème, formant en elle-même un fragment déterminé. Nous trouvons déjà les mêmes traits caractéristiques chez Haydn, chez Beethoven et dans les sonates modernes — par exemple dans les symphonies d'Antoine Bruckner — ils ne sont point rares. La connexion du second thème avec le premier tient du genre classique sous le rapport tonal et l'expression intrinsèque, notamment : le contraste remarquable entre les motifs du premier et du second thème; la tonalité mi bémol majeur du second thème contre la tonalité sol mineur du premier. L'exposition, se passant de répétition, est immédiatement suivie du thème initial développé, transposé en la mineur et relié directement au second thème qui apparaît maintenant en la majeur. Une nouvelle partie assez longue mène à la reprise des thèmes, raccourcie et en ordre inverse, après quoi le véhément *presto con fuoco* dans la mesure d'une ronde *alla breve*, constitue le finale de la ballade.

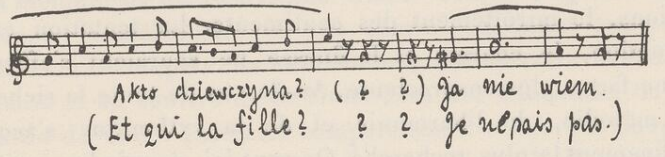
Mais dans l'art musical la forme pure est synonyme de symboles mathématiques auxquels on peut substituer n'importe quelles valeurs, très grandes ou très petites. Sur le canevas de la Ballade en sol mineur, Chopin a brodé des inventions poétiques de la plus haute valeur, aussi splendides que profondes dans leur expression sentimentale. Il n'a pas commencé d'emblée son récit captivant, mais il a excité l'intérêt de l'auditoire par une introduction en largo, appuyée à son entrée sur l'harmonie de l'accord du demi-ton phrygien et terminée par une dissonance mi bémol s'intercalant dans l'accord de la tonique quarte-sixte. On ne peut qu'admirer chez Chopin ce raffinement du sentiment harmonique consistant en la création d'un cadre basé, aussi bien dans l'introduction que dans le finale, sur l'harmonie de la seconde phrygienne ou, — si on le préfère — de la sixte napolitaine.

Le volume de cet ouvrage est, je le regrette, trop restreint pour qu'il me soit possible de donner, ne fût-ce qu'en partie, l'analyse de cette ballade. L'abondance seule des concepts rythmiques dans les thèmes et les parties transitoires mérite un examen consciencieux. Dans une harmonie merveilleuse avec l'eurythmie de toute la composition, chaque fragment de la ballade possède sa propre structure rythmique richement variée dans les motifs particuliers par des accents opposés. Si nous considérons par surcroît encore le caractère romantique de l'œuvre, la vigueur de l'expression, la richesse des modulations et l'ingénuité de l'harmonie, nous parvenons à constater de plus que toutes ces idées sont la conception originale de Chopin, que dans aucun motif nous ne pouvons trouver ici des réminiscences des œuvres d'autres compositeurs. Et tout ceci nous autorise à élever cette *Ballade* au rang des chefs-d'œuvre immortels dans l'histoire de la musique.

La seconde *Ballade* en fa majeur op. 38, éditée en 1840, est composée de parties à contrastes fortement accusés. Le premier fragment compte 46 mesures; une mélodie enchanteresse, populaire et simple, lui prête un caractère idyllique; peut-on ne pas entendre ici l'histoire d'un jeune et beau

garçon et d'une belle jeune fille s'attardant au clair de lune sur les rives bleues du lac Switeź comme nous la raconte Mickiewicz? Ce fragment est suivi de 34 mesures, où la musique atteint les limites extrêmes de la fureur; selon le dire du poète « on entend le vent gronder et frémir dans la forêt, les ondes s'agitent et s'élèvent... les abîmes s'ouvrent »... Le contraste de ces deux parties est d'une puissance extraordinaire. Leichtentritt croit y voir une relation intrinsèque entre les thèmes de la première et de la seconde partie, considérant cette dernière comme une transformation libre, à la manière des variations, de la mélodie de l'andantino, ce que, du reste, il ne saurait démontrer sans grande difficulté et des frais de dialectique considérables. Les thèmes de la première partie reviennent dans la troisième, leur forme est modifiée et Chopin tisse la trame du thème dans une série de modulations inattendues. D'accord avec les scènes de la ballade de Mickiewicz « Switezianka », reparaît le *presto con fuoco* dans le quatrième fragment, mais avec des modifications prononcées par rapport à la disposition initiale. Quelques mesures avant le final, le thème de l'andantino ramène dans une transformation à accents de funeste augure le *cantus firmus* menaçant, qui apparaît dans la basse. La coda, agitato, n'a aucun rapport distinct avec les thèmes des parties précédentes, quoique Leichtentritt veuille démontrer ce rapport. Le caractère d'œuvre à programme de cette ballade, est incontestable et ne diminue en rien la haute valeur de cette musique dont l'intensité de l'expression reste d'ailleurs la même sans qu'on connaisse ce programme imaginaire. En tout cas il suit la ligne de l'esthétique de la musique pure, car il consiste dans l'opposition conforme de deux états d'âme différents, ce qui advient toujours dans les limites de la construction musicale

stricte chaque fois qu'apparaissent comme dans cette ballade des changements énergiques de la motivité, du temps et de la tonalité. Chopin n'avait pas la naïveté de Jean Kuhnau démontrée dans les programmes de ses histoires bibliques, et c'est pourquoi il ne dépeignait pas à l'aide de sons la corbeille de framboises, ni la couronne de fleurs, dont parle la poésie de Mickiewicz. L'artiste voulait déployer dans le final de la ballade toute la mélancolie de la triste histoire, racontée par le poète polonais ; il voulait répéter à la fin de sa composition avec le poète son : « je ne sais pas », qu'on entend bien dans les derniers sons de la ballade. Cette évidence est incontes-



table, et ce serait méconnaître l'idée créatrice du compositeur si, par égard pour les formes à la mode du jour, on niait le fait du programme dans la conception de Chopin.

Nous rencontrons aussi un programme dans la ballade en la majeur op. 47, éditée en 1842, à laquelle est attaché le titre de : Loreley. La tradition de ce titre provient de l'entourage même de Chopin. Elle a toutes les apparences de la probabilité. Cette conception a pu être suggérée à Chopin par la lecture de la poésie bien connue de Henri Heine, de l'ondine du Rhin. Il se peut aussi que Liszt, ayant l'intention d'écrire un lied sur ces paroles, eût mentionné son projet dans une conversation avec Chopin. Ainsi, de pair avec la Switezianka slave de Mickiewicz, une autre ondine encore aurait tenté Chopin à marcher sur la voie de la musique à

programme. En réalité, Chopin n'y a pas marché de tout son poids, mais il planait au-dessus d'elle avec la légèreté aérienne de sa fantaisie musicale pure et infinie. Et, dans cette ballade, la répartition des thèmes rappelle l'esthétique de la forme de sonate avec, il est vrai, de nombreuses modifications. Leichtentritt dit qu'elle est un chef-d'œuvre d'action rythmique mouvementée. Le beau commentaire de Niecks est dû sans doute au titre suggestif de : Loreley. « La *Ballade* en la bémol majeur n'égale pas la précédente en force de sentiment et sous le rapport de la passion orageuse. Le compositeur a créé ici un fond exceptionnellement attrayant; mais aucune parole ne pourrait décrire la subtilité des gradations, le miroitement des sentiments. La tentation et la séduction, le charme et la finesse ne sauraient s'affirmer d'une façon plus ensorcelante. Au-dessus de toute la richesse de mélodie, de l'harmonie et de la rythmique s'accuse l'affinement le plus recherché. On sent ici, depuis le commencement jusqu'à la fin, la vibration surexcitée de son feu intérieur.... » Mais Huneker, qui donne à tort le nom de Switezianka à cette ballade, croit y voir, avec Schumann, l'aristocratie, la gaieté spirituelle et charmante, voire même l'ironie subtile, et, aussi, une façon de se jouer des sentiments plus sérieux et plus passionnés. Tout ceci peut être attribué à la poésie de Heine, mais nullement à la ballade de Mickiewicz. Telle qu'elle se présente la *Ballade* en la bémol majeur est dès le premier thème jusqu'à la fin une composition conçue dans le style symphonique plutôt que dans celui du piano et la répartition de motifs entre les instruments d'un grand orchestre s'impose d'elle-même à l'imagination pendant l'exécution ou l'analyse.

La quatrième *Ballade* de Chopin en fa mineur, op. 52,
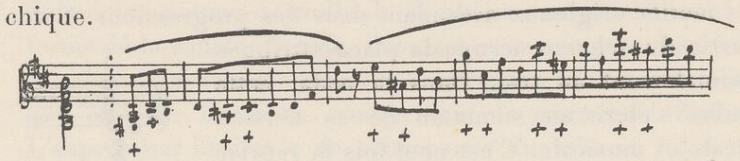
éditée en 1843, est un agglomérat des formes de la sonate, des variations et du rondeau. Les principes de ces formes se pénètrent ici mutuellement. De même les agents de l'expression musicale : lyriques, épiques et dramatiques se sont rencontrés ici pour donner la substance sonore à un chef-d'œuvre. Chopin semble s'identifier avec l'esprit de la poésie de Slowacki, cette poésie qui s'emparait des rayons des étoiles pour en tisser la trame de visions dématérialisées, évoquées par une fantaisie totalement affranchie du droit de gravitation universelle. La *Ballade* en fa mineur est une œuvre incomparable du point de vue de la séduction transcendantale de la mélodie et de l'harmonie irisée. Son atmosphère mystérieuse, la mélancolie de son charme fascinant ont poussé Huneker à comparer la subtilité exquise de cette ballade aux mains et au sourire de la Mona Lisa del Giocondo, de Léonardo da Vinci. Par cette comparaison il a offert à Chopin le maximum d'hommage d'un critique d'art. Nulle œuvre de Chopin n'a atteint un degré d'extase lyrique aussi élevé et aussi intense, extase où s'évanouit la notion de la vie réelle et où la pensée transgresse les bornes de l'existence matérielle. L'acte suprême de l'affranchissement de l'âme, qui, selon la théorie esthétique de Hegel (*Vorlesungen über die Aesthetik*), est la tâche essentielle de la musique, s'acccomplit d'une façon merveilleuse dans cette ballade. La subtilité, le raffinement dans l'emploi des moyens de l'expression musicale, — spécialement de la mélodie et de l'harmonie, — se trouve ici sur un niveau encore plus haut que dans les ballades précédentes. On a déjà ici le pressentiment de ce style admirable et tout à fait original de Chopin qui apparaît dans ses dernières compositions comme la *Barcarolle* et la *Sonate* pour piano et violoncelle.

C'est par la *Ballade* en fa mineur que Chopin a achevé ce genre de sa création artistique, plus de six ans avant sa mort prématurée. Sur ce champ de l'art le grand compositeur ne devait point avoir de digne successeur jusqu'à nos jours.

Novateur hardi dans le genre de la ballade, Chopin l'a été aussi dans celui du scherzo. Quatre de ses compositions, portant le nom de scherzo, n'ont rien de commun avec la musique instrumentale du XVIII^e^ siècle, excepté cette dénomination même. Le scherzo, employé à la place du menuet, avait dans la symphonie et la sonate du XVIII^e^ siècle un rôle strictement défini par les principes esthétiques du style rococo. Beethoven y a mis beaucoup de belle humeur légèrement teintée de rusticité néerlandaise et quelque peu aussi du caractère démoniaque de son génie musical. Le scherzo de Chopin est une fleur étonnante par sa forme et sa couleur à laquelle le romantisme a donné le jour, produit d'art qui par sa conception se trouve prochement allié à ses ballades.

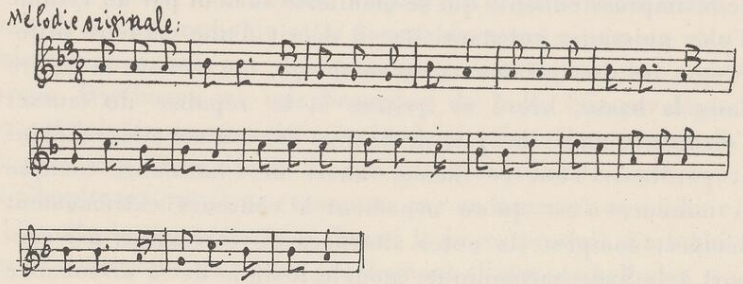
Les conditions dans lesquelles Chopin a conçu son premier *Scherzo* en si mineur op. 20, sont relatées dans le chapitre de la biographie. Quel autre compositeur a jamais débuté comme Chopin dans son premier scherzo? demande Niecks. Il n'avait nul besoin de s'essayer, il ne savait pas entreprendre des essais inutiles, ne s'égarait point, mais atteignait d'un bond la hauteur vertigineuse à tout autre inaccessible. A l'égal des ballades, les scherzos possèdent le même rythme, notamment à trois noires et le même tempo-presto. Quant à la construction thématique, il y règne presque la même diversité que dans les ballades. Les dimensions des scherzos sont remarquables. Le premier, par exemple, compte 625 mesures. Aucun des scherzos de Beethoven n'a

atteint des dimensions pareilles et n'avait nulle nécessité de les atteindre, n'étant qu'une partie des plus grandes formes cycliques. Dans le *Scherzo* en si mineur, le plan de la forme symétrique à trois parties s'accuse clairement. Deux accords de l'introduction liés en syncope à quatre mesures, deux éclats de voix déchirants, en haut et en bas du clavier, présagent le caractère de cette musique. Rien de plus original que ce début et que la structure et la force d'expression du thème initial. Leichtentritt en fait remarquer la spontanéité impressionnante qui se manifeste surtout par un rythme d'une puissance substantielle; il décrit d'une manière pittoresque les deux éléments de ce thème, notamment la figure dans la basse, brève et irritée, et la réponse du fausset s'élançant comme des jets de flamme et, comme elles, sifflant et pétillant. Tout ce thème, dérivé de l'harmonie tonique si mineur, n'est qu'un ornement à contours extrêmement décidés, composé de notes alternées et retardantes par rapport à la base harmonique, modèle insigne de la dissonance énergétique de la mélodie, provoquant une surexcitation psychique.
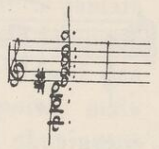


L'énergie de la tension du thème a évoqué tous les phénomènes rythmiques et mélodiques de la première partie; on peut comparer sa forme à une parabole parfaite ($y = 2px$) à distance égale de chaque point du foyer et de la ligne directrice. Le foyer ici, c'est la tonique si mineur, la directrice c'est cette idée supérieure, sous l'invocation de laquelle Chopin a conçu le scherzo. Pendant que le maître réalisait sa conception, il

était en proie à une souffrance aiguë, son cœur éclatait de douleur patriotique, de colère et de révolte. Toute une moitié de la composition maintient l'auditeur dans cette atmosphère désespérée, qui déchire les nerfs sans trêve. La détente s'effectue dans la 305e mesure à peine. Une idylle berçante, un Noël polonais d'une suavité angélique : « Dors, petit Jésus, dors ma petite perle ! » est un baume pour les plaies de l'âme. Chopin a emprunté à la chanson de Noël uniquement la partie initiale de la période,



et l'avait changée à sa manière. Il a complété ce chant par les motifs originaux ascendant dans des progressions. Cette partie du scherzo occupe la place attribuée normalement au trio. Dans la coda, cette œuvre s'élève au summum de sa tension idéale et musicale. C'est neuf fois la reprise symbolique de la dissonance :



et le scherzo se termine par des éclairs de passages précipités et par une nouvelle tension d'énergie dans l'échelle chromatique et plusieurs accords définitifs.

Le second *Scherzo*, op. 31, en si bémol mineur, encore plus long que le premier, — près de 800 mesures — est une combinaison de la forme de la sonate avec la forme d'une grande

chanson. Après l'exposition des thèmes et la reprise, apparaît l'intermezzo à trio avec le développement de son matériel thématique, puis revient la partie initiale. Une coda prolongée termine l'œuvre. Schumann l'a comparée aux poèmes de Byron. Le thème initial annonce déjà son caractère fantastique. Il possède un fond dramatique, il inquiète par les forts contrastes des motifs et de la dynamique. Dans le motif du début à triolets, *sotto voce*, Chopin a chanté une interrogation bizarre, — et c'est ainsi qu'il enjoignait à ses élèves de l'interpréter, — puis il a excité la curiosité par une pause pour donner enfin une réponse en accords puissants. Qui saura jamais deviner, si la réponse dit « oui » ou « non » ? Ce thème chimérique revient quatre fois ; une partie transitoire prolongée mène au second thème et ce second thème c'est un long courant de mélodie chantée d'un trait. Ce torrent lyrique dure pendant 32 mesures sans chute de cadence. Bach seul, peut-être, savait créer des phrases aussi longues et complètes, impressionnant les auditeurs jusqu'à perte d'haleine. Par la juxtaposition de ces deux thèmes, Chopin a donné une preuve nouvelle de sa pleine compréhension de la forme de la sonate. Niecks, dans son commentaire du trio de ce scherzo, se laisse aller à une admiration aussi enthousiaste que celle de Huneker, commentant la quatrième *Ballade*. L'expression indicible de cette partie du scherzo lui a rappelé le charme pensif et mystérieux de la Joconde de Leonardo da Vinci. Pour être juste, il faut souligner que la comparaison de Niecks avait précédé de douze ans celle de Huneker. Après une caractéristique pareille, — et nous l'acceptons, — il ne reste plus qu'à faire remarquer la structure des phrases musicales, qui dans cette partie offre une variété extraordinaire dans l'étendue et les accents de thèmes,

De même, une variabilité remarquable règne sous le rapport du nombre des voix employées dans la disposition de cette même partie. Au début du trio, il y en a cinq, avec la voix de ténor qui domine, ensuite apparaît monodiquement le fausset, puis enfin leur nombre se fixe à quatre voix réelles. Toute cette partie est si riche et si colorée, qu'elle semble avoir été extraite d'une partition d'orchestre. La polychromie orchestrale s'impose à notre oreille avec une force invincible. Niecks a trouvé de belles paroles pour définir le lien réel entre les motifs de cette partie et ceux des parties précédentes : « A côté du sentiment de profonde et douce langueur, avec un fond de supplication ardente dans la partie en ut dièse mineur, une fantaisie indécise erre ici et là, comme si au sortir d'un rêve du passé, elle cherchait à se concentrer sur un point ». Chopin a imaginé un moyen merveilleux pour introduire dans le développement du trio les motifs de l'exposition de la première partie, anticipant ainsi de beaucoup l'entrée du thème initial; celui-ci apparaît enfin comme attiré par la force mystérieuse de la ressemblance incluse dans les derniers motifs du trio développé. L'analyse de la forme de ce scherzo nous permet d'approfondir toute la puissance du génie de Chopin sur le point de la construction et de la logique de l'invention musicale.

MM. Bourguès et Denéréaz commentent ainsi dans leur œuvre *La Musique et la Vie intérieure*, la continuité de la musique de Chopin : « S'il est une musique dont on puisse dire qu'elle exprime la durée pure, la fluence des vicissitudes de l'âme, c'est bien celle de Chopin. Alors que la continuité de Mozart prend l'aspect d'un raisonnement intellectuel, en quelque sorte algébrique, chez Chopin le développement se poursuit selon les voies libres et imprévisibles de l'intuition,

et cela au sein même des cadres métriques les plus traditionnels. La fantaisie lyrique évolue sur un fond de motricité « en imitation »; les figures motrices, à force de se répéter, donnent au morceau une insistance, une persistance affective dont l'acuité permet les écarts les plus inattendus de l'imagination sentimentale, sans que s'égare le déroulement psychologique essentiel. »

La musique de Chopin et, dans ce cas-ci, le *Scherzo* en si bémol mineur, un chef-d'œuvre en son genre, se distingue par une particularité propre aux compositions exceptionnelles, c'est-à-dire, que si nous les commentons du point de vue de la forme ou bien de la théorie des affections, la plus haute mesure de valeur artistique leur sera toujours adjugée d'un commun accord. L'esthétique de Hanslick de la beauté pure de l'art musical basée sur l'exclusion de l'élément psychologique, peut être appliquée ici avec la même justesse et le même résultat d'évaluation que l'opinion de Niecks, qui considère ce scherzo « comme plus riche en symptômes de divers états d'âme que toutes les autres œuvres de Chopin du même genre ».

Le troisième *Scherzo* en ut dièse mineur, op. 39, publié en 1840, et dédié à Gutmann, élève préféré de Chopin, a une forme de sonate qui surpasse de beaucoup les proportions normales. La partie du premier thème de l'exposition occupe seule 126 mesures, le second thème comprend près de 100 mesures, et le développement en compte 124. Tout le morceau se compose de 638 mesures. Ce que la sonate classique renfermait dans les limites d'une seule phrase à huit mesures, a été élevé par Chopin presque à l'hexaèdre, la partie initiale du scherzo se composant de huits fragments à seize mesures pour la plupart; c'est donc comme une compo-

sition à elle seule. Nous voyons que Chopin exprimait chaque fois d'une façon différente l'essence de la forme de la sonate, au regard de la portée et du genre des idées qu'il désirait exprimer. Ici, Chopin ne voulait ni divertir ses auditeurs, ni les égayer, mais, par contre, leur inspirer sa colère et son mépris superbe. Il atteint son but surtout par l'effet de cascades d'octaves des deux mains qui remplissent la plus grande partie de ce morceau. Le second thème du scherzo est une espèce de choral dans une harmonie à cinq voix, dont les pauses de respirations, — après chaque quatre mesures de la phrase généralement à seize mesures, — remplissent des interpolations à quatre mesures également. Elles consistent en des figurations des deux mains atteignant la plus haute octave du clavier, *piano leggierissimo* : ces figurations, pour la plupart en octaves ou en d'autres intervalles de consonance, sont aussi brisées en quelques lieux par des dissonances de septième ou de neuvième. Après les sons de la mélodie du choral dans le registre inférieur, ces interpolations produisent une impression de musique vraiment céleste. Leichtentritt est d'avis que la conception sonore, se déroulant ici, est une des plus enchanteresses qui aient jamais été inventées dans le domaine de la musique de piano. Anticipant la coda de cette magnifique composition, le thème du choral subit une transformation majestueuse; il se dessine sur la figuration puissante de la basse, appuyée sur une pédale de 26 mesures, en une courbe colorée, rayonnante comme l'arc-en-ciel. L'œuvre de Chopin, toute chimérique dans la variabilité extrême de ses états d'âme, véritable *capriccio* romantique, est une preuve de la force inouïe et de l'énergie masculine de l'invention du grand compositeur.

Le quatrième *Scherzo*, en mi majeur, op. 54, édité en 1843,

porte un caractère qui diffère de celui des trois scherzos précédents. Son coloris est plus atténué, son atmosphère plus sereine. Les idées de Chopin se sont renfermées dans une forme de sonate élargie, avec un intermezzo à trio, idées belles parfois et intéressantes sous le rapport de l'harmonie, mais n'éveillant point d'émotion par le sujet de l'expression et par les contrastes. Il se peut que Chopin ait voulu maintenir ici son effort artistique seulement à la surface physique des sons, éliminant l'élément romantique du jeu des thèmes de la pure construction musicale de l'œuvre.

VI

Préludes.

Les débuts de Chopin dans la composition des préludes remontent à l'année 1831. C'est alors qu'étaient créés deux œuvres de ce genre, les préludes en la mineur et en ré mineur, surnommés préludes révolutionnaires. Les dates de la composition des autres préludes de Chopin ne sont pas connues. Ils ont été publiés au mois de septembre 1839 comme œuvre 28. Avant de se rendre à l'île de Majorque, en automne 1838, Chopin a signé un contrat avec Pleyel pour l'édition de ce recueil, comprenant 24 morceaux. Il n'y a pas de doute que la plus grande partie en était déjà achevée. Chopin n'avait pas l'habitude de passer des transactions commerciales avant d'avoir fini ses œuvres. Si, dans ce cas il en a agi autrement, c'est afin de pourvoir aux frais du voyage ; néanmoins, cela n'a certes pas été une vente avant le temps des semailles, ou bien une vente en herbe, mais bien pendant la moisson. Chopin devait achever les préludes à Majorque, mais les notions, concernant l'accomplissement de cette tâche, nous manquent. Peu après son arrivée à Palma l'artiste écrivait à Fontana : « Tu recevras les préludes sous peu. » Karasowski, de son chef, il est vrai, mais avec une grande probabilité, a placé en tête de cette lettre la date

du 13 novembre 1838. En attendant, Chopin prit froid, la maladie se prolongea et par là son plan de prompte terminaison des préludes fut anéanti. Écrivant à Fontana le 28 décembre, il justifiait son retard par les paroles suivantes : « Je ne puis t'envoyer les préludes, car ils ne sont pas encore achevés, mais je me sens mieux à présent et je tâcherai d'activer mon travail. » La lettre de Chopin à Fontana, confirmant l'envoi du manuscrit des préludes, ne porte point de date. Karasowski lui en prête une, celle du 12 janvier 1839, ce qui peut être approximativement vrai. En réalité, Chopin à l'île de Majorque, n'avait guère qu'une quinzaine pour donner le dernier coup de main aux préludes ; ce n'était pas beaucoup, vu sa manière de composer, lente et soumise à une autocritique sévère. En plus, Chopin qui composait ses œuvres au piano, était bien mal partagé sous ce rapport : jusque vers la fin de janvier une misérable patraque indigène était tout ce qui lui servait d'instrument. M^me^ Sand y voyait une ressemblance avec l'instrument utilisé dans la farce *Pauvre Jacques*. On doit se demander où, dans de pareilles conditions, il lui était en général possible de composer. Mais, quand le piano de Pleyel attendu depuis si longtemps, arriva enfin, le travail du compositeur a dû prendre une marche plus vive. Le 22 février, M^me^ Sand, dans une lettre à M^me^ Marliani, parlait des trilles de rossignol de Chopin, qui composait alors de tout son élan. A cette époque, il écrivit la seconde ballade, le troisième scherzo, les polonaises en la majeur et en do mineur, la mazurka op. 41 n° 2, et il a probablement esquissé la seconde sonate, ainsi que les deux nocturnes op. 37.

Pour mieux comprendre la psychologie de la faculté créatrice de Chopin, il importerait de savoir ce qui dans les

Préludes est dû à son séjour à Majorque. Dès son arrivée, Chopin s'y est trouvé dans un état d'âme exceptionnel, ne s'étant jamais auparavant senti à tel point sous l'influence de la nature. Dans sa première lettre à Fontana, l'artiste écrivait : « Me voici à Palma, au milieu de palmiers, de cèdres, de cactus, le ciel est d'un bleu turquoise, la mer d'azur, les montagnes d'émeraudes, l'atmosphère céleste... en un mot une existence admirable.... » Une habitation romantique dans un vieux cloître complétait ces impressions. Rien que l'idée d'habiter Valldemosa éveillait l'enthousiasme de Chopin. « J'habiterai probablement un cloître merveilleux, situé dans le plus bel endroit du monde », écrivait-il vers la moitié de décembre, ravi à l'idée de composer dans une retraite romantique. « Je me rends demain à ce merveilleux cloître de Valldemosa pour écrire mes compositions dans la cellule d'un vieux moine, dont l'âme était peut-être plus ardente que la mienne, et il étouffait et éteignait la flamme, qui pour lui brûlait en vain... », écrivait de nouveau Chopin à Fontana vers le milieu de décembre. En somme, il se sentait la force et le désir de vivre et s'en confessait discrètement à son ami : « Je vis avec plus d'intensité... je me trouve en présence de ce qu'il y a de plus beau au monde. » Le vieux cloître, — mise en scène exceptionnellement pittoresque, — faisait vibrer chez l'artiste la corde de l'imagination fantastique, avivait le romantisme de son tempérament. Voici comment Chopin décrit la cellule qu'il habitait : « La cellule a la forme d'un cercueil, la voûte est immense, poussiéreuse, la fenêtre toute petite, devant la fenêtre des palmiers, des cyprès... en un mot je t'adresse ces lignes d'un endroit étrange. » Même aux phrases de ses lettres, touchant des affaires d'édition ou de logement que le brave Fontana devait régler pour lui, se

mêlent des paroles d'enthousiasme pour la beauté naturelle de Majorque : « Ici, la nature est bienfaisante... ce ciel limpide, cette poésie qui émane de toutes parts, ce coloris des endroits les plus merveilleux au monde que les regards humains n'ont pas encore déflorés. Au-dessus de nos têtes planent des aigles, il n'y a presque personne pour les effaroucher. »

Pendant son séjour à Majorque, la nature artistique de Chopin, avide d'impressions, éprouvait maint plaisir. Les lettres, dont quelques fragments caractéristiques viennent d'être cités, n'ont jamais témoigné de dépression morale, d'hypochondrie ou de neurasthénie. Les lettres de M^me^ Sand, datant de ce temps-là, ne disent pas autre chose. Plus tard seulement, dans l'*Histoire de ma Vie*, la période majorquaine de la vie et de création artistique de Chopin a été éclairée d'une façon différente, peut-être même peu conforme à la vérité. Des fragments de cette histoire, se rapportant à Chopin, témoignent de sentiments alors peu favorables à l'artiste, avec un certain fond de rancune, peut-être subconsciente seulement, mais que la mort même de l'ancien ami n'a pas su effacer du souvenir de M^me^ Sand. Elle ne pouvait oublier, ni pardonner à Chopin d'avoir connu trop tard son tempérament sensible à outrance sur le point des conséquences morales de la maladie. Selon l'opinion de M^me^ Sand : « Le pauvre grand artiste était un malade détestable. Ce que j'avais redouté, pas assez malheureusement, arriva. Il se démoralisa d'une manière complète. Supportant la souffrance avec assez de courage, il ne pouvait vaincre l'inquiétude de son imagination. Le cloître était pour lui plein de terreurs et de fantômes, même quand il se portait bien. Il ne le disait pas, et il fallait le deviner. Au retour de mes explorations nocturnes

dans les ruines avec mes enfants, je le trouvais à dix heures du soir, pâle, devant son piano, les yeux hagards et les cheveux comme dressés sur sa tête. Il lui fallait quelques instants pour nous reconnaître. » Mme Sand affirme que Chopin a créé les plus beaux de ses préludes dans la chartreuse de Valldemosa : « C'est là qu'il a composé les plus belles de ces courtes pages qu'il intitulait modestement des préludes. Ce sont des chefs-d'œuvre. Plusieurs présentent à la pensée des visions de moines trépassés et l'audition des chants funèbres qui l'assiégeaient : d'autres sont mélancoliques et suaves ; ils lui venaient aux heures de soleil et de santé, au bruit du rire des enfants sous la fenêtre, au son lointain des guitares, au chant des oiseaux sous la feuillée humide. D'autres encore sont d'une tristesse morne, et, en vous charmant l'oreille, vous navrent le cœur. Il y en a un qui lui vint par une soirée de pluie lugubre et qui jette dans l'âme un abattement effroyable.... Sa composition ce soir-là était bien pleine des gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la Chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur. »

Nous attachons beaucoup de prix à l'affirmation de l'éminente femme de lettres qui soutient que Chopin s'irritait, lorsqu'elle lui parlait alors de la musique descriptive ; il avait bien raison de protester contre les traits peu artistiques de pareilles imitations musicales.

D'après le témoignage de Mme Sand, la moitié pour le moins des préludes de Chopin aurait dû être créée à Majorque. Les termes dont elle se sert en parlant d'eux : — quelques-uns, d'autres, et encore d'autres, plus un encore, — donneraient aisément le chiffre de douze, en somme. Pourtant, Gutmann assurait Niecks que Chopin avait écrit les préludes avant le voyage de Majorque. Ces affirmations se contredisent. Il ne reste donc plus qu'à recourir aux sources les plus certaines, notamment, aux lettres de Chopin, dont on peut déduire qu'un petit nombre à peine des préludes a pu être composé à Majorque. Par contre, Chopin y a trouvé le moyen de revoir le cycle, de le copier et de le préparer pour la gravure, appliquant les signes dynamiques, le tempo, la pédalisation, etc....

En analysant le style des deux préludes, les premiers de tous, celui en ré mineur et l'autre en la mineur. nous arrivons immédiatement à la conviction que si nous appliquions même la plus scrupuleuse méthode d'examen au style des préludes de Chopin, nous ne saurions établir le terme de la création de divers morceaux de cet ensemble de compositions. Les moyens bien subtils, qui suffisent à l'analyse de la faculté créatrice et du style de maints compositeurs, tels que Bach, Beethoven, Wagner en premier lieu, font pour la plupart défaut, quand il s'agit de Chopin. Les agents essentiels de sa composition ne sont pas sujets au procès de lente évolution artistique.

Le *Prélude* en ré mineur n° 24, qui a été conçu à Stuttgart en 1831, simultanément aux études en do mineur, et au projet du final du scherzo en si mineur, ce prélude est une des compositions les plus pathétiques et les plus fortes en couleurs de Chopin. C'est une impression à un thème unique, rappelant le motif initial de la sonate *Appassionata* de Beethoven. Tout ce thème est appuyé sur la figure *ostinato* dans tout le cours de l'œuvre. L'étendue des intervalles de cette figure est bien considérable. La difficulté d'exécution très grande. Comparativement aux basses maniérées d'Albert au

XVIII^e siècle, qui concentrent le mouvement de la main et de l'harmonie dans les limites de la quinte, l'idée de Chopin était en effet extrêmement révolutionnaire, presque autant que celle de la basse dans la neuvième étude en fa mineur. Nous ignorons si Chopin, en écrivant cette composition, lui a donné le nom de prélude, ou si, par hasard, il ne l'a pas traitée comme une étude et n'a pas eu l'intention de l'inclure dans le cycle des études. Il aurait pu le faire, vu le problème technique exécuté par la main gauche, mais il a probablement mieux aimé y insérer l'étude en fa mineur au lieu de cette composition impressionniste et d'un style quelque peu différent de celui des études.

Le *Prélude* en la mineur, le second, proche du précédent sous le rapport de l'époque de sa conception et également impressionniste comme style, donne à l'analyse de la forme et de l'harmonie quelques problèmes à résoudre. Les commentateurs de la musique de Chopin d'il y a cinquante ans ne le comprenaient et ne le reconnaissaient point. Kleczynski considérait ce prélude comme une bizarrerie qui ne se prêtait pas à être jouée. Schultz (Szulc) pensait que ce prélude touchait à la folie, mais il y entendait vibrer quelque chose de plus que terrifiant qui lui pénétrait l'âme. Huneker écrivait que le prélude en la mineur déborde de désespoir et irrite les nerfs, que c'est une mélodie asymétrique. Il disait : « Chopin composait rarement de la musique laide, mais ce prélude n'est-il pas laid, misérable, désespéré, presque grotesque et discordant? Chopin se trouve ici dans un état de débilité évidente, ses traits les plus antipathiques se rencontrent ici.... »

Aujourd'hui, nous jugeons tout autrement ces 23 mesures qui semblent exprimer une interrogation douloureuse, répétée

quatre fois. Dans la musique moderne, la musique de nos jours, nous rencontrons souvent des compositions fragmentaires comme ce prélude-ci, dont la forme et les hardiesses de l'harmonie ont provoqué cette évolution marquant le style de notre époque. Le motif principal de Schéhérazade de Rimski-Korsakow semble s'inspirer du motif initial du prélude de Chopin. Leichtentritt a remarqué dans la conception de la structure du prélude en la mineur une affinité évidente avec la manière orientale. En tous cas, il n'y a pas de doute que cette forme ne rappelle directement les méthodes européennes employées dans la composition musicale à l'époque du romantisme. L'originalité exceptionnelle de l'harmonie dans ce prélude consiste dans l'emploi d'appogiatures dissonant entre elles et issues de tons réels ou latents de l'harmonie.

Ces deux préludes, pierres angulaires de tout le recueil, points de départ dans le plan de Chopin, ont orienté sa faculté créatrice dans les préludes. L'élément impressionniste domine dans ce recueil incomparable, quoique, dans la construction et le côté technique des morceaux, on aperçoive distinctement le travail sûr et réfléchi de l'intellect du Chopin suivant les règles de la logique musicale. Schumann a défini les *Préludes* comme il suit : « Ce sont des esquisses, des commencements d'études, ou, si nous préférons des débris, des plumes d'aigle éparses, l'ensemble plongé dans un désordre pittoresque et sauvage. Mais la facture fine et perlée de chacun d'eux avertit : ceci a été écrit par Frédéric Chopin. On reconnaît le maître à ses arrêts saccadés. Chopin reste et restera à jamais le représentant le plus audacieux et superbe de l'esprit poétique de son siècle. »

Les préludes de Chopin ne sont donc pas des phénomènes

parallèles aux préludes du grand Bach, dont les uns — *Wohltemperiertes Klavier* — servent à préparer l'esprit pour la réception des œuvres polyphoniques tandis que les autres — *Orgelchoralvorspiele* — disposent les cœurs des fidèles à la prière par le remaniement de la mélodie du choral.

Leichtentritt détermine de la sorte le caractère des préludes de Chopin : « L'extase, les idylles, les visions nocturnes hallucinées, le mysticisme, le pathos, les impressions pittoresques, la fureur, le doute, la terreur, les solennités d'église, le sentiment religieux, les subtils poèmes érotiques, l'héroïsme, tout, enfin, trouve chez Chopin une expression concise et énergique. Le style du piano atteint chez lui le plus haut degré de maestria. »

Au nombre des préludes, qui furent composés le plus tôt, se trouvait probablement le troisième, en sol majeur. Dans ce prélude, la figure fluente de la basse est comme l'antinomie de l'accompagnement dans la douzième étude, en do mineur, et la mélodie claire, gaie, pleine de charme et d'esprit, telle qu'un des quatrains de Heine mais tout à fait calme et sereine, — Leichtentritt parle ici de la mélodie champêtre, de flûte pastorale, — forme un contraste complet avec le caractère sentimental de l'étude mentionnée.

Les préludes n° 4, en mi mineur, et n° 6, en si mineur, se complètent mutuellement. Tous les deux ont à peu près le même nombre de mesures, le premier en compte 25, le second 26. L'un et l'autre sont destinés à chanter de tendres mélodies à cours prolongés, à caractère mineur, mais, tandis que dans le prélude en mi mineur, la mélodie est confiée à la main droite, avec l'accompagnement à accords des croches de la main gauche, la mélodie du prélude en si mineur est placée dans la basse sous l'acompagnement des accords de la main

droite. Il n'est pas aisé de trouver, en fait de musique, des pendants plus rapprochés et plus symétriques. Les deux mélodies sont également belles, imprégnées de mélancolie enchanteresse, toutes les deux sont également poétiques. Il est impossible de citer ici toutes les opinions enthousiastes exprimées à leur égard.

Les deux préludes les plus courts de tout le cycle, ceux en la majeur, n° 7, et en do mineur, n° 20, reliés par un contraste effectif décidé, forment aussi un certain ensemble idéal. Le premier compte 16 mesures d'une seule période à mélodie merveilleusement sereine en *tempo andantino* dans une répartition à deux mesures ; l'harmonie de ce prélude est la plus simple. Certains virtuoses accélèrent le tempo du prélude, ce qui fait ressembler son caractère à une mazurka. Sigismond Noskowski l'a pris pour thème de ses belles variations pour orchestre sous le titre : *Fragments de la vie*. Ce prélude pourrait servir de sujet à un carillon d'horloge sonnant les heures suaves de la félicité. Si quelque mémento y résonne, c'est tout au plus le *carpe diem* de Horace.

Par contre, le symbole du sablier dans les mains osseuses de la mort semble planer au-dessus du prélude en do mineur. Le choral funèbre, majestueux, commence par un fortissimo puissant et dans la reprise de la seconde partie de la phrase initiale passe au pianissimo, comme si la douleur terrestre, chantée dans le prélude, avait trouvé un écho dans les sphères célestes. Chopin se sert dans les huit mesures de ce concept musical d'une large échelle de moyens d'harmonie tonale, adaptés d'une façon géniale au mouvement rythmique et à la tension d'énergie dans le thème.

Quatre préludes, les n^{os} 13, 15, 17 et 21, portent le caractère des nocturnes. Parmi eux, le prélude en fa dièse

majeur, n° 13, le plus concis comme dimension, telle qu'on n'en rencontre pas généralement dans les nocturnes de Chopin, appartient cependant à ce genre, vu son sujet. Le compositeur a opposé aux valeurs de durée prolongée de la mélodie dans la main droite, qui se déroule lentement, une figuration dans la basse, plus vive et extrêmement gracieuse. Le prélude en ré bémol majeur n° 15, connu sous le nom de « prélude des gouttes de pluie », à cause de la très fréquente répétition de la note la bémol — sol dièse, offre dans sa première et dernière partie une des mélodies de Chopin, pour ainsi dire spécifique, pleine d'une mélancolie profondément pénétrante, avec laquelle contraste un chant macabre, une espèce de choral, dans la partie du milieu. Ce contraste, malgré le *tempo* identique de toutes les trois parties est aussi remarquable que dans le nocturne en fa majeur. L'élément enharmonique en la bémol et sol dièse met de l'harmonie dans ces différences. Cette musique secoue l'âme ; nonobstant sa popularité immense, Leichtentritt a attiré l'attention sur la réminiscence entre le choral et le commencement de la première partie de la Symphonie Pathétique de Tchaïkowsky.

Le prélude en la bémol majeur n° 17 offre le type parfait des nocturnes de Chopin. Les mélodies employées ici sont d'une beauté merveilleuse. Leur caractère, le coloris de cette musique, l'accompagnement qui rappelle la guitare, tout contribue à évoquer l'impression de quelque incomparable sérénade italienne, ou espagnole. De cette musique émanent les parfums enivrants, la sensualité séduisante, la souplesse veloutée. On ne peut se représenter quelque chose de plus franchement italien dans le domaine de la musique de piano. Onze coups d'horloge, neuf dans des intervalles de deux mesures, le dixième coup après trois mesures, le onzième

après quatre, rehaussent le charme nocturne de ce délicieux chant d'amour.

Le prélude en si bémol majeur n° 21, extrêmement mélodieux et plein de contrastes, achève le groupe des morceaux dans le genre des nocturnes.

Les œuvres à caractère d'études forment le groupe de préludes le plus nombreux. Ici appartiennent les n^os^ 8, 12, 16, 19 et 23, qui sont plutôt des esquisses d'études plus amples, tandis que les n^os^ 5, 10, 11 et 14 sont des esquisses d'études plus sommaires. Parmi les problèmes techniques que Chopin y a résolus pour des raisons d'art, il faut citer d'abord la combinaison de trois rythmes simultanés dans le prélude en fa dièse mineur n° 8. En second lieu, le rapide changement de doigts (2-3, 3-4) dans le prélude n° 12, l'emploi des deux mains à l'unisson dans le prélude n° 14, ouvrage rappelant le final de la sonate en si bémol mineur, les passages fluents de la main droite dans le prélude n° 16, en dernier lieu enfin, les figures à larges intervalles dans le dix-neuvième prélude. Il est clair que l'énumération de ces détails n'épuise pas la question.

Nous devons encore commenter les préludes à éléments de style divers. Le premier prélude, en do majeur, est un prélude pour ainsi dire, du genre de la toccata. On y remarque une certaine affinité avec le style de Schumann. Néanmoins, l'élément impressionniste y a une prépondérance presque égale à celle qu'il atteint dans le neuvième prélude, extrêmement pathétique, à rythme de marche solennelle. Le dix-huitième prélude, en fa mineur, est un des préludes le plus fantastiquement impressionnant et le plus dramatique. Ce prélude est moins une action dramatique qu'un monologue dramatique. Des motifs de récitatifs, secondés, dans

les septième et huitième croches de mesures, par des accords dissonants, se développent les passages à l'unisson des deux mains à courbures hardies des lignes et à riche variété rythmique, encore augmentée vers la fin par des accords précipités. Le romantique Florestan du *Carnaval* de Schumann pourrait se reconnaître dans les motifs initiaux du prélude. Le style de cette œuvre est quasi une suite de l'évolution des éléments inclus dans les Fantaisies de J.-S. Bach, qui ont la forme de récitatifs pour la plupart.

Le prélude en sol mineur n° 22 se déroule dans la même envolée de passion ou d'imagination, dans le bouleversement orageux des éléments. C'est à la basse qu'incombe toute la motivité mélodique. La main droite ne fait qu'y ajouter des compléments harmoniques et des accents rythmiques. Dans cette impression sonore, maintenue dans une tension de dynamique extrême, apparaît distinctement le côté du génie de Chopin souvent méconnu : sa fougue virile.

Édité séparément en 1841, le prélude en do dièse mineur op. 45, réunit les motifs de la main droite, beaux en fait de mélodie, avec les figures à passages de l'accompagnement, qui s'y introduisent. Sur ce point le prélude sert d'exemple, relativement à des traits analogues du style de Brahms, non seulement dans le genre de la musique de piano, mais aussi dans celui du *lied*, ainsi la chanson : *O wüsst'ich doch den Weg zurück*. La mutabilité kaléidoscopique de la modulation de ce prélude continue sa marche à travers le temps; nous retrouvons des traces de l'influence de ces concepts typiques à Chopin dans des spécimens d'invention de Richard Strauss, tout aussi typiques pour ce dernier. M. Henri Bidou dit en parlant de ce prélude que dans cette

œuvre se trouve à côté de l'esprit de souffrance, l'esprit consolateur.

En repassant d'une façon synthétique cette série d'œuvres de Chopin, nous répétons dans notre for intérieur les paroles de Schumann consacrées aux préludes, à l'époque du bel épanouissement de l'art romantique, et au moment du plus complet développement du génie de Chopin. Presque toute la seconde moitié du XIX^e^ siècle, qui, sur le champ de la musique pour piano existait uniquement grâce à l'héritage des classiques et des romantiques, n'a pas produit dans le genre des préludes de Chopin, des œuvres qui auraient pu, soit en cycles, soit séparément, être comparées à l'op. 28 de Chopin. C'est seulement vers la fin du siècle dernier et au commencement du siècle présent qu'on a pu enrichir le trésor de la musique par des préludes pour piano d'une valeur historique. Comme un vrai maître de cette forme apparut d'abord Alexandre Scriabine dans quelques dizaines de préludes, compris dans les groupes op. 11, 15, 16, 17, 33. La musique de Scriabine dans la première période de son activité artistique se basait principalement sur l'art de Chopin, sans lequel on ne saurait en général imaginer le développement du grand talent de Scriabine. Sous les auspices de Chopin et ceux de Scriabine, Charles Szymanowski a composé en 1902 ses ravissants préludes op. 1 (neuf morceaux). Enfin Claude Debussy, en 1910, a publié douze impressions pour le piano sous le nom de préludes (première série), et en 1913 donnait une seconde série de Préludes. Voilà à peu près tout ce qu'on peut mentionner en parlant aujourd'hui des préludes de Chopin, dont la beauté reste immuable et immortelle.

VII

Concertos. Sonates.

Chopin a écrit ses deux *Concertos* pour piano avec accompagnement d'orchestre entre sa dix-huitième et sa dix-neuvième année. Il les a publiés à Paris. Le *Concerto* en mi mineur, composé le dernier, fit partie de l'op. 11, publié en 1833, tandis que le *Concerto* antérieur, en fa mineur, publié en 1836, parut comme op. 21. Après un siècle d'existence tous les deux gardent leur fraîcheur primitive, ce qui a déjà été confirmé maintes fois et dans maints endroits du globe. Nous pouvons donc les traiter comme des chefs-d'œuvre immortels du génie de Chopin. La vie a triomphé : elle a eu raison des objections que les pédants contemporains de Chopin et leurs successeurs ont avancé au sujet de ces trésors sans prix de la littérature musicale. Même un artiste de la trempe de Liszt, grand et noble, se trompait dans son évaluation de ces Concertos, quand il leur attribuait « plus de volonté que d'inspiration ». Mais Schumann, plein d'enthousiasme pour Chopin, cassait en deux sa plume de rédacteur en témoignage de sa capitulation devant ces Concertos; il était prêt à offrir en revanche pour l'admirable *larghetto* du second *Concerto*, dix couronnes des rédacteurs de revues musicales et il niait leur nécessité comme

celle de tous les journaux, préférant qu'on exécutât ces Concertos plutôt qu'on ne lût les articles qui leur étaient consacrés. Évitant de redire les diverses remarques sur ces compositions de Chopin semées dans maintes monographies et études concernant son art, je me permets de citer l'opinion puisée dans un ouvrage synthétique d'Arnold Schering : *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (1905, p. 187) : « Le *Concerto* en mi mineur de Chopin représente en fait de construction et de caractère musical le type décidé du concerto romantique de piano dans toute sa splendeur. Même « l'épisode lunaire[1] » qui suit l'introduction vigoureuse du solo est un des effets préférés de l'école. Encore plus riche en traits individuels est le *Concerto* en fa mineur avec des alternances accusées de parties dures ou douces, surtout dans son larghetto enivrant, — une des effusions d'amour la plus chaleureuse que connaisse la littérature. Le don personnel de l'insigne compositeur, que nul autre n'a jamais surpassé, explique la préférence constante des admirateurs de Chopin pour ces deux concertos. Cette préférence est due à l'atmosphère poétique qui s'en dégage, à son élan vers les régions supérieures, à l'art de modulation toujours adéquat au sentiment de l'heure, trait saillant, spécial à tout l'œuvre de Chopin. Il importe peu que ces concertos se tiennent à l'écart des principes des concertos de Beethoven et représentent quelques imperfections de l'accompagnement d'orchestre, tant soit peu négligé au profit du soliste... L'ensemble si particulier de ces qualités et de ces défauts forme un document brillant de l'époque de l'art du piano, document d'une valeur inaltérable. Ceux des

1. Idée de Schering.

contemporains de Chopin qui voulaient se distinguer comme compositeurs de concertos, devaient forcément les prendre pour exemple.... »

Les lettres de Chopin nous fournissent à l'endroit des concertos des commentaires n'ayant pas leurs pareils relativement à ses autres compositions. Il semble presque paradoxal que ces œuvres, ayant tant d'affinité avec le type classique et consacrées aux travaux artistiques les plus largement répandus, occupent dans l'histoire de la faculté créatrice de Chopin une place tout exceptionnelle. Cela veut dire qu'elles sont accompagnées tant de la date des impressions intimes de l'artiste de génie, — impressions dont elles sont nées, — que d'un témoignage authentique de son intention de s'engager dans la description musicale. Le 3 octobre 1829, Chopin parlait dans une lettre à Titus Woyciechowski de la dame de ses pensées, son idéal, au service duquel il s'était voué depuis six mois déjà, qu'il voyait dans ses rêves, qui avait inspiré l'adagio de son concerto... et il faisait remarquer à son ami « un endroit marqué par un minuscule signe de croix » connu de lui seul. Cet idéal, c'était, comme on le sait, Mlle Constantia Gladkowska, et cet adagio, c'était le *larghetto* du *Concerto* en fa mineur. La romance du *Concerto* en mi mineur chante aussi ce même sentiment d'amour. Voici ce que Chopin écrivait dans une lettre datée du 15 mai 1830 à son ami Woyciechowski : « L'adagio du nouveau concerto est en mi majeur; je ne le veux pas énergique, mais plutôt romanesque, calme, mélancolique, tel un regard attendri se posant sur l'endroit de nos plus chers souvenirs. C'est comme une rêverie à l'époque d'un beau printemps, au clair de lune. Voilà pourquoi je lui donne un accompagnement atténué en sourdines.... Tu y aperçois sans doute

mon penchant à mal agir sans le vouloir. C'est comme si une obsession visuelle s'emparait de moi en dépit de ma volonté et que je caresse peut-être à tort. J'espère que tu m'entends.... »

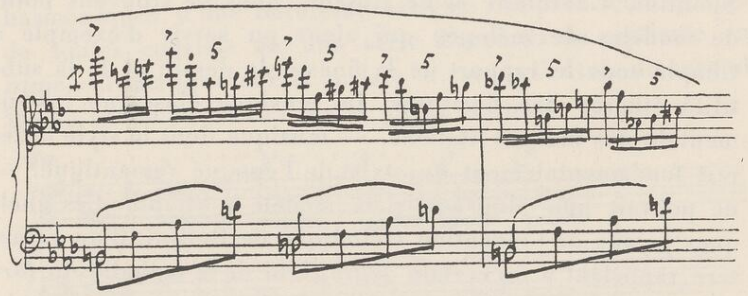
Ces phrases dénotent l'épanouissement d'âme du jeune artiste. La nécessité de confier à quelqu'un son sentiment secret, la nécessité aussi d'avoir un confident de ses intentions artistiques à fond décidément personnel, cette nécessité apparaît uniquement à cette époque-là de sa vie. A un âge plus mûr, Chopin n'a jamais été aussi communicatif sur le compte de ses sentiments et de ses compositions. Dans les lettres de ce temps-là, il touche à peine ce sujet sans s'y attarder, — plus tard, il ne confiait à personne ses états d'âme intimes, au moins dans sa correspondance.

Les deux *Concertos* sont incontestablement le fruit de la jeunesse de Chopin. Il était impossible qu'un adolescent de dix-neuf ans ait pu s'affranchir complètement de toute influence dans des œuvres aussi larges et aussi compliquées quant à la technique, qu'il ait pu composer sans avoir recours à quelque modèle. Arnold Schering n'envisage peut-être qu'un seul côté de la question, lorsqu'il indique le *Concerto* en ré mineur, op. 61, de Frédéric Kalkbrenner comme l'unique exemple où ait puisé Chopin. Il explique par une raison de nature psychologique la dédicace à Kalkbrenner du *Concerto* en mi mineur, op. 11. Si l'on analyse tous les exemples employés par Chopin, on ne peut omettre les concertos de Mozart et aussi le concerto en la mineur, op. 25, de Hummel qui, d'une façon ou d'une autre ont contribué à orienter l'invention de Chopin vers le genre du concerto. En décomposant les thèmes particuliers des concertos de Chopin en motifs simples, — dans leurs parties

initiales avant tout, — nous y trouvons aisément des réminiscences de la littérature de concerto, tant antérieure à Chopin que de celle de son époque. Nous remarquons encore que Chopin s'est servi dans ses œuvres de quelques-uns des types de réthorique musicale en usage chez les compositeurs de ce temps-là écrivant des compositions pour les virtuoses principalement. Ces types de la rhétorique musicale formaient alors un bien commun. Au point de vue de l'instrumentation dans l'accompagnement de ces deux concertos, il faut dire que Chopin ne se trouvait pas en condition de faire montre de ses qualités supérieures de compositeur pour l'orchestre, vu que l'école d'Elsner se bornait à un enseignement banal et ne lui donnait guère les moyens d'acquérir sur ce champ la plénitude de l'indépendance artistique. La culture de la musique symphonique de ce temps-là, à Varsovie, n'avait pu éveiller chez Chopin le sens du coloris orchestral. L'opinion avancée par Sowiński, qui était d'avis que Chopin « était un merveilleux compositeur d'orchestre » est dénuée de sens critique, mais le jugement négatif de Berlioz, soutenant que « dans les compositions de Chopin tout l'intérêt se concentre dans la partie de piano, tandis que l'orchestration de ses concertos n'est qu'un accompagnement morne et presque superflu », trouve une explication suffisante dans le mode d'enseignement dont nous venons de parler. Certaines imperfections d'instrumentation, qui inquiétaient les exécutants de ces concertos comme les chefs des orchestres ont été cause de corrections et de suppléments dans leurs partitions, en premier lieu par Klindworth (*Concerto* en fa mineur) et par Tausig (*Concerto* en mi mineur), plus tard par Ries, Erler, Münchheimer et Burgmeister.

Quelles que soient les influences que nous trouvions dans

ces concertos, — soit l'anatomie du concerto de Hummel ou Kalkbrenner, dans leur structure par exemple, — il nous faudrait toujours donner raison à Niecks qui y reconnaissait « la chair, le sang et l'âme de Chopin ». Toute sa personnalité de compositeur s'accentue dans ces deux concertos. La certitude que nous avons affaire ici avec un talent absolument original ne laisse aucun doute dès la 29e mesure du solo de piano dans le *Concerto* en fa mineur, où, après quelques idées encore toutes de convention, des mélismes à dissonances capricieuses dans la main droite sur un fond d'accords de septième diminuée, jettent brusquement la lumière de sons richement teintés, connus de Chopin seul :
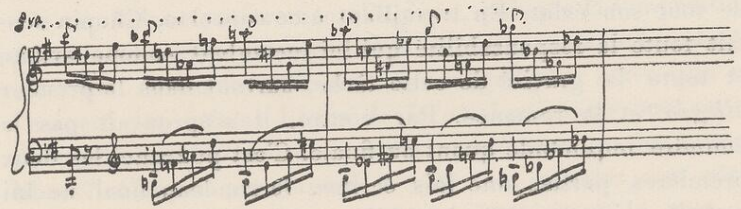


L'invention de Chopin en fait de fioritures et de courbes de modulation dans les arabesques semble être inépuisable. Sous ce rapport, un luxe extrême, mais de meilleur goût, règne dans l'admirable *larghetto*, un des fragments de sa musique que Chopin a toujours le mieux aimé. Tout l'élément sensuel de la poésie de Chopin s'y trouve concentré, tout l'amour enthousiaste de son âme juvénile, toute sa foi dans le bonheur dû à l'amour. Le *larghetto* est sans contredit une des plus belles pages de la poésie d'amour du XIXe siècle.

Liszt, et avec lui tous les commentateurs de la musique de Chopin, trouvaient à ce fragment « une grandeur étonnante ». Seul, le jugement de M. Henri Bidou fait exception à l'opinion unanime. En parlant de cette partie du Concerto, M. Bidou s'exprime ainsi : « L'amour lui a inspiré, hélas, une phrase d'opéra qu'il a ornée de nombreuses boucles de faux cheveux. » Il est plus facile de faire un bon mot que de l'expliquer.

Tout en constatant le style italien du thème du *larghetto*, nous devons établir en même temps que dans les opéras italiens des trente premières années du XIX^e^ siècle, probablement connus de Chopin, — y compris les œuvres de Spontini, Cherubini et de Rossini, nous ne trouvons point de modèles de mélopée qui aient pu servir d'exemple à Chopin sous le rapport de la finesse du dessin et de la subtilité éthérée des fioritures. La musique classique instrumentale des maîtres italiens, — musique dont le style différait fondamentalement du style de l'époque romantique, — ne pouvait non plus servir de modèle à Chopin. Les quelques joyaux de l'invention mélodique de Bellini, d'un caractère rappelant à un certain degré celui de la mélodie du *larghetto*, appartiennent à un temps où le concerto de Chopin était composé et plusieurs fois exécuté devant le public. Ainsi, même sur le point de la cantilène du style italien, Chopin n'a pas été un imitateur, un épigone, mais bien un compositeur original, ce qui s'affirme aussi dans ses nocturnes. L'élément de la mazurka joue un rôle remarquable dans le fougueux, le splendide *allegro vivace* du finale. Déjà Niecks soutenait que « pour rendre justice à cette partie de l'œuvre, il faudrait analyser chaque mesure ». Un des effets les plus extraordinaires de ce finale réside dans les parties à l'unisson

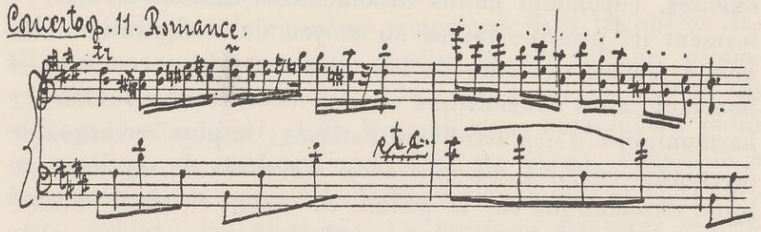
des deux mains sur le fond orchestral, parties d'un effet aux couleurs intenses.

Le *Concerto* en mi mineur, op. 11, se sert de répartition de rôles entre le piano et l'orchestre tant soit peu différents. L'introduction même de l'orchestre est deux fois plus longue que celle du Concerto en fa mineur et les tutti ont aussi des dimensions fort larges. Le style de ce concerto est analogue au premier, avec des lignes de mélodie excessivement fluentes, cependant moins ornementées. Les harmonies se forment ici presque toutes au moyen de la figuration, les motifs formés par accords interviennent fort rarement. Et pourtant, nous rencontrons dans ce concerto des inventions harmoniques d'une hardiesse extrême; la plus remarquable de toutes consiste en une série d'accords de septième en ligne chromatique sur la pédale *si*, avant l'entrée du second thème confié au piano dans la partie initiale.



Ce second thème déploie un charme mélodieux tout à fait supérieur. La beauté des contours de la mélodie, la pureté et la perfection du dessin et la disposition harmonieuse rappellent l'art d'Ingres, aujourd'hui universellement admiré. L'impression provoquée par cette première partie est, quant à la virtuosité pure, éblouissante, splendide; l'abondance des sons ne fatigue pas l'oreille. Cette musique pénètre l'âme d'un sentiment de poésie exquise, légèrement empreinte

de mélancolie. La romance que Chopin a caractérisée dans son récit est tant soit peu sentimentale quant aux thèmes, mais les idées fondamentales y sont traitées avec une subtilité de filigrane qui les revêt d'un charme délicieux. Ici, l'artiste a su tirer du piano le maximum de sonorité éolienne et de reflets opalescents. Quelques traits particuliers des moyens que Chopin a employés dans cette romance font songer à sa *Barcarolle* op. 60, éditée en 1846.



L'art de Chopin dans l'agencement des variations brille ici de tout son éclat. En travaillant à ce concerto, Chopin sentait toute la responsabilité qui lui incombait comme artiste et toute la gravité de cette tâche, surtout dans le premier *allegro* et la romance. Par contre, il n'éprouvait pas la moindre inquiétude quant au finale. C'est pourquoi les deux premières parties une fois écrites, le rondeau final ne lui causait point de difficulté. L'invention jaillit spontanément en des cascades de thèmes d'une fraîcheur admirable. Le fond naturel de sa gaieté et la plénitude du charme de la vie, la pleine conscience de sa jeunesse s'expriment dans ce rondeau; le cours rapide du rythme n'y faiblit pas jusqu'au bout. A côté des finales de Haydn d'une jovialité un peu bourgeoise, ce brillant flot musical à courbes serpentines de modulations imprévues est l'expression même de la belle humeur et de l'esprit raffiné d'un parfait homme du monde.

Dans la littérature musicologique en général et spécialement dans celle consacrée à l'art de Chopin, on répète à satiété l'opinion que le génie de Chopin, s'exprimant avec une maîtrise incomparable dans les formes simples, n'avait pas de données pour se rendre maître des grandes formes, et particulièrement de celle de la sonate. La plupart de ces jugements sont dictés par des égards dus à l'autorité de Schumann ou de Liszt. Schumann a dit que la *Sonate* en si bémol mineur de Chopin est plutôt un caprice ou une témérité, qui fait glisser furtivement sous le nom de sonate quatre spécimens de son esprit créateur les plus extravagants. Liszt attribuait à Chopin sur le champ de la composition de la sonate plus de volonté que d'inspiration. L'opinion de Schumann est essentiellement personnelle, dépourvue de toute argumentation réelle. Son jugement n'a point la signification d'un verdict historique. Quant à l'opinion de Liszt, elle est, hélas, foncièrement illogique, puisque la composition de la sonate exige précisément la concentration de la volonté créatrice et de la réflexion à un degré plus élevé que ne l'exigent les formes libres de la musique, mais peut-on se passer de la volonté et de la réflexion mêmes dans les formes libres? Chopin a composé à côté des sonates une série d'œuvres en forme de sonate et qui méritent le nom de grandes créations, quoiqu'elles ne soient pas des œuvres de cycles, comme par exemple les ballades et les scherzos. L'idée de grandeur d'une œuvre musicale ne dépend pas seulement du nombre des parties et de leur longueur, mais du caractère des thèmes et de leur rapport mutuel, de l'échelle de l'expression, en un mot de tout ce que nous appelons idée de la musique, son génie.

Niecks, en parlant de la *Sonate* en si bémol mineur de

Chopin constate qu'il y a « quelque chose de gigantesque dans cette œuvre, quelque chose qui, tout en finissant par une fureur mal gouvernée et qui n'agit ni d'une façon élevée ni ennoblissante, nous communique cependant une impression de puissance extrême ». Sans donner du poids aux exigences de Niecks qui demande que la musique de Chopin prêche la morale comme un pasteur en chaire, nous retenons ses paroles de si haute portée sur l'élément gigantesque de la conception de Chopin dans sa *Sonate* en si bémol mineur.

Des trois sonates de Chopin pour piano, la première en do mineur, op. 4, a paru en 1851 seulement, deux ans après la mort du compositeur. Elle fut achevée au printemps ou en été de l'année 1828 et se trouva aussitôt entre les mains d'un éditeur qui, malgré la recommandation de musiciens sérieux, ne se pressa pas de la publier. Chopin n'insista pas, quoique la composition dédiée à Elsner devait être un acte de reconnaissance officielle de la part de l'élève dont le nom, comme pianiste et comme compositeur également, gagnait en renommée. Le grand artiste dut se rendre compte de bonne heure de certaines imperfections quant à la structure et à l'agencement de cet ouvrage. Il est presque indiscutable qu'Elsner ne prêtait pas assez d'attention à la construction et à l'élément esthétique de la forme de la sonate au temps de l'éducation de ses élèves. Quant à Chopin, son professeur lui laissait le soin d'acquérir ces principes lui-même. Au commencement, ses recherches personnelles n'ont pas tout à fait réussi à pénétrer au fond le mystère de la disposition de la sonate et à comprendre les lois essentielles du contraste des thèmes principaux. Dans l'exposition de la première sonate Chopin emploie des motifs chromatiques et les facteurs de ces motifs créeront trente ans plus tard la substance essentielle des principaux leitmotive de *Tristan et Iseult* de Wagner. Mais tout de même ce travail d'école montre déjà d'une façon évidente l'indépendance de Chopin vis-à-vis de la forme de la sonate classique. C'est dans la reprise des thèmes notamment, que Chopin n'a pas suivi les traces des exemples scolaires car après avoir consacré tout le développement au remaniement du premier thème, il a renoncé à le répéter dans sa forme originale pour passer directement au second thème de l'exposition. C'est ce plan de la structure de la sonate, rappelant d'abord la disposition de maintes sonates de Haydn et de Mozart et possédant toutes les prémisses de la logique de forme musicale, qui a motivé les critiques des sonates de Chopin et des malentendus dans l'appréciation de ses œuvres de formes cycliques. Il nous faut ajouter tout de suite que Chopin ayant adopté une fois cette modification de la forme de sonate correspondant à son but artistique il ne l'a pas abandonné dans ses deux autres sonates. On ne peut pas penser que cette manière de Chopin aurait pu rester inaperçue des musicographes de la seconde moitié du siècle passé. Il nous suffit de feuilleter le livre d'Otto Klauwell : *Geschichte der Sonate* (1899) pour constater qu'une justification de ce procédé n'a pas manqué dans la musicologie. Il m'est très agréable de pouvoir citer l'opinion de M. Henri Opieński, le premier parmi les musicographes polonais qui trouva un intérêt spécial à cette question. Voici ce qu'il dit sur ce sujet dans son volume *La Musique Polonaise* (Paris, 1918, p. 84) : « Les sonates de Chopin ne sont pas mal bâties. Leur architecture est simplement différente de celle des sonates de Beethoven. Elles ne sont pas non plus le produit du pur instinct : la volonté, la méditation et la réflexion consciente y jouent un rôle important.... »

La première partie de la *Sonate* en do mineur est peut-être l'unique composition de Chopin, où l'on ne trouve pas facilement les traces de sa vraie nature musicale, quoiqu'on ne puisse pas manquer de remarquer les nombreuses réminiscences des motifs et du style pianistique du mouvement initial de la troisième sonate. Le second mouvement est un menuet, le seul que Chopin ait jamais composé. Dans ses imitations menues on sent l'atmosphère de l'école d'Elsner, où l'on ne pouvait certainement pas acquérir de maîtrise en fait de contrepoint. Le *larghetto* de la sonate, son troisième mouvement, n'est pas très riche en substance de mélodie lyrique. Son rythme recherché à cinq noires ne sauve pas la situation un peu banale aussi bien à cause de la faiblesse de l'invention que de la construction pianistique. Dans le finale qui est surchargé et sans grande valeur en fait de thèmes, la technique pour piano est inférieure à tout ce que Chopin ait jamais écrit.

Il est donc juste qu'en parlant des sonates de Chopin on passe en majeure partie sous silence ce premier ouvrage de jeunesse pour s'occuper d'autant plus attentivement de ses deux autres sonates.

La *Sonate* en si bémol mineur, op. 35, offre une cohérence et une clarté de forme — dont nous connaissons déjà les traits originaux dans la partie de la réexposition du premier mouvement, — extraordinaires, qui, telles qu'une forte chaîne de conséquences intrinsèques, lie en un tout parfaitement uni les quatre parties. « Le grand écrivain hautain et tragique de la sonate en si bémol mineur », comme s'exprime sur Chopin M. Camille Mauclair, a composé cette sonate dans deux époques différentes. La première partie qu'il écrivit fut la marche funèbre. Les autres parties suivirent pendant l'été de 1839. Chopin écrivait alors de Nohant à son ami Fontana : « Je compose ici une *sonate* en si bémol mineur, dans laquelle sera la Marche funèbre que tu as déjà. Il y a un *Allegro*, puis un *Scherzo* en mi bémol mineur, la Marche et un court *Finale* de trois pages environ.... » Selon M. Édouard Ganche, la Marche funèbre était alors « l'idée première et fondamentale de la Sonate ». L'éminent historien de Chopin dit, que : « cette sonate symbolise bien l'effroi de la mort et Chopin en a tracé un tableau saisissant, formidable, dans ses quatres parties ». — Ce que Schumann considérait comme une pure chimère démontre, selon les opinions modernes, la perfection de la composition cyclique. Déjà l'analyse des ballades et de la première sonate nous a fait connaître les principes esthétiques de Chopin par rapport à la forme de la sonate. Dans cette œuvre Chopin a répondu en toute conscience aux postulats imposés par le morceau de la sonate normale en général.
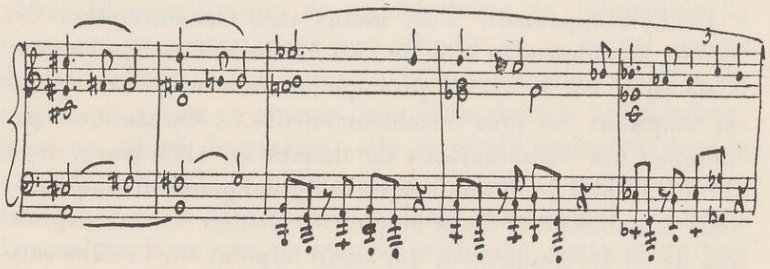
Quant à l'exposition proprement dite Chopin ne s'est même pas permis de prendre avec la disposition tonale du premier thème envers le second, des licences pareilles à celles que Beethoven a admises comme possibles dans sa sonate op. 53 (la sonate de Waldstein). La structure de cette partie est ici strictement thématique avec une pleine exploitation du matériel des motifs fondamentaux. Le motif de l'introduction, unique dans son caractère de mystère, y joue également son rôle. Le thème initial de 16 mesures est un exemple typique de construction de la pensée musicale; nous admirons le cours de cette pensée évoluant de deux petites parties de motifs dans son développement superbe qui gagne toujours en puissance. On ne saurait imaginer une plus parfaite maîtrise dans la structure du thème sonatique. Ce thème assume le comble

de la tension des facteurs romantiques dans la musique et par suite de l'expression romantique. Par son genre de motivité saccadée ce thème représente un phénomène unique dans la littérature. Par la place prépondérante qui lui est assignée, la pause, non comme l'expression du calme passif, mais au contraire, comme l'élément décidant au plus haut degré du caractère du thème, devient un contre-poids à la valeur positive des sons; elle n'occupe pas moins de trois huitièmes de chaque mesure. Ces vides dans le courant de la mélodie causent une impression insolite. Par une force de contraste simplement merveilleuse, l'idée intrinsèque du thème initial amène la cristallisation du second thème de l'exposition de la sonate, consistant dans une mélodie en ré bémol majeur de 16 mesures, d'une beauté pénétrante et d'un calme rythmique qui apaise et console. Son cours dans le premier fragment est dénué de passion; elle se révèle seulement dans la seconde partie de la phrase et cède dans la répétition à une surexcitation de plus en plus violente pour éclater à la fin de l'exposition avec une puissance formidable. Cette exposition est un chef-d'œuvre. Elle l'est sans conteste, quoique Chopin n'ait guère eu l'intention de déduire le second thème du premier, ce que Leichtentritt veut démontrer à tout prix. Chopin visait à des tâches artistiques infiniment plus élevées que la construction de thèmes nouveaux par l'emploi de tons rythmiquement transformés du thème initial un peu à la mode du moyen âge. L'argument de Leichtentritt n'est pas conforme à la réalité, ce qui est aisé à constater. Leichtentritt se trompe de même, lorsqu'il trouve qu'il y a aussi une relation du matériel thématique essentiel entre la première et les autres parties de la sonate en si bémol mineur. L'opinion de Leichtentritt que Chopin aurait devancé ici la sonate cyclique de

Liszt et de César Franck est encore totalement fausse.

Si en considération du développement Schumann ne pouvait pas retenir son étonnement causé par l'originalité de l'harmonie de Chopin et disait : « Chopin va par des dissonances, de dissonances en dissonances », c'est compréhensible. Mais ce qui nous étonne bien plus, c'est qu'il pensait à Rossini et à Bellini en songeant à ce caractère sarmate de la sonate. Constatons qu'une analyse de ce développement allant jusqu'au fond de cette musique incomparable nous manque toujours. Même Leichtentritt n'a pas réussi à nous donner un commentaire tout à fait satisfaisant à côté de son analyse des formes de la sonate. Voilà ce qu'il dit sur ce développement : « Le développement, c'est moins une transformation des thèmes ingénieuse au sens de l'art de Beethoven, qu'une fantaisie libre sur le thème principal dont le caractère *agitato* est empreint ici plus fortement encore.... On ne doit pas chercher des combinaisons de thèmes en abondance, mais plutôt l'emploi de l'harmonie très original pour son temps.... » Nous n'ambitionnons pas de pouvoir donner ici une explication de ce développement qui serait le point sur l'*i* dans cette question. Selon nous on doit regarder ce développement comme une musique dont le but est purement dramatique. Cela se découvre avec fréquence. Faisons attention d'abord à la relation entre le motif de l'introduction et les motifs du thème principal. Les quatre premières mesures du développement appartiennent au thème initial transposé en fa dièse mineur. Soudainement la dominante du sol interrompt ce courant pour introduire le motif par lequel commence la sonate mais qui maintenant change complètement son caractère lugubre. Ce procédé se répète deux fois encore, au point que la tension procurée par le contraste entre ces deux idées est poussée

à sa plus haute limite. Rien ne peut mieux expliquer l'action dramatique qui se passe dans cette partie du développement qu'une comparaison avec le développement de la sonate en mi bémol majeur op. 31, n° 3, de Beethoven. Ce qui n'est là qu'un jeu des arabesques sonores devient ici un conflit tragique, malgré sa courte durée. Que Chopin ait désiré donner à ces motifs une signification dramatique, on le voit clairement dans le fragment suivant, où il a fait un contrepoint au thème initial consistant dans une phrase profondément pathétique qui, certainement, n'est pas un simple ornement ni le produit d'une ambition stérile de montrer sa technique en fait de polyphonie :



Cet exemple, ainsi que le fragment correspondant avec celui-ci, se trouvant quatre mesures plus loin, est tellement exceptionnel dans l'œuvre de Chopin, que cette circonstance même nous oblige à lui apporter une explication non moins exceptionnelle. Nous nous trouvons ici presque en face de l'idée platonique de ce style du drame musical que Wagner a élaboré dans *Tristan et Yseult* et dans la tétralogie.

La réexposition commence aussitôt avec la seconde idée de l'exposition. Elle s'épanouit conjointement avec les thèmes qui la suivaient dans l'exposition jusqu'à la coda où le thème initial dans sa forme primitive fait son apparition dans la basse.

Le Scherzo de la sonate est également un chef-d'œuvre incontestable avec l'impétuosité de sa partie initiale, ses étranges éclats d'allégresse dans le second épisode et la mélancolie mystérieuse de l'incomparable *bel canto* du trio. Fait curieux, précisément cette sonate où ne se trouve aucun surcroît d'ornementation, où la musique pure n'a jamais cédé le pas à la virtuosité accidentelle, cette sonate n'a pas éveillé l'intérêt de M. Vincent d'Indy dans son *Cours de Composition*.

La marche funèbre, avec les sons de cloches lugubres au commencement et la mélodie plaintive de la partie médiane, a été écrite — comme nous le savons déjà — avant les autres mouvements de la sonate. La valeur de ce concept est suffisamment établie par sa comparaison fréquente avec les marches de Beethoven, celles de la sonate et de la symphonie héroïque, et de la marche du *Crépuscule des Dieux* de Wagner. Le pathos musical enveloppé du deuil a atteint dans cette marche la plus haute échelle d'art. Les épisodes descriptifs imitant les cloches mortuaires sont en parfaite concordance avec les phrases qui expriment le deuil et la douleur d'une manière lyrique. « Est-il juste de réduire la Marche funèbre à la condition humiliée de morceau d'utilité pour cortèges officiels et messes d'enterrement? » demande M. Albert Groz dans son article sur les sonates de Chopin. La seconde marche funèbre, en ut mineur (op. 72), publiée seulement après la mort du compositeur, n'approche pas — tant s'en faut — de cette profondeur d'expression, ni de ces accents de douleur poignante.

La marche funèbre une fois inclue dans la sonate, Chopin s'est vu porté à composer un épilogue conforme à son œuvre. Un morceau de 77 mesures seulement, ce finale de la sonate, presto à triolets à l'unisson des deux mains, se range parmi

les phénomènes les plus extraordinaires de toute la musique romantique. Riemann a écrit dans sa *Geschichte der Musik seit Beethoven* (p. 319) que ce morceau pose de durs problèmes à l'analyse harmonique par le procédé incessant de déguiser l'harmonie parmi les appogiatures. Leichtentritt a établi à sa façon cette analyse, destinée plutôt à la perception visuelle qu'à celle de l'ouïe. La possibilité psycho-physiologique des impressions musicales qui nous rend aptes à entendre la musique en général est insuffisante quand il s'agit de l'aperception des phénomènes harmoniques dans le genre que représente cette œuvre unique, dont les *Études* et les *Préludes* étaient les avant-coureurs. Toutes les valeurs de la mélodie et du rythme sont ici également insaisissables. La rapidité avec laquelle les sons se succèdent et les changements de leurs rapports harmoniques est si considérable, qu'il s'agit plutôt d'un bruissement de sons inarticulés que d'une impression musicale dans le sens du mot classique. Un musicien hors ligne comme Chopin a pu seul s'affranchir à un tel point de toutes les lois de l'art de la musique pour arriver à transformer les sons du piano en facteurs illustrant les coups de vent impétueux, pour créer une mélodie qui semble naître du contact d'objets rencontrés et dont l'ondoyante dynamique vibre de teintes sonores. Le sens impressionniste de ce finale se dérobe sous le commentaire de Chopin qui le définit ainsi dans une lettre à Fontana : « Un court finale de trois pages environ. Après la marche, la main gauche babille unisono avec la main droite. » Certes, « ce n'est plus de la musique », disait Schumann en parlant de ce finale. Ce n'est pas, évidemment, de la musique selon les règles musicales de l'esthétique classique. Il n'est pas étonnant que Mendelssohn, admirateur de thèmes mélodieux et de

formes géométriquement parfaites, n'ait pu supporter ce finale. Les commentaires symboliques sur cette sonate et son finale ne manquent pas non plus. Henri Barbedette la considérait comme une oraison funèbre prononcée sur la tombe de l'infortunée Pologne et il croyait entendre dans son finale Lazare enseveli vivant, déchirant de ses ongles la pierre sépulcrale et succombant à la faim et au désespoir. Albert Groz regarde le finale comme une « immense, terrible arabesque ». Et il se demande : « Sommes-nous donc devenus insensibles devant ce mystère d'affolement : cyclone de fièvre, tornade de délire, convulsion d'agonie, spasme terrifié que rien ne peut maîtriser. Il serait plus équitable de reconnaître que nous possédons en cette sonate d'une si magnifique unité de sentiment, la seule entre celles dont on s'occupe ici, qui semble avoir spontanément jailli du cerveau de Chopin, revêtue de sa forme adéquate et nécessaire. »

La troisième sonate de Chopin en si mineur, op. 58, publiée en 1845, se distingue dans sa partie initiale par une plus grande richesse du matériel thématique et de l'amplitude de la construction. Dans l'exposition il ne s'agit pas uniquement de l'introduction des thèmes; on y aperçoit déjà le procès de développement du thème initial surtout. Et, tandis que la sonate en si bémol mineur se passait du pont mélodique entre le premier et le second thème, ici nous trouvons un long épisode de transition plein de motifs indépendants, traités d'une façon extrêmement recherchée. L'épisode, formant dans la sonate classique l'idée secondaire, s'épanouit ici en un groupe de thèmes. Par contraste avec le thème initial à rythme énergique et à mélodie à traits, pour ainsi dire, remarquablement viriles, les thèmes du second groupe éveillent l'admiration par le velouté de leur cantilène merveilleuse.

Toute cette partie pourrait présenter une unité parfaite. Dans le développement Chopin a montré une perfection absolue dans l'emploi des motifs du thème initial. Nous nous trouvons ici en présence d'un vrai triomphe du grand compositeur sur le champ de l'invention d'harmonie et de modulation. Chez Beethoven et chez Wagner seuls, à l'étape plus avancée de leur carrière artistique, apparaît une faculté aussi géniale de créer des inventions toutes nouvelles au moyen du développement et des transformations des motifs. Aussi la seconde phrase de la seconde idée de l'exposition offre ses motifs au développement. Presque tout ce développement se distingue par une riche élaboration contrapontique, poussée jusqu'à un degré que Leichtentritt dénomme : une libre fantaisie contrapontique, sans que son plan soit à reconnaître.

Voici ce que M. Vincent d'Indy a dit de cette sonate dans son *Cours de Composition Musicale* (1909, p. 407) · « Chopin n'écrivit que trois sonates... La sonate op. 58 en si mineur est la plus remarquable au point de vue de l'invention musicale. Tout esprit de construction et de coordination des idées y est malheureusement absent; mais la plupart de ces idées mêmes sont vraiment resplendissantes de richesse mélodique. Le thème initial est empreint d'une réelle noblesse et de qualités symphoniques dont un Beethoven eût assurément tiré grand parti. Mais Chopin ne sait pas continuer aussi bien l'exposition de son idée : il a recours à d'inutiles redites, à de véritables ajustages, quatre mesures par quatre mesures, sans cohésion mélodique ni tonale, et ainsi se perd tout l'intérêt de cette exposition du thème premier.... Réexposition, à peu près inexistante, car le meilleur élément, le thème initial par une omission inexplicable, n'y reparaît pas : faut-il y voir un

nouvel aveu de l'impuissance de l'auteur à tirer quoi que ce soit de ce beau thème? »

Le Scherzo en mi bémol majeur, — le Trio en si majeur — s'harmonise avec le caractère de la première partie. On n'y trouve point l'atmosphère romantique des autres scherzos de Chopin. Le Largo en si majeur, à forme de grand lied à trois parties, — la partie du milieu en mi majeur — est une espèce de nocturne d'une incomparable profondeur d'expression et d'un superbe élan poétique. La partie du milieu fait penser aux moyens techniques et au caractère du concept du prélude en ut dièze mineur op. 45.

L'essor puissant des motifs au rythme vigoureux domine dans son envolée les parties impaires du rondeau final de la sonate (presto, ma non tanto.) L'esprit de romantisme s'y élève à un haut degré; il semblerait qu'une cavalcade démoniaque y soit déchaînée. La hardiesse d'une fantaisie que rien n'entrave y va de pair avec la plus haute splendeur de la virtuosité de piano qui, dans ce cas, n'est plus un but en elle-même, mais devient de rigueur la conséquence finale du plan artistique de l'œuvre. M. Vincent d'Indy a trouvé un vrai plaisir en faisant le commentaire de cette pièce. « Le nerveux et séduisant malade que nous connaissions y fait place à un être vigoureux et puissant. Il semble que les matériaux de cette belle pièce aient été tranchés à coups de hache par quelque charpentier qui en aurait à peine équarri les assemblages; mais ces maladresses de construction, sans nuire notablement à ce finale, lui donnent au contraire un aspect un peu rude, assez comparable à celui des soubassements à peine taillés qu'on peut voir au palais Strozzi, à Florence. Malgré ses imperfections, ce finale mérite d'être compté au nombre des beaux morceaux de musique. »

Nous devons citer aussi les autres opinions de M. Vincent d'Indy exprimées dans son excellent Cours de Composition à propos de son commentaire de la sonate. « Avec l'œuvre de Chopin nous voyons apparaître ce que l'on a appelé, depuis, le style pianistique, style dont les effets ont été et sont encore déplorables à bien des points de vue. Toutes les compositions de piano examinées par nous jusqu'ici demeuraient en effet exclusivement musicales, qu'elles fussent signées Bach, Rameau, Haydn, Beethoven ou même Schubert : c'est-à-dire que le souci légitime de l'effet instrumental y était toujours subordonné aux droits et aux exigences de la musique. A l'époque romantique cependant, nous avons signalé l'influence naissante du style Concerto, se manifestant notamment par l'extension insolite du trait agogique ou trait de virtuosité servant de conclusion à la première exposition dans les mouvements du type sonate. C'est par là que s'introduisent dans la musique de piano deux erreurs fort graves, dont Chopin exagéra les effets en raison même de son insuffisance d'instruction véritablement musicale : 1° les tonalités choisies pour les doigtés avantageux, et non pour la logique architecturale de l'œuvre; 2° les passages entiers écrits uniquement pour la virtuosité, et n'ayant aucun rôle utile dans l'équilibre de la composition. » Pour se mettre au point de vue de M. Vincent d'Indy dans son appréciation de l'œuvre de Chopin, il suffit de citer le passage suivant : « cette phrase, après avoir commencé d'une façon tout à fait séduisante, se perd ensuite en de plats italianismes encore aggravés par l'ornement qui, hélas ! n'a plus rien ici du bel ornement grégorien. Ce défaut est assez fréquent chez Chopin, lorsqu'il s'attaque à des formes réclamant quelque grandeur de conception. Il a recours alors à des tournures italiennes, empruntées à la

mode des théâtres et des salons de son temps. On en est d'autant plus surpris que les mélodies de ses petites compositions fantaisistes ou nationales ont presque toujours un caractère personnel et prime-sautier qui fait ici totalement défaut. » Impossible de trouver un exemple plus frappant de prévention envers l'art de Chopin.

Afin de réfuter des opinions de ce genre, il est nécessaire de citer au moins les phrases suivantes de Leichtentritt : « Lorsqu'on entreprend une étude sérieuse de la technique de composition des sonates de Chopin, on se voit contraint de nier le fait souvent avancé de leur formation défectueuse, tout au moins en ce qui concerne la sonate en si bémol mineur. Un cas digne de réflexion, c'est que personne encore — autant que je sache — n'a suffisamment prisé l'extrême subtilité de structure de la sonate en si bémol mineur. On n'a pas remarqué qu'elle dénote une étude pénétrante de la « dernière manière » de Beethoven, telle qu'on ne pouvait l'espérer chez Chopin. Il est certain que le dernier mot sur ses deux sonates n'a pas encore été dit. Elles incitent à une analyse consciencieuse, récompensant tout effort consacré à cette cause. »

VIII

Danses étrangères. — Barcarolle. — Berceuse. — Impromptus. — Fantaisie. — Rondeaux. — Variations. — Allegro de Concert.

Toute la production de Chopin dans le domaine des formes de danses étrangères consiste en : quinze valses, un boléro, une tarantelle, trois écossaises et un menuet, ce dernier déjà mentionné à propos de la sonate en ut mineur. De même que toutes les autres œuvres de sa musique, les valses de Chopin confirment d'une manière extrêmement distincte, plastique, le haut degré d'originalité des agents de sa faculté créatrice, et la signification de son art novateur, qu'il a exercé sur le terrain de la théorie musicale, reconnue comme obligatoire au temps de ses débuts de compositeur. La valse viennoise, celle du vieux Johann Strauss père, de même que celle de Lanner, était une mignardise à deux phrases de huit mesures à peine, répétées deux fois. Cette forme s'est conservée dans les valses de Schubert de l'année 1818, 36 valses, op. 9, et 12 valses, op. 18, non moins que dans ses valses postérieuses, *Valses sentimentales*, op. 50 et *Valses nobles*, op. 77. Les dernières valses de Schubert seulement, op. 127, ont la forme symétrique à trois parties avec le trio, de façon analogue au menuet. La note rustique nationale prédomine dans les

valses de Schubert. Sans nul doute l'auteur tenait à les rendre populaires et c'est pourquoi il pliait son invention au goût musical des habitués des restaurants viennois, où de modestes orchestres exécutaient des valses et des *ländler's* à mélodies faciles. Aussi toutes les valses de Schubert se distinguent par une simplicité extrême, plus même, par un caractère de musique primitive. Malgré certaines idées attrayantes, on ne saurait, sans quelque risque, les placer au rang de créations d'un genre artistique plus élevé. Chopin les connaissait sans doute et il a dû prendre en considération l'exiguïté de leur forme empêchant tout élan de fantaisie. Cependant son attention a dû être attirée par quelques inventions de Schubert plus heureuses, par exemple celles de la valse n° 27, op. 9 et du n° 6, op. 18. Les commencements des valses de Schubert, malgré leurs répétitions maniérées, sont d'un effet vraiment intéressant par leurs harmonies appuyées sur l'accord de la septième de la dominante ou de la dominante intercalée, influant sur tout le parcours du thème. On peut trouver chez Chopin quelques traces de réminiscences légères des valses de Schubert aussi bien dans les valses que dans les mazurkas.

Chopin a considéré à peine huit de ses valses comme dignes de publication. Les autres, trouvées en manuscrit, furent publiées après sa mort. Si Byron avait connu les valses de Chopin, il n'eût certes pas écrit son hymne satirique sur la valse. Car celles de Chopin sont l'apothéose poétique de la danse viennoise ; leurs variétés esthétiques s'élèvent à l'apogée de la beauté et du charme, leurs principes populaires sont ennoblis, l'esprit de l'art aristocratique y règne en plein.

Chopin a commencé par rejeter la forme aphoristique de la valse viennoise ; son premier poème de valse a été adapté

au schème du rondeau classique. Les thèmes pleins d'expression lyrique, — dans des seize mesures — à traits mélismatiques de mélodie, contrastent vivement entre eux dans cette valse, écrite en 1829. (Valse en si mineur, op. 69, n° 2.) Cette composition juvénile était si parfaite dans son plan, si riche d'idées et tellement subtile dans les variantes des motifs, qu'elle ne le cède en rien aux valses de Chopin parues plus tard. Sur le fond d'harmonies tonales, dont le mouvement est dicté en grande partie par l'accent rythmique de chaque mesure et par la valeur métrique dans la construction de phrases, se dessinent les mélodies éthérées de Chopin, pleines de délicates transitions chromatiques. Tout aussi bien équilibrée est la seconde valse de Chopin en mi majeur qui provient de la même année et qui ne porte pas de chiffre d'œuvre.

La valse suivante, en ré bémol majeur, op. 70, n° 3, provenant de l'année 1830, n'a pas été publiée du temps de la vie de Chopin. L'artiste s'y est essayé à une autre forme, — voire, à quatre thèmes différents dans une répartition symétrique : AB CDC AB.

La *Grande Valse Brillante* en mi bémol majeur, publiée en 1834, op. 18, écrite pendant les derniers mois du séjour de Chopin à Varsovie, est un ouvrage comptant 386 mesures en six parties. Les thèmes pleins d'accents imprévus présentent le caractère d'une musique à effet extrinsèque. On n'y trouve aucune trace de sentimentalité viennoise. C'est dans cette valse seule que Chopin a construit des motifs à une mesure, en y répétant six fois le même ton, et il a orné tout le thème d'avant notes (thème si bémol mineur). La coda est le résultat capital de la motivité de l'ensemble.

La valse suivante en la bémol majeur, op. 34, n° 1, semble

entrer en contact avec la valse op. 18 par le motif initial de l'introduction. Néanmoins, dans le premier thème déjà son style s'ennoblit et dorénavant les deux éléments, lyrisme et danse, pénétrant dans les régions de la virtuosité, apparaissent dans une concordance parfaite. La valse en la mineur, publiée en même temps que la précédente, en 1838 (second numéro) est imbue de mélancolie, à laquelle elle doit peut-être sa définition populaire de valse élégiaque. Le second thème de cette valse est une vraie merveille avec ses pauses d'une noire dans la seconde et dans la quatrième mesure, semblables à des soupirs qui reçoivent leur expression complémentaire dans des notes mélodiques de la deuxième partie de la période. La richesse, la beauté des mélodies et le raffinement extrême dans les contrastes et la transformation des thèmes dans cette valse sont dignes d'admiration. Le troisième morceau de ce cycle, en fa majeur, est une sorte de *perpetuum mobile*, à rythme de valse.

La maîtrise de construction et la plus haute envolée d'invention émanent de la *Grande Valse* op. 42 en la bémol majeur. Au moment, où, en zigzags de septièmes, apparaît une figure à trois temps de valse, s'infiltre aussitôt un autre motif à rythme pair qui se maintient sur les proéminences des notes aiguës de cette figuration. Il en résulte l'union capricieuse de deux thèmes, à un certain point typique pour l'art de Chopin. Le thème mélodieux de l'épisode *sostenuto e poco più lento* impressionne par son charme poétique exquis. Cette valse a paru en l'année 1840.

En 1847 Chopin a publié un cycle comprenant trois valses op. 64. La première, en ré bémol majeur, *molto vivace*, nommée « la Valse à une minute », ou « la Valse du petit chien », ressemble tout à fait dans la construction de son

thème à la valse en fa majeur faisant partie de l'op. 34. L'ensemble fait l'impression d'un ravissant bibelot, d'un bijou mignon exécuté de main de maître. La seconde valse, en ut dièse mineur, se rapproche par le caractère de la valse en la mineur. Le trio en ré bémol majeur porte le cachet du maître de la mélodie, qui a créé le trio du scherzo de la sonate en si bémol mineur. Le dernier numéro de ce cycle est moins intéressant au point de vue de l'invention que les valses précédentes.

Un fait notable, c'est que, à l'exception des valses dont nous venons de parler, Chopin n'a pas tenu à publier les valses de l'époque de sa jeunesse, ni certaines de celles qu'il composa plus tard. Cette question devient importante au moment où l'on entend la valse en la bémol majeur op. 69, n° 1, publiée par Fontana en 1855, qui commence par un thème d'une beauté enchanteresse. La valse fut esquissée à Dresde en 1835 pour Marie Wodzińska. En 1842 Chopin donna un autre manuscrit de cette valse à M^lle^ Charlotte de Rothschild. D'après les copies exactes de deux manuscrits divers de cette valse, publiées par M. Édouard Ganche dans son livre : *Dans le Souvenir de Frédéric Chopin* (Paris 1925, p. 229) on peut constater que Fontana — s'il n'a pas employé un manuscrit différent aux deux connus, ou s'il ne s'est pas appuyé sur des corrections habituelles de la composition faites par Chopin lui-même pendant l'exécution de la valse — a introduit dans son édition de la valse maints changements de la motivité et même du rythme. L'édition des œuvres posthumes de Chopin, procurée par Fontana, acceptée par les musiciens et les musicographes de plus de soixante-dix ans, était jugée seulement en 1925 par M. Édouard Ganche d'une manière fort sévère : « Fontana, dit-il, commit la faute grave

d'altérer une partie des œuvres qu'il entreprenait de livrer au monde.... La transgression de la volonté dernière de Chopin prit un caractère dolosif par l'ingérence de Fontana dans les créations de Chopin, par son irrespect de l'œuvre, par ses apports, éliminations, adjonctions, par ses corrections, immanquablement maladroites ou vulgaires. » Pourquoi Chopin n'a-t-il pas publié la valse en la bémol majeur après avoir changé la partie initiale? Il est permis de supposer que le grand compositeur n'était pas satisfait de la seconde partie de ce concept, où le groupe de motifs à deux mesures se répète trois fois d'une manière passablement monotone. Peut-être aussi que la composition, à laquelle il attachait un souvenir délicat, le transportait toujours quand il avait l'intention de la finir, dans un état de mécontentement, de sorte qu'il ne pouvait pas lui donner une forme définitive.

Les thèmes de la valse en sol bémol majeur op. 70 n° 1, écrite en 1836, ceux de la partie du milieu, forment un vif contraste avec le caractère du trio à la mode viennoise de Schubert. Cette valse mignonne compte à peine 96 mesures. Les limites des conceptions déjà commentées ne sont pas dépassées dans le matériel thématique de la valse en fa mineur op. 70 n° 2.

M. A. Bertelin s'exprime ainsi sur les valses de Chopin : « Il faut reconnaître que là encore, Chopin montre une maîtrise remarquable et qu'il arrive à force de vie, de couleur et d'éclat à faire du morceau de genre une véritable œuvre d'art; il multiplie les rythmes, les enchevêtre. les superpose, oppose les sonorités et à force d'adresse et aussi de musicalité crée des compositions qui, sous leur apparence légère et superficielle, sont solidement charpentées. » En finissant cet article sur les valses de Chopin je me permets d'ajouter encore cette

opinion de Leichtentritt : « Les valses de Chopin sont la fleur la plus magnifique de la culture de la musique de salon, fleur mondaine et élégante, fleur de race et d'un raffinement exquis du premier au dernier ton.... Sur ce champ on n'a encore rien écrit qui égale la création de Chopin. »

Un malentendu s'est produit dans les études sur l'œuvre de Chopin au sujet du *Boléro* op. 19. Le jugement subjectif de Schumann, plein d'une juste intuition : « Tu connais cette composition gracieuse et grisée d'amour, décelant la passion embrasée de la race méridionale, en même temps que la timidité, l'abandon et la réserve », a été traité à la légère, et l'opinion de Niecks a prévalu, quoique illogique et mal argumentée. Niecks aimerait lui donner le nom de « Boléro à la polonaise » et s'exprime ainsi : « Le *Boléro* est plus mouvementé et moins sérieux que les Polonaises malgré qu'il ne soit pas spécifiquement espagnol. Dans cette constatation, je ne me suis point laissé induire en erreur par des analogies d'accompagnement rythmique de ces danses. Chopin a publié le *Boléro* en 1834, quatre ans avant son voyage en Espagne, mais on peut se demander si sa composition n'eût pas été moins polonaise, s'il l'avait écrite plus tard.... » Tout cela, hélas, est pure fantaisie et Niecks n'eût certes pas émis ce jugement erroné par rapport au Boléro, s'il avait connu les compositions d'Albeniz, de Granados et de Falla, ou tout au moins la dissertation de Raoul Laparra sur la musique nationale espagnole du XIX^e^ siècle. (*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*). En se basant sur la connaissance de ces sources, on doit arriver à la conclusion que Chopin a pénétré d'une manière vraiment étonnante le caractère de la musique nationale espagnole. A l'exception de la

partie *risoluto*, il a su en rendre ce caractère avec une fidélité et un art extrêmes, ne le cédant en rien aux compositeurs français postérieurs, comme Bizet ou Chabrier, qui dans leur création artistique exploraient le terrain de la musique espagnole. Supposant que Chopin se soit inspiré du Boléro de *La Muette de Portici* d'Auber, il a dû aussitôt se rendre compte de l'insuffisance du modèle et s'est mis à la recherche d'autres stimulants plus dignes de confiance. Indubitablement, Varsovie ne pouvait les lui donner et c'est pourquoi on peut supposer qu'il a écrit le Boléro à Paris, où il se trouvait plus à proximité des sources de la musique espagnole. Cependant il faut envisager sous un autre aspect la valeur artistique de cet ouvrage richement varié, mais à composition assez embrouillée, où Niecks percevait les traits distinctifs de la création artistique de Chopin à sa période juvénile.

Par contre, la *Tarentelle*, op. 43, écrite en 1841 et publiée dans la même année, est une composition d'un style très lié. Lorsqu'il l'écrivait, Chopin ne savait pas si la mesure devait compter six croches ou douze croches, ou bien si elle ne devait former une mesure *alla breve* avec des triolets, et il pria Fontana de munir cet ouvrage de mesures analogues à la tarentelle de Rossini. Niecks ne pouvait comprendre l'indécision de Chopin, pour qui le groupement en mesures et non le caractère du rythme était de la plus grande importance. On a enfin constaté que la mesure à six croches, adaptée par Chopin, répondait à la répartition de Rossini. Il est permis de supposer que Chopin a cédé à la tradition populaire italienne qui faisait de la tarentelle une danse mimant l'accès de folie déchaîné par la morsure vénéneuse de la tarentule. Cette composition est évidemment possédée, hallucinée dans son entêtement à reprendre toujours les mêmes motifs qui, pour

la plupart, se ressemblent par leur coloris; elle prouve une volonté artistique ferme et consciente de son but. C'est une œuvre franchement moderne, pleinement affranchie des facteurs du romantisme. Le fait, que Chopin dans une lettre à Fontana mentionne la tarentelle de Rossini, n'est guère une preuve qu'il eût suivi dans sa composition l'exemple de l'auteur du *Barbier de Séville*. Dans ce cas, tout aussi bien que dans celui de la tarentelle d'Auber (*Muette de Portici*) Chopin avait gardé toute son indépendance, vu que le niveau de ces compositions ne répondait point à ses exigences artistiques.

Le groupe des danses étrangères est complété en dernier lieu par les danses nommées *Écossaises*, composées en 1830. Après la mort de Chopin, Fontana les a comprises dans le même recueil que le nocturne en mi mineur et la marche funèbre en ut mineur op. 73. Il est superflu de commenter ces œuvres d'une façon plus détaillée.

C'est dans l'atmosphère, dans le coloris et dans l'esprit du midi italien que fut composée la *Barcarolle*, op. 60, de Chopin. Nous entendons ici un hymne merveilleux du poète des sons, hommage à la beauté de Venise, rêverie évoquée par ce joyau d'architecture qu'est l'incomparable ville des lagunes, dressée sur les bords de la mer azurée. Chopin n'a pas connu « la perle de l'Adriatique », mais il a dû en ressentir la magie par les récits de George Sand. Je citerai volontiers les belles paroles de M. Jean Chantavoine, tirées de son article consacré à « L'italianisme de Chopin » où la genèse de la Barcarolle nous a été interprétée d'une façon très juste. « La Barcarolle est plus profondément italienne. Chopin a entendu George Sand lui décrire les canaux de Venise, le glissement ondulé des gondoles, ce calme fuyant,

ce rythme alangui provoquant le rythme pareil des caresses lentement goûtées, longuement prolongées : puis, entre deux étreintes, cette contemplation du ciel lunaire dont les reflets blafards se fondent dans l'eau noire où se mirent les riches palais endormis. Pour Sand, le Chopin qui chanta la Barcarolle était encore Musset et Pagello, et elle l'en aime plus fort; mais elle sent aussi maintenant qu'à Musset et Pagello, pour être complètement aimables et tout à fait aimés, il a manqué d'être déjà Chopin : voilà pourquoi le génie de Frédéric est aussi vaste, aussi complet, aussi savant que celui des plus grands maîtres qu'il s'était assimilés et non point — je vous demande un peu! — parce qu'il aura dévidé sur son piano une fugue de Bach! »

La *Barcarolle* semble s'élever dans notre fantaisie comme des brumes de la ville incomparable, séduisante par son mystère, comme le campanile de Saint-Marc, ou la blanche coupole de Santa Maria della Salute. L'architecture de cette composition rappelle la richesse exquise des façades colorées des palais vénitiens avec leurs dentelures de marbre. Les cent seize mesures de cet ouvrage sont une des révélations les plus splendides du génie de Chopin, tant sous le rapport de l'invention mélodique, que de l'harmonie, de la modulation, de la forme, de l'intelligence des nuances musicales et du sens de l'agogique. C'est une composition qui porte le caractère du nocturne, composition à trois parties d'un ordre symétrique, pleines de thèmes se déroulant conformément à la nécessité intrinsèque du rythme berçant de la gondole pour obéir à l'appel pressé de la première note lancée dans l'espace, — la pédale d'ut dièse dans l'introduction de trois mesures faisant l'effet d'une incantation de magicien. Le thème initial de la *Barcarolle* est comme la quintessence de

la chanson populaire de Venise. C'est une œuvre consommée, de haute portée artistique. Chopin a connu sans doute la barcarolle vénitienne, chantée partout *La biondina in gondoletta* d'Antonio Lamberti, avec la musique captivante du compositeur populaire d'opéra, Simone Mayr. Liszt a transcrit cette barcarolle plus tard et l'a inclue dans le second volume de ses *Années de Pèlerinage* en Italie dans la livraison *Venezia e Napoli*, publiée en 1861, où cette chanson a été attribuée au chevalier Peruchini. L'inspiration mélodique de Chopin dans sa *Barcarolle* est absolument indépendante de la chanson de Mayr; néanmoins, Chopin, afin de marquer le caractère italien de sa composition, fait accompagner le thème initial de tierces parallèles, ce qui rehausse considérablement le charme de la mélodie de Mayr. La Barcarolle, d'un style extrêmement lié, offre l'exemple de la plus parfaite virtuosité, notamment les tierces, les sixtes, les octaves, associées de tierces, les trilles doubles et les passages fluents nous en fournissent une preuve éclatante. L'esprit roman d'Ippolito Valetta n'a pas subi la séduction de ce chef-d'œuvre, qui, selon lui : « a un air pompeux, par trop travaillé...; c'est essentiellement une œuvre trop compliquée, trop recherchée et qui pourrait être mieux prisée comme nocturne que comme barcarolle. » Les opinions sur cette composition sont d'ailleurs ressemblantes entre elles. Niecks considérait la *Barcarolle* comme une des plus remarquables œuvres de Chopin dans le style du nocturne. Quant à Leichtentritt, il la nomme tout court « une œuvre incomparable, un débordement lyrique d'une beauté enivrante et en même temps une impression à traits fortement accusés. » Mais je ne pourrais finir ce chapitre sans avoir cité l'opinion de M. Maurice Ravel qui, dans ses Impressions sur les Polonaises, les Nocturnes, les

Impromptus et la Barcarolle s'exprime ainsi de ce morceau de Chopin : « La *Barcarolle* synthétise l'art expressif et somptueux de ce grand slave, italien d'éducation. Cette charmante école latine, joyeusement vivante, à peine mélancolique, sensuelle, mais d'une lamentable facilité, abandonne volontiers, sinon l'âme, à l'instar de Molina, du moins l'inspiration, dans les pires lieux, pour rejoindre plus vite la divinité. Chopin a réalisé tout ce que ses maîtres, par négligence, n'exprimèrent qu'imparfaitement. Dans la *Barcarolle*, ce thème en tierces, souple et délicat, est constamment vêtu d'harmonies éblouissantes. La ligne mélodique est continue. 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 s'élève un trait rapide, frissonnant, qui plane sur des harmonies précieuses et tendres. On songe à une mystérieuse apothéose.... » Saisis d'enthousiasme pour la *Barcarolle*, telle que nous la connaissons de diverses éditions plus anciennes ou plus récentes, nous oublions souvent de faire une stricte critique du texte musical de ces éditions. Que notre confiance en ces publications fût souvent abusée, il suffit pour en donner la preuve, de citer les paroles de M. Édouard Ganche : « Convient-il de laisser n'importe qui republier à tort et à travers des œuvres immortelles, prototypes des plus magnifiques créations de l'esprit humain? Un compositeur vivant tolérerait-il la déformation de son œuvre et qu'un musicien quelconque vînt la ternir de ses balourdises? Comme elle fut conçue par son créateur, l'œuvre d'art doit subsister, immuable, dans la continuité des siècles. Toutes les œuvres dont la publication fut surveillée par Chopin sont conformes

aux manuscrits. Les manuscrits de Chopin sont presque toujours d'une parfaite netteté, ses corrections, peu nombreuses, faites avec le plus grand soin. Les copistes et les graveurs ne pouvaient s'y tromper involontairement. Les conseilleurs étaient les malfaiteurs. Aux premières fautes sont venues s'ajouter celles commises par les reviseurs et annotateurs des innombrables éditions parues dans toutes les parties du monde. Chaque reviseur ayant augmenté, la plupart du temps, d'une erreur nouvelle une erreur ancienne. C'est ainsi que la *Barcarolle*, publiée par un grand éditeur, diffère du manuscrit de Chopin, au point de contenir plus de quatre-vingts changements ou fautes. » Sans conteste une édition critique des œuvres de Chopin apparaît comme une affaire urgente [1].

Une année avant la *Barcarolle* parut (en 1845) la *Berceuse*, op. 57. C'est une des compositions de Chopin où la plus haute maîtrise de structure cède le pas au charme indicible de la poésie mélodique et des teintes harmoniques irisées. Les deux mesures de l'accompagnement placées à la tête de l'œuvre, décident de la disposition du rythme et de l'harmonie de cette Berceuse. On y retrouve sans nul changement, comme une figure obstinée dans la basse, ce rythme balancé avec l'accent transporté sur la cinquième et sixième croche de la mesure, et l'harmonie de la tonique qui passe à celle de la dominante dans la seconde moitié de la mesure. Dans les quatre premières mesures, Chopin a lancé sur cette figure *ostinato* la mélodie du thème à modestes mélismes, qu'il a transformé ensuite en seize variantes. D'abord la mélodie se

1. — Nous apprenons que M. Edouard Ganche prépare une grande édition de l'œuvre de Chopin, absolument conforme aux manuscrits connus et à une édition originale corrigée par le compositeur. Cette importante publication sera éditée par *The Oxford University Press*, à Londres, et paraîtra en 1930. Ainsi nous sera restituée la pensée pure du génial musicien.

dessine dans toute son étendue; les deux premières variations sont enrichies d'une nouvelle voix intérieure, qui, dans la seconde variation, badine avec le thème au moyen de ses syncopes. Ensuite, le thème ne se fait plus entendre que dans les avant-notes, puis il se subtilise en une poussière lumineuse, passe à l'état fluide de menus passages presque immatériels, de trilles et de fioritures, pour retourner dans le finale à sa forme originaire. Le mouvement harmonique change uniquement dans la douzième et dans la onzième mesure avant la fin du morceau, la tonalité ré bémol majeur. s'y dirigeant vers la tonalité sol bémol majeur. Cette composition de Chopin épuise au dernier degré la capacité de subtiliser les sons de piano. Elle a donné lieu à une série infinie de commentaires et d'explications; poétisant, Niecks s'est armé des vers de Shelley sur la reine Mab. Huneker a comparé les changements de son coloris à la teinte bleuâtre des œufs de colombe et aux flots verts du Nil, Valetta a dit que : « nous ne nous trouvons point ici sur le terrain de la grande musique, mais nous touchons plutôt au royaume de la musique éthérée », tandis qu'Eduardo Gariel a écrit toute une dissertation sur le rythme de la *Berceuse* dans son livre : *Chopin, la tradicion de sa musica* (Mexico 1895). Nous chercherions en vain dans la littérature abondante des berceuses pour piano au XIX^e^ siècle une composition qu'on pourrait placer à côté de l'œuvre de Chopin. Les acquisitions de la musique du XX^e^ siècle, dans les moyens harmoniques d'autant plus souples et plus larges que ceux de l'époque romantique, paraissent débiles, comparés aux principes de composition renfermés dans la *Berceuse* de Chopin. Un des compositeurs de premier ordre de la musique française actuelle, M. Darius Milhaud, a placé à la tête de son

cycle *Poèmes Juifs* (1916), le chant de la Nourrice, berceuse basée sur une conception de rythme et d'harmonie en forme *ostinato* toute pareille à celle de Chopin. Il est à regretter que M. Milhaud, malgré sa grande désinvolture dans le traitement de l'harmonie dissonante, n'ait pas osé cette ligne pendant plus d'une dizaine de mesures, après quoi il a dû s'engager sur une plus vaste plate-forme de moyens de rythme et d'harmonie. Comme de raison cet essai ne peut être comparé à la maîtrise architecturale des variations et à l'usage subtil des sons au service des lignes et des teintes mélodiques que nous admirons chez Chopin. L'esthétique actuelle de la musique, incapable de créer sur ce champ de nouvelles valeurs artistiques, tâche de les remplacer par le mot d'ordre de simplification de la technique, de retour au style primitif de la musique, faisant de nécessité vertu, — défauts de notre époque bien manifestes.

A l'instar de Schubert qui le premier a écrit des impromptus pour piano, Chopin a créé quatre compositions se ressemblant par la forme et le caractère. Il a publié lui-même trois d'entre elles, notamment l'op. 29 en la bémol majeur en 1837, l'op. 36 en fa dièse majeur en 1840, et l'op. 51 en sol bémol majeur en 1843. Le dernier impromptu de Chopin, la *Fantaisie Impromptu* op. 66, en ut dièse mineur fut publié par Fontana d'après le manuscrit de Chopin. Ces compositions adoptent la forme du grand lied à trois parties, relativement celle de l'ouverture italienne; elles ont mis les parties extérieures à l'usage des motifs mobiles et ont réservé la partie du milieu aux thèmes portant le caractère de cantilène. Chopin a gardé strictement cette division dans l'impromptu en la bémol majeur et dans celui en ut dièse mineur. La figuration à triolets dans l'impromptu efface tant soit peu l'expression dynamique du contraste de la partie du milieu, tandis que l'impromptu en fa dièse majeur ne suit ce plan, ni dans la partie initiale plus calme, ni dans la seconde plus énergique, mais se laisse emporter seulement dans la troisième par un rythme mouvementé d'une puissance extrême. Le caractère d'improvisation de l'impromptu apparaît assez distinctement dans les impromptus en la bémol majeur et en ut dièse mineur, tant dans les brefs fragments, déduits pour ainsi dire spontanément de leurs motifs originaires, que dans la partie à cantilène. Chez un improvisateur de génie tel que Chopin, le tout a pu naître au hasard dans des moments d'inspiration particulière et témoigne du travail intense de l'imagination surexcitée au plus haut point, puisant sa force à la source même de la subconscience. En classifiant ces œuvres de Chopin, nous épuisons de nouveau toutes les appréciations et nous ne pouvons pas nous étonner de ce que même dans une analyse professionnelle le commentateur se laisse aller à l'enthousiasme, tel par exemple Leichtentrit, qui considère l'impromptu en fa dièse majeur « comme une des compositions de Chopin de la plus haute valeur ». Arthur Eaglefield Hull, dans son excellent travail *Modern Harmony* (p. 50) commente « l'harmonie indéfinie » dans cet impromptu comme un exemple extrêmemeut intéressant du point de vue de l'harmonie moderne. L'auteur anglais s'y occupe aussi de multiples problèmes d'harmonie chez Chopin. Une énigme qui intrigue tous les spécialistes de notre auteur, réside dans la question de savoir comment il a pu se faire que Chopin n'ait pas publié l'impromptu en ut dièse mineur, le gardant en munuscrit, impromptu où l'essor et la profondeur de l'expression rivalisent avec la puissance du sentiment et de la passion.

Nous voici de nouveau en présence d'une œuvre « géniale,

cycle *Poèmes Juifs* (1916), le chant de la Nourrice, berceuse basée sur une conception de rythme et d'harmonie en forme *ostinato* toute pareille à celle de Chopin. Il est à regretter que M. Milhaud, malgré sa grande désinvolture dans le traitement de l'harmonie dissonante, n'ait pas osé cette ligne pendant plus d'une dizaine de mesures, après quoi il a dû s'engager sur une plus vaste plate-forme de moyens de rythme et d'harmonie. Comme de raison cet essai ne peut être comparé à la maîtrise architecturale des variations et à l'usage subtil des sons au service des lignes et des teintes mélodiques que nous admirons chez Chopin. L'esthétique actuelle de la musique, incapable de créer sur ce champ de nouvelles valeurs artistiques, tâche de les remplacer par le mot d'ordre de simplification de la technique, de retour au style primitif de la musique, faisant de nécessité vertu, — défauts de notre époque bien manifestes.

A l'instar de Schubert qui le premier a écrit des impromptus pour piano, Chopin a créé quatre compositions se ressemblant par la forme et le caractère. Il a publié lui-même trois d'entre elles, notamment l'op. 29 en la bémol majeur en 1837, l'op. 36 en fa dièse majeur en 1840, et l'op. 51 en sol bémol majeur en 1843. Le dernier impromptu de Chopin, la *Fantaisie Impromptu* op. 66, en ut dièse mineur fut publié par Fontana d'après le manuscrit de Chopin. Ces compositions adoptent la forme du grand lied à trois parties, relativement celle de l'ouverture italienne; elles ont mis les parties extérieures à l'usage des motifs mobiles et ont réservé la partie du milieu aux thèmes portant le caractère de cantilène. Chopin a gardé strictement cette division dans l'impromptu en la bémol majeur et dans celui en ut dièse mineur. La figuration à triolets dans l'impromptu efface tant soit peu l'expression dynamique du contraste de la partie du milieu, tandis que l'impromptu en fa dièse majeur ne suit ce plan, ni dans la partie initiale plus calme, ni dans la seconde plus énergique, mais se laisse emporter seulement dans la troisième par un rythme mouvementé d'une puissance extrême. Le caractère d'improvisation de l'impromptu apparaît assez distinctement dans les impromptus en la bémol majeur et en ut dièse mineur, tant dans les brefs fragments, déduits pour ainsi dire spontanément de leurs motifs originaires, que dans la partie à cantilène. Chez un improvisateur de génie tel que Chopin, le tout a pu naître au hasard dans des moments d'inspiration particulière et témoigne du travail intense de l'imagination surexcitée au plus haut point, puisant sa force à la source même de la subconscience. En classifiant ces œuvres de Chopin, nous épuisons de nouveau toutes les appréciations et nous ne pouvons pas nous étonner de ce que même dans une analyse professionnelle le commentateur se laisse aller à l'enthousiasme, tel par exemple Leichtentrit, qui considère l'impromptu en fa dièse majeur « comme une des compositions de Chopin de la plus haute valeur ». Arthur Eaglefield Hull, dans son excellent travail *Modern Harmony* (p. 50) commente « l'harmonie indéfinie » dans cet impromptu comme un exemple extrêmemeut intéressant du point de vue de l'harmonie moderne. L'auteur anglais s'y occupe aussi de multiples problèmes d'harmonie chez Chopin. Une énigme qui intrigue tous les spécialistes de notre auteur, réside dans la question de savoir comment il a pu se faire que Chopin n'ait pas publié l'impromptu en ut dièse mineur, le gardant en munuscrit, impromptu où l'essor et la profondeur de l'expression rivalisent avec la puissance du sentiment et de la passion.

Nous voici de nouveau en présence d'une œuvre « géniale,

pleine de force et de passion », la *Fantaisie* en fa mineur op. 49, publiée en 1841. Bon nombre de commentateurs, transportés d'admiration pour l'extrême force d'âme, la fougue puissante de ce chef-d'œuvre unique, le considèrent comme le prototype de l'art créateur de Chopin. La *Fantaisie* est un long poème musical à programme idéal du genre chevaleresque, riche en images épiques et plein de rêverie mélancolique. Une suite de scènes liées entre elles se fait remarquer par une fantaisie vraiment byronienne. Les rapports entre les thèmes employés ici rappellent de loin le plan de la sonate, transformé d'une façon conforme au caractère de la fantaisie. Dans l'interprétation du thème initial on est généralement d'accord quant au caractère funèbre de cette marche. Hœsick, Leichtentritt, Weissmann entendent ici une marche funèbre. Le dernier dit dans son livre sur Chopin (p. 162) : « Au début, — le deuil, mais plein de dignité, à la fin, — l'espérance, mais pleine de grandeur. » L'opinion de ces critiques peut être sujette à discussion. Niecks ne se faisait aucune illusion quant à la possibilité de commenter cette musique dans toute son étendue, et il disait, avouant son regret de n'avoir pas su apprécier cette œuvre plus tôt : « Il y règne le charme puissant de la passion fougueuse et d'une indicible fantaisie chimérique. Cette musique est un flot de sentiments irréfrénés jaillissant des profondeurs d'un cœur violemment ému et langoureux à l'excès. Qui donc serait enclin à voir dans cette œuvre un indice de débilité physique et d'état morbide chez le compositeur? Ne pourrait-on plutôt croire que l'artiste est un vrai titan? » Cette composition rayonne d'esprit tout à fait moderne et est une source de beaucoup de moyens employés par la musique produite de ce temps jusqu'à nos jours.

A côté de la forme de rondeau, rencontrée souvent dans diverses compositions de Chopin, le grand maître a produit trois œuvres répondant aux conditions de cette forme et de ce type de la musique classique. Pendant qu'il recevait l'enseignement de la théorie de la composition à l'école d'Elsner son devoir d'élève, assurément, était d'écrire des rondeaux dans les formes pratiquées par les musiciens de l'école française, italienne et viennoise. C'est à un de ces rondeaux, peut-être à celui en ut mineur, que revient l'honneur de porter le chiffre 1 des œuvres imprimées de Chopin. Ce *Rondeau* a été publié chez Brzezina à Varsovie en 1825. Plus intéressant que de nous occuper de compter les mesures de ses refrains et couplets est de constater si ce rondeau ne présente pas certains détails nous permettant de supposer que son concept original eût été un morceau pour piano avec accompagnement d'orchestre. Nous en trouvons un témoignage dans l'introduction de quatre mesures à la manière de timbales, aussi bien que dans quelques interpolations de motifs différents, tissés dans la trame des thèmes pour piano, tels que les brefs tutti d'orchestre. Ce sont les mesures 29-30, 33-34, puis les mesures 81-82, et ainsi de suite. Évidemment, ce n'est là qu'une supposition, mais non dépourvue de justesse. La seconde partie du rondeau passe à la tonalité lointaine de mi majeur, c'est le présage symbolique de l'indépendance de notre compositeur sur le champ de l'harmonie et de la modulation, c'est l'affranchissement définitif des règles classiques qui pouvaient entraver son invention. Le thème de la seconde partie rappelle le dessin du commencement du thème dans le rondeau final du concerto en mi mineur. Lorsque, en l'année 1832, ce rondeau se trouva entre les mains de Schumann, l'éminent musicien avait raison de supposer que ce n'était

pas là le premier travail de ce compositeur, mais il ignorait alors que cet auteur n'avait, en écrivant la pièce, que 14 ans à peine. Schumann recourait à l'appréciation de dames pour faire passer ses louanges en contrebande : « Une dame dirait que cet ouvrage est beau, plein d'esprit, presque du genre de Moscheles. » Et il encourageait le vieux Wieck à faire jouer ce rondeau par sa fille Clara, — plus tard épouse de Schumann, — rondeau qu'il estimait déjà comme essentiellement poétique et peu difficile. On ne peut donc s'étonner que Barbedette ait reconnu ce rondeau pour « une œuvre remarquable par son essor poétique, par sa fraîcheur juvénile et son enthousiasme. » Néanmoins, nous ne sommes pas tenus d'accepter ce jugement. Niecks a énoncé une opinion plus sobre en disant que dans ce rondeau Chopin a fait preuve d'une individualité encore débile, mais que tout de même on ne saurait l'accuser d'avoir copié tel maître ou tel autre, puisque, à la vérité, aucune influence étrangère ne s'y laisse remarquer. Ippolito Valetta, au contraire, considère ce morceau comme symptomatique, trouvant qu'il dénonce les différentes influences musicales qui agissaient sur la jeune âme de Chopin. Dans le motif initial de l'introduction, Valetta trouve une réminiscence de la chanson de sentinelle de Leporello *notte e giorno faticar* au commencement du *Don Juan* de Mozart, et un peu plus loin, une ressemblance identique à la marche du premier acte d'*Otello* de Rossini. En présence d'une affirmation aussi catégorique, force est de mieux éclairer ce cas. Ainsi donc, le motif de Mozart, admiré par Chopin de plus en plus au cours du temps, avait avec le premier motif du rondeau l'intervalle commun de la quarte, ce qui ne tirait point à conséquence. Quant à la réminiscence de la marche d'Otello, s'il est douteux que Chopin l'ait connue, il

n'existe au contraire point de doute qu'aucune réminiscence littérale de cette marche ne saurait trouver place dans le rondeau en ut mineur de Chopin. Deux divertissements mélodieux mettent de l'agrément dans la suite du rondeau.

Le rondeau à la Mazur op. 5, est le second ouvrage de Chopin du même genre. Nous avons déjà mentionné les traits populaires de ce rondeau à thème de caractère lydien dans le chapitre consacré aux mazurkas. Dans ce rondeau l'individualité de Chopin s'affirme pleinement. Si dans le rondeau précédent, on percevait distinctement les sutures qui avaient servi à joindre les parties entre elles, ici, nous admirons déjà leur congruité organique dans l'anatomie de l'ensemble, la nécessité physique, dirait-on, qui fait un thème d'un autre. Déjà dans les premières pointes thématiques de ce rondeau s'affirme — pour parler la langue métaphysique de Schopenhauer — la volonté de vivre de toute la composition. Cette œuvre a été écrite de prime abord pour le piano seul.

En 1828 Chopin a composé une œuvre peu connue aujourd'hui, le rondeau en ut majeur pour deux pianos, qui fut publié par Fontana comme op. 73 après la mort de Chopin. Le jeune compositeur avait d'abord écrit ce rondeau pour un seul piano; il l'a remanié pour deux pianos en été 1828, ce dont il faisait part à Titus Woyciechowski. Ce remaniement a été effectué à Samniki, mais non à Stryzewo, comme le dit Niecks. Le susdit rondeau n'offre pas d'intérêt artistique supérieur; ce n'est donc point sans raison que Chopin l'a omis dans ses publications. Il serait curieux d'établir une comparaison entre la première et la seconde rédaction de ce rondeau; mais le premier manuscrit n'existant pas malheureusement, la réalisation de ce souhait devient impossible.

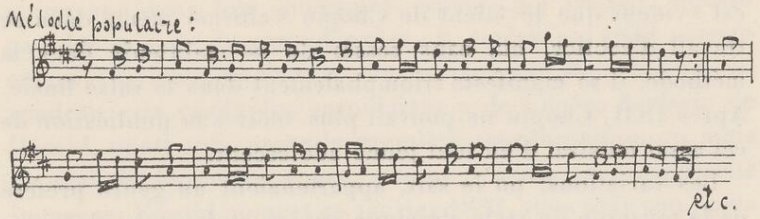
Le dernier rondeau que Chopin ait écrit, en mi bémol majeur op. 16, a été publié en 1834, néanmoins il doit provenir d'une époque antérieure. Aucun rapport de causalité n'existe entre le rondeau et l'introduction prolongée à plusieurs thèmes pathétiques. Le style de cette composition, dont les thèmes glissent aisément sur le clavier, rappelle à un certain degré le style de la polonaise en mi bémol majeur op. 22. Cependant la technique de piano du rondeau n'égale pas en splendeur celle de la Polonaise.

Une courte mais consciencieuse dissertation sur les formes des rondeaux de Chopin est l'œuvre de M. Witold Chrzanowski. (Léopol 1926).

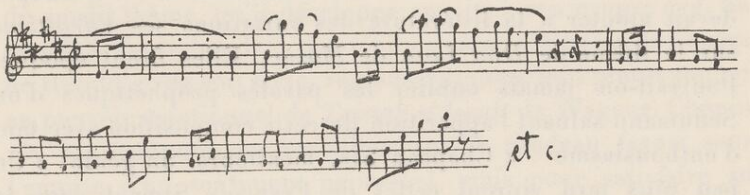
Quant aux variations de Chopin, les premières écrites sont mentionnées dans l'entrefilet du *Pamietnik Warszawski* de janvier 1818 où il était parlé de la publication de sa première polonaise. Nous regrettons de n'avoir pas connaissance de cette composition d'un enfant de sept ans, composition qui « ne cessait pas d'éveiller l'étonnement des connaisseurs de la musique ». Cependant les premières des variations de Chopin qui furent imprimées proviennent sans doute du temps de ses études chez Elsner. Le thème de variations en mi majeur « Sur un air national allemand », lui fut peut-être suggéré par Elsner. C'est une chanson populaire suisse-allemande, écrite en partie dans le dialecte « Swizerditsch », portant le titre de : *Der junge Schweizerbua* (Petit gars suisse). Le thème chez Chopin a subi certains changements de la mélodie originale *Steh nur auf, steh nur auf, du junger Schweizerbua...* comprise dans le recueil *Deutscher Liederhort* de L. Erk et F. M. Bohme. (Vol. III, n° 1481.)

Voici la mélodie populaire et le thème chez Chopin :

Mélodie populaire :



Chopin :



On ne peut considérer comme bien exact le récit de Kolberg, rapporté par Szulc, selon lequel Chopin aurait écrit ces variations en moins de deux heures passées chez M^me^ Sowińska. Il est possible qu'une des variations ait été composée dans ces conditions, mais la date précise de l'œuvre entière nous est inconnue. L'édition posthume de ce morceau sans chiffre d'œuvre, publiée par Breitkopf et Hartel, porte la date de l'année 1851. En 1830, Chopin voulut faire publier cette composition chez Haslinger à Vienne, mais ses efforts ne furent pas couronnés de succès. Ces variations sont un devoir scolaire. Leur plan aussi bien que son exécution étaient assujettis à l'approbation ou aux corrections du professeur. Nous en avons une preuve dans le développement des procédés de la variation, — à la première et à la seconde de ces variations, — et dans la structure de la troisième, dont la technique a pour but principal la figuration de la basse. Il

est évident que le talent de Chopin s'affirme même dans ce travail d'écolier, où, sans cesser de se maintenir dans la méthode, il se manifeste triomphalement dans la valse finale. Après 1831, Chopin ne pouvait plus tenir à la publication de cet essai musical d'un tout jeune adolescent.

Les variations, on le sait, appartenaient au genre préféré de la musique du style classique ancien et du style classique viennois. A la suite des compositions géniales de J.-S. Bach, Haydn, Mozart et Beethoven dans ce domaine de l'art, Chopin devait ajouter à la littérature des variations ses *Variations* sur le thème de *Don Juan* de Mozart. Elles firent époque. Pourrait-on jamais oublier les paroles prophétiques d'un Schumann saluant l'apparition de cette composition avec tant d'enthousiasme : « Chapeau bas, messieurs, un génie! » Un peu plus tard vinrent celles de François Stœpel dans la *Revue Musicale* de 1834 à Paris, lequel parlant de ces variations disait : « Nous devons ranger cet artiste parmi le petit nombre des génies favorisés, qui, le but toujours devant les yeux, marchent avec autant de force que de hardiesse, sans s'inquiéter de ce que fait la foule autour d'eux, de ce qu'elle désire, de ce qui est son besoin ou sa mode... » Regardées avec nos yeux elles ne suscitent plus une admiration pareille à celle de Schumann et M. G. C. Ahston Jonson a raison de dire dans son livre : *A Handbook to Chopin's Works*. « On ne devrait pas comparer ces variations avec des œuvres comme les superbes variations de Brahms sur un air de Paganini et même avec les Études symphoniques de Schumann. Nous voyons tout de suite que nous avons affaire ici à une composition de jeunesse de Chopin ; le manque de profondeur et de puissance émotive se laisse sentir immédiatement. »

Après l'année 1830, Chopin ne reprit ce genre de composition que deux fois seulement, comme par hasard, poussé par des raisons de second ordre. Il écrivit en 1833 comme œuvre 12, *Introduction et Variations* sur la mélodie du rondeau « Je vends des scapulaires » de l'opéra *Ludovic* de Hérold, opéra qui, après la première représentation au mois de mai de la même année, obtint à Paris une popularité immense. Hérold mourut en janvier 1833, sans finir son opéra que Halévy compléta. Dans l'introduction de cette composition, Chopin a pris pour point de départ le commencement du susdit thème, qu'il développa ensuite à son propre gré. Sa fantaisie l'entraîna dans des régions assez éloignées de l'opéra de Herold et de son style, régions qui nous font plutôt songer au pouvoir émotionnel de *Tristan et Iseult* de Wagner. Chopin n'a pas composé ces variations sur le rondeau favori sous l'empire d'un sentiment personnel, mais pour satisfaire au goût du jour de la métropole. Il a mieux aimé cela que d'écrire — selon la mode de ce temps — une transcription sur les thèmes de l'opéra de Hérold. Le profil psychique de Chopin, indiqué légèrement dans l'introduction, se dérobe — sous les figures conventionnelles du style de la virtuosité du piano de l'époque — comme sous un loup de velours. Dans la composition de salon, relativement facile, Chopin n'a pas voulu trahir sa personnalité, même par la couleur de ses yeux, pour ainsi dire, et il a baissé les paupières.

L'Allegro de concert, pour piano op. 46, en la majeur, publié en 1841, se trouve à la ligne de démarcation entre la musique pure de piano et le genre de musique pour cet instrument avec accompagnement d'orchestre. Cet *Allegro* rappelle le rondeau en ut majeur op. 1, puisque, composé d'abord comme un morceau de concert (c'est-à-dire avec orchestre), il fut publié ensuite pour piano seul. Nous ne

savons pas précisément où diriger nos recherches quant au commencement de cette composition; ne serait-ce point par hasard le concerto pour deux pianos projeté en 1830? Chopin avait l'intention de jouer à Vienne avec Nidecki un concerto de ce genre. Ou bien peut-être cette composition devait-elle servir de première partie au troisième concerto? Il est donc difficile de préciser à quel moment elle a été écrite. Chopin l'a fait paraître durant la période de publication de ses œuvres la plus intense. Sans nul doute le grand musicien tenait à obtenir le plus grand nombre d'éditions dans le plus court espace de temps possible. Son ambition d'auteur l'y poussait aussi bien que des raisons matérielles. Une analyse des plus scrupuleuses du style de cet *Allegro* pourrait peut-être seule démontrer, approximativement bien entendu, le moment de la conception de cette œuvre et permettre de constater si Niecks est dans le vrai, lorsqu'il suppose que : « le thème principal et certains détails dans la combinaison des passages rappellent l'époque à laquelle furent écrits les concertos, tandis que les autres éléments de cette composition appartiennent indubitablement à la période ultérieure ». Au commencement de l'introduction se trouvent des motifs à type fort rare dans les inventions de Chopin. Ils font songer à Moniuszko avec l'allure pleine de fougue de ses thèmes à caractère des chevaliers-gentilshommes dans son opéra *Le Château Mystérieux*. Pourtant il existe quelque correspondance qui met ces thèmes en communication avec la marche initiale de la *Fantaisie* en fa mineur op. 49. Un des motifs suivants de l'introduction est identique au motif de la première partie de la polonaise en la majeur. S'agit-il ici de motifs anticipants, ou bien de réminiscences? Impossible de décider pour le moment. Ce problème est difficile à résoudre

si nous l'examinons de deux points de vue en même temps, voire celui de la méthode historique qui prend en considération la chronologie de certains faits ayant rapport à la faculté créatrice, et celui de la méthode psychologiqne pénétrant le travail latent des thèmes, qui s'opère dans la subconscience de la faculté créatrice. Sous le rapport du style cette introduction présente de grandes différences dans le caractère des thèmes. En écrivant cette œuvre Chopin se trouvait sous une forte influence de la musique italienne, de sorte que, le second thème « semble sortir en droite ligne des Puritains » comme dit M. Chantavoine (L'Italianisme de Chopin). En tout cas nous avons ici affaire avec une esquisse provisoire d'une partition pour piano et orchestre dont l'instrumentation devait être effectuée plus tard. Chopin n'a apporté aucun changement à cette « partition pour piano ». Quelques belles inventions semées dans ce concept ne rehaussent point la valeur de l'ensemble qui ne peut être comparé ni aux chefs-d'œuvre de Chopin, publiés à la même époque que l'*Allegro*, ni à beaucoup d'autres compositions du temps de son adolescence, sans parler de ses deux concertos. Une édition tirant les conséquences de la disposition latente de l'œuvre, soit avec une partition élaborée pour l'orchestre et pour le piano solo, s'imposait par elle-même. Elle fut réalisée par Jean-Louis Nicodé. François Kullak se contenta de marquer dans son édition les parties de tutti et celles du piano solo, ce qu'on ne peut d'ailleurs ne pas apprécier.

IX

Œuvres pour piano avec accompagnement d'orchestre. Musique de chambre. Chants. Compositions diverses.

A côté des concertos, Chopin a écrit seulement quatre compositions pour piano avec accompagnement d'orchestre : les *Variations* op. 2 sur le thème du duo *La ci darem la mano*, de *Don Juan* de Mozart, la *Grande Fantaisie* sur des thèmes de chansons polonaises op. 13, la *Cracovienne* en forme de rondeau op. 14, et la *Polonaise* en mi bémol majeur op. 22. Toutes ces œuvres ont été composées à l'époque du séjour de Chopin à Varsovie. Dans la seconde moitié de sa vie, Chopin n'a pas cherché dans l'orchestre un stimulant à son inspiration. Il a donc prouvé clairement que l'orchestre n'était pas indispensable à la fécondation de ses buts artistiques, d'autant plus qu'il ne s'était pas rendu maître de la technique orchestrale à un degré suffisant.

Malgré cela, la première révélation incontestable de son génie, une œuvre qui lui assura d'emblée l'estime et éveilla l'enthousiasme des connaisseurs étrangers les plus compétents fut une composition pour piano avec accompagnement d'orchestre. Chopin a sans doute écrit ses variations sur un thème de Mozart en 1827 et, l'année suivante, il a essayé en vain de les publier chez Haslinger. En 1829 il les a jouées à un concert à Vienne. Elles ont été imprimées en 1830 dans

une publication musicale périodique *Odeon*, paraissant en Allemagne (*Ausgewahlte grosse Concertstücke für verschiedene instrumente*). Schumann a entendu dans les variations de Chopin la voix des héros de l'opéra génial de Mozart et il a cru en voir les mouvements. Le jeune musicien allemand a été incité à cette façon d'entendre la composition, non seulement parce que le thème provenait du chef-d'œuvre de Mozart, mais surtout parce que dans cette œuvre Chopin a présenté une sorte de résumé hardi du drame qui fait vibrer les deux cordes différentes de cet opéra : la gaîté et le romantisme démoniaque. Cette introduction des variations qui est une sorte de panégyrique musical en l'honneur de *Don Juan* ne se sert des thèmes de Mozart qu'au début seulement où s'annonce le thème de variations. Celui qui connaît *Don Juan* comprendra parfaitement ce que Chopin a voulu rendre. C'est la poésie musicale la plus pure exprimant l'essence artistique de l'œuvre dont une des mélodies est devenue le thème d'arabesques dans les parties de la composition. Chopin, à l'étonnement de Schumann, a rehaussé son œuvre d'un demi-ton, la transposant en si bémol; il a peut-être voulu voiler la clarté brillante du jour, propre au la majeur. Dans toute la composition le rôle de l'orchestre est bien modeste, il ne domine jamais le piano. A part les ritournelles à huit mesures que Chopin a ajoutées à chaque variation comme épilogue du thème, la collaboration de l'orchestre se borne à un accompagnement fort discret. Dans la deuxième variation, l'orchestre seconde d'une façon un peu plus énergique la figuration à l'unisson des deux mains, où se fond le thème. Une trouvaille des plus hardies dans le genre de la musique de piano de cè temps-là, c'est la quatrième variation revêtue de la forme d'étude. On y entend le présage des

études de Chopin. C'est comme le *brindisi* de *Don Juan*, apparaissant sous une autre forme musicale, mais non moins pétillante du célèbre *brindisi* de Mozart. Une émotion profonde nous surprend en présence de la variation suivante en si bémol mineur, paraphrase dramatique du thème, extrêmement libre dans la transformation du thème au point de vue de l'expression et de sa motivité. Dans le finale, Chopin s'est permis une licence envers le drame espagnol et la mélodie italienne du thème, lorsqu'il transporta toute une suite des personnages de Mozart et de Da Ponte dans une maison de campagne polonaise, où il leur fait endosser l'ancien costume polonais, les régale d'hydromel et les éblouit par les sons d'une polonaise brillante.

Il n'est pas douteux que les variations de Chopin ont exercé sur ce genre de musique pour piano un effet rénovateur malgré certains traits encore juvéniles qui y sont visibles. La quatrième variation a grandement influencé le style pianistique de Schumann. On en trouve aussi quelques traces dans les variations de Brahms sur les thèmes de Haendel et de Paganini. Les superbes transcriptions de Liszt sur les thèmes des *Noces de Figaro* et de *Don Juan* puisent leur idée artistique dans cette œuvre de Chopin.

La *Grande Fantaisie* sur des airs nationaux polonais, op. 13, a quitté la presse en avril 1834. Maurice Karasowski supposait qu'elle avait été composée déjà en 1828, ce qui est fort probable, vu le choix des thèmes dans la Fantaisie. Cette composition « peut être légitimement rattachée au même ordre de compositions issues du besoin de se créer un répertoire de concerts », dit M. Albert Groz. Le premier thème de cette *Fantaisie*, est la mélodie d'une chanson idyllique excessivement populaire en Pologne dans ce temps « Laure et Philon » de François Kurpiński. Chopin a d'abord présenté cette mélodie dans sa forme la plus primitive, avec un accompagnement défectueux sous le rapport de l'harmonie, sans rien changer à cette musique sentimentale, qui reflétait comme en un miroir la culture musicale polonaise de cette époque. Le second thème ne peut revendiquer au même degré le nom de thème national. Kurpiński en est l'auteur. Cette mélodie a dû être également populaire à Varsovie. On peut y reconnaître aisément le caractère populaire : il est même possible que ce soit le thème populaire original, noté seulement par Kurpiński. En tout cas, c'est une *Kolomyjka* typique, une danse du peuple ruthénien (ukrainien) habitant dans les environs de Kolomyja. Kurpiński a acquis une connaissance immédiate de la musique ruthénienne pendant son séjour à Léopol. L'emploi d'un thème, portant le nom du directeur de l'opéra de Varsovie et occupant un rang élevé dans la hiérarchie musicale de la grande ville, ne laissait pas d'avoir une certaine importance pour Chopin en 1828. Aurait-il agi de même plus tard? on ne sait. La partie consacrée au remaniement de ce thème est une transition logique au genre franchement populaire de la dernière partie, qui s'épanouit en un *Kujawiak* fougueux. L'introduction du morceau est confiée à l'orchestre maintenue longtemps dans le style pastoral. Après plusieurs mesures *largo* l'orchestre transmet le rôle dominant au piano, qui le développe en un récit plus long, richement agrémenté de fioritures et de passages, dans le genre du *larghetto* du second concerto en fa mineur. Niecks en parlant de cette *Fantaisie* s'est intéressé seulement à la première variation du chant de Laure et de Philon, qui est déjà un présage de la *Berceuse*, op. 57. Il nous reste encore à dire que les auteurs d'ouvrages consacrés à Chopin ne s'oc-

cupent pas beaucoup de cette intéressante composition.

Niecks écrit que « le *Krakowiak*, grand Rondeau de Concert op. 14 est une composition du maître, où l'élément national apparaît dans sa fraîcheur primitive comme dans nulle autre œuvre. Après, Chopin n'eut plus recours aux mélodies nationales et jamais il n'a reproduit aussi fidèlement les danses populaires. A mesure que mûrissait son talent de compositeur, Chopin soumettait le matériel brut à un procédé essentiel de purification avant de s'en servir dans un but artistique ». Les remarques relatives aux mazurkas ont démontré déjà qu'on ne peut accepter ce dire sans réserve. La Cracovienne a été écrite en 1828. Chopin en parle dans sa lettre à Woyciechowski du 27 décembre, écrite sur un ton de plaisanterie, çà et là en langue italienne burlesque. Chopin lui-même était satisfait de l'introduction : « Beaucoup plus originale que ma propre personne affublée d'une veste de molleton. » Il faut convenir que l'idée en est doublement originale, d'abord sous le rapport du rythme, — mesure à trois temps anticipant le rythme pair du Krakowiak, — ensuite à cause de l'unisson des deux mains à la distance de deux octaves, ce qui forme un effet de coloris frappant sur le fond des harmonies discrètes de l'orchestre. La seconde partie de cette introduction, *molto allegro*, commence par le *fortissimo* des passages, appuyés partiellement sur la tonalité phrygienne et passant à une figuration de plus en plus atténuée pour finir dans un murmure du *pianissimo*. L'ensemble est d'une impression splendide, qui dénote une conscience parfaite des effets dynamiques. Le thème fougueux du Krakowiak — thème A du rondeau, — est un concept original de Chopin. L'artiste n'a pas eu besoin d'étudier spécialement le folklore sur le territoire de Cracovie pour ressentir le tempérament vif de la plus ardente des

danses polonaises. Il s'est trouvé à Cracovie et aux environs de la ville un an seulement après avoir écrit le rondeau op. 14. Le Krakowiak jouissait dans le monde musical de Varsovie d'une renommée traditionnelle, ne serait-ce que grâce aux représentations maintes fois réitérées de *Cracoviens et Montagnards* de Boguslawski, toujours enrichies de nouvelles inventions musicales. Telles réminiscences de divers types de krakowiaks, fournies peut-être aussi par la musique populaire, ont façonné le thème original de Chopin correspondant parfaitement aux modèles populaires, non sans mettre en relief l'individualité géniale du compositeur. Dans la seconde partie de son œuvre sur le peuple des environs de Cracovie (Lud, VI^e^ série, province de Cracovie, seconde partie, 1873) Oskar Kolberg cite 220 chansons cracoviennes, dont la connaissance nous permet d'établir l'affinité et la différence de motif du thème du Krakowiak de Chopin par rapport à d'autres spécimens, compris dans le recueil de la musique populaire de Cracovie et de ses alentours. Le thème de Chopin dispose déjà dans la première mesure, de l'intervalle de l'octave à partir de la tonique, ce qui ne se voit dans aucun krakowiak populaire; celle-ci, atteignant l'octave dans le motif initial, a généralement pour point de départ la tierce ou la quinte, non la tonique. Nous rencontrons même des exemples de saut de neuvième succédant aux intervalles du début de la dominante. Le second motif du thème qui revient — deux doubles croches de la première mesure et une croche de la seconde, — est puisé dans les motifs populaires. On peut supposer que Chopin s'était inspiré du krakowiak généralement connu *Albośmy to jacy tacy* (Ne sommes-nous pas vaillants, nous, gars de Cracovie) — dans sa modification la plus populaire, le krakowiak de Kopienice près de Proszowice.

Chopin a orné son thème de motifs instrumentaux à vive allure et il a placé l'accent des croches syncopées dans les quatrième, sixième et huitième mesures. Le thème finit seulement dans la neuvième mesure, où il recommence aussitôt. Il est employé pour la troisième fois, immédiatement après, dans le ton de sol mineur, puis deux fois encore dans le ton initial avec certaines variantes. Un épilogue de quelques mesures termine cette partie du rondeau. Dans les autres parties prédomine l'élément de passages à caractère de musique universelle, mais ce thème populaire capital, répété avec insistance au début du rondeau, revendique plusieurs fois dans l'orchestre la place que la forme de rondeau lui permet d'y prendre. Cette composition exprime la joie de vivre, l'allégresse des sons et du rythme et elle se distingue par un sentiment profond de la pureté du style.

La *Polonaise* pour piano et violoncelle op. 3 se trouve à la tête de la série fort peu nombreuse des compositions de musique de chambre de Chopin. Chopin l'a écrite à Antonin — fin d'octobre et premiers jours de novembre 1829, — où il avait passé une huitaine à la suite d'une invitation du prince Antoine Radziwill. De retour à Varsovie, il écrivait à Titus Woyciechowski, le 14 novembre : « J'ai reçu ta lettre à Antonin chez le prince Radziwill. J'y ai passé une huitaine; tu ne saurais croire comme je m'y trouvais bien.... Il aime la musique, tu le sais, il m'a fait voir son *Faust* et j'y ai trouvé tant de bonnes inventions — géniales même — auxquelles je n'aurais jamais pu m'attendre chez le gouverneur de la principauté.... J'ai écrit à Antonin une pièce *alla polacca* avec le violoncelle. Il ne s'y trouve que des futilités de salon; je voulais, vois-tu, que la princesse Wanda en profite tant soit peu. Pendant ce temps je lui donnais des semblants de

leçons.... » Dans l'atmosphère d'un domaine seigneurial, dans un pavillon de chasse bien caractéristique, tout en bois, résidence de campagne du prince-compositeur, Chopin, tout en flirtant agréablement avec les charmantes filles du prince, a écrit la *Polonaise* en ut majeur pour violoncelle et piano. L'introduction du morceau fut écrite quelques mois après. Chopin avait choisi le violoncelle par égard pour le prince qui jouait de cet instrument. Notre artiste n'avait guère pratiqué la technique du jeu de violoncelle et sa connaissance de la théorie du jeu était bien limitée. Dans l'introduction et dans la polonaise même Chopin traitait le violoncelle seulement comme le facteur de la mélodie, conformément à l'étendue de l'instrument, mais recourant craintivement au registre supérieur de la corde la. Il n'a jamais introduit des tons doubles et c'est à peine s'il a transgressé d'un demi-ton le démanchement, comme s'il craignait le risque des difficultés techniques. Connaissait-il les suites de Bach pour violoncelle, le brillant concerto de Haydn, ou tout au moins les sonates pour cet instrument de Beethoven? nous l'ignorons. Sa connaissance de ce noble instrument si difficile à manier, était donc bien restreinte ; Chopin n'a pu écrire pour le violoncelle qu'une œuvre possédant des valeurs incontestables, mais n'ayant que très peu de la facture de violoncelle et n'épuisant guère aucune de ses particularités spécifiques. Il serait superflu de démontrer que la partie du piano de cette composition est, tant sous le rapport de la richesse de la facture que de l'élément artistique, infiniment plus riche et plus élevée que la partie du violoncelle. Quant au caractère des idées, il faut remarquer que la large cantilène de violoncelle dans l'introduction, appuyée à l'accompagnement opulent du piano, présente les traits de la mélodie d'opéra italien,

rappelant même à un certain degré le style mélodieux de Rossini dans son opéra populaire *Sémiramis*. Le thème principal de la polonaise, ramené plusieurs fois, se distingue par un entrain plein de bravoure et quoiqu'il ne possède point la magnificence et l'état de la polonaise op. 22, il appartient forcément à ce genre même des inventions de Chopin. Comme morceau de concert, il offre plus de champ à la virtuosité du pianiste qu'à celle du violoncelliste, mais, dans le domaine de la musique de chambre, il a le droit de vivre. La composition a été publiée en 1833.

Au cours de l'année 1828, — contrairement à la polonaise pour violoncelle et piano, tracée avec une spontanéité si hardie, — progressait lentement la composition du trio op. 8, pour piano, violon et violoncelle. Pendant la première répétition du trio fin d'août 1830, Chopin y aperçut certaines défectuosités. Ainsi il remarqua que la partie du violon est tenue dans un registre tellement inférieur qu'il aurait dû employer ici l'alto de préférence au violon, dont la chanterelle figure rarement dans la composition. Chopin ne s'est point rendu compte que dans le cas où il aurait employé l'alto, la corde la plus basse de cet instrument aurait été condamnée à l'inaction. Au reste, la composition ne déplaisait pas à Chopin même un an après qu'il l'eût finie, ce dont il fait part à Woyciechowski dans une lettre datée du 31 août 1830. Le trio fut imprimé en 1833. Il fut hautement estimé, éveilla même l'admiration des critiques, dans le camp des conservateurs en premier lieu, de Rellstab entre autres. Mais, ce qui est plus étonnant encore, Schumann lui-même, en 1836, glorifiait avec exaltation l'esprit poétique et les autres qualités du trio. Bien que nous soyons d'accord avec l'opinion de Niecks qui considère le trio comme infiniment supérieur à la *Sonate* en

ut mineur, op. 4, nous devons pourtant le placer au nombre de ces œuvres de Chopin — extrêmement rares, il est vrai — où son individualité ne s'affirme pas d'une façon évidente. La difficulté de coordonner les trois facteurs inhérents au trio pour piano, violon et violoncelle pesait sur l'inspiration de Chopin. Le champ de ses idées dans ce concept est fort étroit comparativement à ses œuvres de même date pour piano seul, et, quant à leur style, on peut le définir comme pseudo-classique. La cause en est surtout dans la connaissance trop bornée des formes polyphoniques, connaissance qui aurait dû être bien plus profonde pour pouvoir suffire à l'architecture de ce genre de musique. Il est regrettable aussi que Chopin n'ait pas pris plus d'intérêt aux compositions de musique de chambre de l'école viennoise. Cette œuvre sympathique, étant un produit de la jeunesse du maître, ne saurait être jugée par nous que du point de vue de ses dix-huit ans. Le talent de Chopin se manifeste plus clairement peut-être dans le rondeau final du trio, avec un thème qui rappelle tant soit peu le thème du finale du concerto en mi mineur et possède même avec celui-ci une certaine affinité dans le procédé de son développement. L'art musical polonais n'avait pas cultivé jusqu'alors le genre de la musique de chambre dans un degré plus élevé, et ce trio, comme en général tout ce que Chopin avait créé, fit époque. Pendant de longues années la faculté créatrice musicale en Pologne n'a point fourni d'équivalent digne d'être opposé à ce trio d'un concept si sérieux, car, ni les quatuors juvéniles de Moniuszko, ni les ouvrages de Dobrzyński ne méritaient l'honneur de la comparaison avec Chopin.

La *Sonate* en sol mineur op. 65, pour piano et violoncelle, termine la série des compositions de musique de chambre de

Chopin. C'est la dernière œuvre publiée du vivant de l'artiste, en octobre 1847, et une des dernières compositions que Chopin ait écrites. Niecks lui a appliqué dans toute son étendue l'opinion de Liszt sur les compositions de Chopin à grandes formes, mais il a encore ajouté du poids à ce verdict défavorable, disant que dans cette œuvre il ne voyait rien qu'un « effort, un effort douloureux ». Selon Niecks, le premier et le dernier mouvement de la sonate ne présente, en somme « qu'un vaste champ d'herbes folles avec quelques pauvres petites fleurs, égarées par-ci par-là. Les parties du milieu, le scherzo et l'andante ne répondent pas à la dignité du genre de la sonate et pêchent par manque d'élégance surtout le mouvement lent, une sorte de nocturne formé par un dialogue entre deux instruments. En fait de belles qualités, notamment le premier thème de la partie initiale, les premières mesures du scherzo, un fragment de l'andante, etc., ce ne sont que des avant-propos à peine, des sources qui tarissent aussitôt dans le désert. » Ces paroles de Niecks prouvent qu'il ne comprenait rien aux lois éternelles de l'évolution, tant dans l'art créateur de Chopin que dans l'histoire de la faculté créatrice musicale en général. Dans son opinion de l'art de Chopin, Niecks s'arrête à la ligne de démarcation du style musical, correspondant à sa propre capacité psychique de l'intelligence musicale. Néanmoins, dans la dernière période de son activité comme compositeur, Chopin tendait à se rendre maître des difficultés de syntaxe suivant la ligne indiquée déjà par le style de la quatrième Ballade et la Barcarolle. La Sonate pour violoncelle et piano peut être considérée comme une étape consécutive sur la voie de perfectionnement des moyens techniques de l'art créateur de Chopin. Un style personnel tout nouveau s'y affirme, plein de

fraîches inventions, à tendance artistique différente de celle qui caractérise pour la plupart les œuvres de Chopin. Cet écart de son style habituel a été considéré par Niecks comme preuve d'étiolement de l'inspiration chez Chopin, comme un effort douloureux, contre nature, dirait-on. Si Niecks eût remarqué que l'esprit de romantisme reste loin de cette sonate, il lui eût certainement été plus facile de s'orienter dans les principes artistiques sur lesquels Chopin avait basé la composition de cette œuvre. Pourtant Niecks a pu aisément constater que la technique de la partie de violoncelle et la technique de contre-point libre se sont développées chez Chopin d'une manière remarquable, comparativement à la polonaise et au trio de sa première jeunesse. Ici la voix du violoncelle devient complètement indépendante et les moyens de virtuosité de cet instrument sont largement mis à profit. Valetta reproche même à la sonate un manque d'équilibre dans le partage des rôles des deux instruments, disant que le violoncelle y a été traité avec une préférence marquée. Nous ne sommes pas de cet avis : la part pour le piano, vu la valeur quantitative des sons et de la virtuosité pleine d'effets, ne joue nullement un rôle secondaire par rapport au violoncelle ; elle est en elle-même et avant tout dans la première et la quatrième partie, une œuvre de Chopin des plus difficiles et des plus splendides. Ces deux parties extérieures de la sonate offrent le type absolument moderne de la littérature de musique de chambre. Au regard du domaine des inventions harmoniques de la sonate de Chopin, la musique de chambre de Brahms est un spécimen dans l'histoire de la musique de date non ultérieure, mais antérieure. L'œuvre de Chopin s'est prématurément élevée presque au niveau de la musique de chambre du XX^e^ siècle. C'est donc seulement de

notre temps que nous sommes en état d'apprécier pleinement la signification historique de cette sonate. S'il avait été donné à Chopin de vivre, ne fût-ce que plusieurs années encore, s'il avait continué à créer toute cette vie durant, ses compositions eussent infailliblement dessiné la courbe d'évolution de toutes les ressources musicales qui ont été obtenues par le long travail des deux générations subséquentes.

Le dernier des numéros d'œuvres de Chopin, le soixante-quatorzième, édité par Fontana, comprend dix-sept chansons. Aucune d'elles ne fut imprimée du vivant de Chopin. Les dates de leur apparition ne sont guère certaines. Niecks soutient que les premières ont été écrites en 1824. Fontana évalue la date de leur composition de 1832 à 1844, pendant que dans l'édition de ces chansons chez Schlesinger et Haslinger, nous trouvons comme date des premières chansons l'année 1829. Les sept chansons suivantes : 1. *La petite capricieuse* (Gdzie lubi?); 2. *Va-t'en de mes yeux*; 3. *Chanson de cabaret* (Hulanka); 4. *Le messager* (Posel); 5. *Le souhait d'une jeune fille* (Zyczenie); 6. *Le guerrier* (Wojak), ont été inscrites par Chopin dans l'album de M^lle^ Émilie Elsner, fille de Joseph, le maître de Chopin. Le compositeur a pu le faire au plus tard vers la fin d'octobre 1830, avant son départ de Pologne.

L'art du *lied* en Pologne, lorsque Chopin commença d'écrire ses chansons, était bien modeste tant sous le rapport du nombre que de la valeur. Cet état de choses dura jusqu'au moment où parurent les premières chansons de Moniuszko à Berlin en 1838, et même jusqu'à la publication de son premier cahier de lieder *Spiewnik domowy* (Le chansonnier de famille). Si les chansons de Chopin avaient paru avant des œuvres de Moniuszko, elles eussent eu

droit au titre d'événement historique sur ce champ de la musique polonaise. Mais en 1855 on ne pouvait plus leur prêter une telle signification.

En tout cas, Chopin, en s'essayant dans l'art de la chanson en 1829 ou 1830, s'est affirmé comme un artiste presque aussi original et subtil dans ce genre, que dans tant d'autres par lui cultivés. Les chansons de Chopin, comparées aux romances et aux chansons d'Elsner, de Kurpiński, ou de Kasrewski, semblaient des fleurs superbement épanouies et délicieusement odorantes vis-à-vis des roses artificielles en papier de soie. Elles supportaient aussi la comparaison avec les chansons à strophes d'un coloris populaire de Schubert. Cette forme — et nulle autre — s'ajustait le mieux aux textes littéraires de Stefan Witwicki, dont Chopin s'était servi dans ses premières chansons.

Fontana a décrit le procédé de la composition de ces chansons dans l'avant-propos de l'édition posthume des œuvres de Chopin. D'après son dire, elles étaient toujours improvisées par le grand compositeur qui, ayant sous les yeux le texte poétique, chantonnait les paroles en s'accompagnant au piano. Il est possible qu'il ait de la sorte répété plus d'une fois ces chansons, composées dans « des moments d'effusion sentimentale », mais, malgré les prières instantes des témoins de ces improvisations chantées, il ne les a pas écrites. L'eût-il fait, le nombre de ces chansons en aurait sans doute été grandement augmenté. C'est bien regrettable que Fontana n'ait pas noté les titres de chansons improvisées de Chopin qu'il avait l'occasion d'entendre exécutées par le compositeur lui-même.

Toutes les chansons de Chopin que nous connaissons ont des paroles polonaises. Il n'a pas écrit de lied sur des textes

étrangers. Il ne pouvait pas le faire et c'est bien évident quand on pense à la manière de leur création.

Le souhait d'une jeune fille présente un rythme de valse-mazurka. L'introduction à huit mesures se résoud ici en un ensemble idéal avec la ligne merveilleusement simple de la mélodie du chant. Entre l'édition de Fontana et la rédaction de cette chanson dans l'Album de Marie Wodzinska, aussi bien que dans la forme présentée dans le fac-similé du manuscrit de Chopin publiée par Karlowicz (Souvenirs inédits de Frédéric Chopin), interviennent des changements dans le rythme des motifs de l'introduction et dans la tonalité.

Le ton d'une mazurka alerte, qui est la fonction musicale naturelle de ce tableau de genre, s'épanouit dans *La chanson de cabaret*. La mélodie populaire du postlude s'appuie sur l'échelle lydienne.

La troisième de ces premières chansons est composée dans le style de romance. A un seul endroit, aux paroles : « où l'œil bleu des myosotis », se font entendre des motifs populaires. Du reste son caractère se rapproche du style mi-artistique affectant un ton de causerie nonchalante, ce qui dans le finale est rendu particulièrement évident par le retard de la seconde avant la tonique. Moniuszko aussi a parfois usé de cette manière dans ses chansons du même genre.

La chanson *Loin de mes yeux* qui accompagne les paroles de Mickiewicz, écrite probablement en 1830, est moins bien réussie que *Le souhait d'une jeune fille* et *La chanson de cabaret*. Sa mélodie syllabique, correctement récitée, n'est que l'ombre du texte projetée sur la sphère des sons ; elle manque de l'indépendance due à une œuvre artistique musicale.

Le style martial du prélude et du finale s'harmonise heureusement avec le ton viril de la chanson idyllique *Le Guerrier* (Wojak), composée en 1830. Tout en gardant la simplicité mélodique du motif, Chopin a su graduer d'une façon remarquable les valeurs vocales de cette chanson.

La *Chanson lithuanienne* sur des paroles de Witwicki, composée par Chopin en 1831, est pleine du charme subtil de l'époque romantique. Nous y cherchons en vain le caractère local de la musique lithuanienne, mais en revanche le thème de mazurka dans l'interlude à quatre mesures est d'un effet agréable.

En 1831, Chopin a composé la plus longue de toutes ses chansons *Les feuilles mortes tombent au pied des arbres en deuil* (Leci liscie z drzewa). Ce chant est pénétré d'une douleur patriotique intense et exprime en forme de rapsodie divers états d'âme qui contrastent entre eux. La partie du milieu de ce chant a un coloris particulièrement lugubre et une expression déchirante. La mélodie y est maintenue pendant seize mesures sur la note mi bémol, soutenue par les octaves de la main droite d'une monotonie implacable avec dans la basse des motifs qui expriment la terreur et le deuil. Quoique Chopin poussé au désespoir par les malheurs de sa patrie ait créé d'autres poèmes musicaux, où il se surpassait sous le rapport de l'art musical, poèmes dont la flamme sanglante, inextinguible, nous éclaire toujours avec une force aucunement diminuée, ce chant s'alluma en 1831 tel un cierge flambant sur l'autel de l'héroïsme et de la martyrologie polonaise. Le style familier de cette poésie et les indications positives auxquelles elle aboutit ne pouvaient nourrir l'invention d'une intelligence aussi fine que celle de Chopin.

Les premières paroles de la chanson idyllique de Witwicki intitulée *Le Fiancé* ont décidé du caractère impressionniste

de cette musique de Chopin. L'introduction à huit mesures est l'illustration d'un coup de vent, secouant les buissons. Chopin a obtenu cet effet par un passage à l'unisson des deux mains montant et descendant chromatiquement. On ne saurait affirmer que ces moyens-là, servant à des tendances pareilles, n'aient pas déjà été connus. Dès l'entrée du chant, Chopin interrompt cette trame de peinture musicale et appuie le chant contre un accompagnement capricieusement varié pour reprendre seulement après la fin de chaque strophe le motif pittoresque du prélude. Et voilà pourquoi le chant ne devient pas un tout suffisamment ordonné. Le chant à strophes (quatorze mesures dans chaque strophe) tient du genre populaire. Ce morceau nous inspire la question suivante : Chopin a-t-il connu les lieder de Schubert? Même s'il les a connus, il n'en a pas déduit les conclusions touchant l'essence du chant artistique telle qu'il parvint à la réaliser dans cette chanson. Chopin l'a écrite en 1831.

Le ton populaire et la forme à strophes interviennent également dans la chanson *Le Messager*, adressée à une hirondelle, écrite avant l'année 1830. La dernière chanson, composée en 1831, *La triste rivière*, paroles de Witwicki, est aussi une composition dans le style populaire, mais avec quelques légères déviations de motifs.

Après les quelques premiers essais réussis — grâce à un choix heureux du texte des chansons ainsi qu'à l'intuition du style qui lui est propre — le génie de Chopin, dans les chansons écrites quelques années après, n'a démontré aucun progrès dans l'emploi de cette forme musicale. Chopin accordait trop peu d'importance à la chanson pour se soumettre à l'effort de s'approprier les principes du chant. C'est pourquoi nous trouvons également dans les chants de Chopin de date

ultérieure les moyens techniques toujours les mêmes, voire l'accompagnement par trop simple, la structure à strophes pour la plupart et maint défaut de prosodie. La chanson *Ma Mignonne*, paroles de Mickiewicz, qui ouvre la seconde période de ses chansons, est dans les limites de ses moyens, une œuvre parfaitement réussie, se distinguant par une haute valeur d'invention musicale. Le charme de cette chanson est très grand. Chopin l'a écrite en 1837. L'année suivante Moniuszko a publié trois lieder dont l'un est composé sur le même texte. Dans la monographie de Moniuszko que nous avons publiée en 1921, nous disons (p. 28) : « Deux individualités aussi différentes que Chopin et Moniuszko ont exprimé en langue musicale la poésie de Mickiewicz, chacun d'une manière diverse.... D'après un jugement formel, la priorité incombe à la chanson de Moniuszko, cependant Chopin a su beaucoup mieux mettre en relief le caractère sensuel du finale, soulignant le mot : baiser, d'une expression musicale intense, tandis que justement à cet endroit la mélodie de Moniuszko s'affaiblit. »

Le lied suivant de Chopin, écrit en 1838, le *Printemps*, paroles de Witwicki, suggère de même une comparaison avec Moniuszko, dont le lied, appliqué aux mêmes paroles, se trouve dans le cinquième Chansonnier de Famille (Spiewnik domowy). C'est une des perles les plus précieuses de l'œuvre lyrique de Moniuszko et de l'art du chant polonais en général. Le *Printemps* de Moniuszko a gagné une popularité immense. Grâce à sa beauté exceptionnelle et à l'intelligence extrêmement juste du sentiment poétique, cette chanson repoussa dans l'ombre le *Printemps* de Chopin dont le ton mélancolique, reparaissant au début de chaque strophe, n'a su attirer l'approbation ni des exécutants, ni de l'auditoire polonais.

Les deux chansons suivantes accompagnant la poésie méditative de Bohdan Zaleski : *Le beau garçon* (Sliczny chlopiec) composée en 1841 et *La double fin* de l'année 1845, n'avaient que peu de chance de succès durable, surtout en présence des chansons de Moniuszko d'une plus haute valeur. Par contre, la seconde « dumka », chanson mélancolique de Zaleski : *Mes yeux s'obscurcissent de larmes* était mieux réussie.

Nous ne ferons que mentionner l'existence de la chanson L'*Enchantement* (Czary), paroles de Witwicki provenant de l'année 1829-1830 comprise dans le journal de M^lle^ Elsner ainsi que dans l'album de M^lle^ Wodzińska et du lied *La petite bague* (1841), paroles de Witwicki. La dernière des chansons de Chopin *Une Mélodie* fut composée en 1847. Son sentiment profond, évoqué par la poésie de Zygmunt Krasiński, est malheureusement troublé par une prosodie et une déclamation défectueuses.

Nous pouvons nous rendre compte du bilan de l'effort créateur de Chopin dans l'art du chant en examinant l'édition non autorisée, édition posthume de ses lieds. Ce résultat, comparativement à la puissance et à la splendeur immortelle du génie de Chopin, a trop peu de signification pour avoir quelque influence que ce soit sur le rapport indubitable de l'art de Chopin à la culture musicale polonaise et à la culture de la musique en général, de même sur le rang assigné au grand génie dans l'histoire de la musique. Chopin n'attachait aucune importance à ses chansons, comme s'il avait pressenti d'avance que la haute mission de constructeur du lyrisme polonais échouerait à un autre compositeur que lui. Peut-être a-t-il eu le temps de s'en apercevoir lors de l'apparition des premiers cahiers du *Chansonnier des familles* de

Moniuszko, puisque, même au cas où ceux-ci ne lui fussent point parvenus, il a dû être informé de l'impression que ces mélodies avaient éveillée en Pologne. Quoique nous estimions les chansons de Chopin avec tout le respect qui leur est dû comme aux concepts de son esprit supérieur, nous ne pouvons cependant pas les évaluer avec trop d'exaltation et vouloir qu'elles occupent dans la vie musicale une place à laquelle elles ne peuvent prétendre. Si, pourtant, quelques-unes de ces chansons, cinq à six sur l'ensemble de dix-sept, appartiennent au répertoire des concerts, la proportion en leur faveur est très forte, comparativement aux chansons d'estrade de Schubert, de Schumann ou de Moniuszko, dont le nombre se compte par centaines. Parmi les célèbres représentants de l'histoire de la chanson au XIX^e^ siècle, tels que Schubert, Schumann, Liszt, Moniuszko, Brahms, Wolf, on n'a pas songé à réserver une place égale à Chopin, compositeur de lieder. Son nom plein de splendeur se trouve gravé en lettres d'or sur d'autres pages de l'histoire de la musique[1].

Il faut tout au moins mentionner les ouvrages non marquants de la production de Chopin, de même que les petits riens écrits à toute occasion, pour ainsi dire. En 1833 Chopin a publié en collaboration avec le violoncelliste A. Franchomme un « Grand Duo Concertant » pour piano et violoncelle sur des thèmes de l'opéra *Robert le Diable* de Meyerbeer. En 1841 parurent les variations intitulées : « Hexaméron. Grandes variations de bravoure sur la marche des Puritains de Bellini, composées par MM. Liszt, Thalberg, Pixis, Czerny et Chopin. » La sixième variation, *largo* en mi majeur, est l'œuvre de Chopin. Parmi les bagatelles

1. M. Seweryn Barbag, musicographe polonais, a écrit une étude sur les lieder de Chopin.

semées çà et là dans différents albums et mémoires, quelques-unes ont été publiées. En 1843, Chopin a inscrit dans l'album de la comtesse Anne Szeremetieff quelques mesures dans le genre du nocturne. Cette Feuille d'album, en mi majeur, a été publiée aux frais du Comité d'érection d'un monument à la mémoire de Chopin à Varsovie. A l'occasion du centenaire de Chopin en 1910, le Dr Stanislas Lam a publié dans un numéro du *Slowo Polskie* à Léopol, un court fragment d'une composition de Chopin, inscrit dans un album appartenant à la famille des Katyl, émigrée à Paris. Enfin, on trouve dans une publication artistique de 1918, *Pages d'art*, à Genève (plus tard chez Henn à Genève), un prélude de Chopin, écrit le 10 juillet 1834 à Paris et dédié à Pierre Wolff, pianiste qui, l'année suivante, fut nommé professeur des classes supérieures de piano au conservatoire de Genève, où il fut le confrère de Liszt. Wolff ne crut pas nécessaire de publier ce morceau après la mort de Chopin, auquel il survécut près de trente ans. Saint-Saëns se méfia d'abord de l'authenticité de cette œuvre et il écrivit à M. Édouard Ganche : « Ce prélude est joli, mais il n'a pas grand intérêt; il pourrait être aussi d'un autre compositeur de talent, on n'y sent pas le génie. » — (Voyez Édouard Ganche : *Dans le Souvenir de Frédéric Chopin*, 1925, p. 97. — Paris, *Mercure de France*.)

X

Les essais de synthèse du style de Chopin et le rôle de son art dans l'histoire de la musique moderne.

« Le style est l'homme même ». Commenter une œuvre musicale, vouloir la définir, c'est incontestablement une tâche ardue. La classification du style artistique d'un créateur de génie est un problème parfois insoluble, — et encore ne faut-il pas oublier que toute définition porte en elle-même le risque d'inexactitude. Lorsque ce problème a l'art de Chopin pour thème, il devient des plus compliqués. Nous ne nous tromperons point si nous le croyons encore plus difficile à résoudre que s'il s'agissait de la synthèse de l'art de Bach, de Mozart, ou de Beethoven. Les œuvres de ces maîtres présentent en somme, quant aux facteurs de la mélodie, du rythme, de l'harmonie et du contrepoint, des identités plus fréquentes que chez Chopin. A l'exception du rythme nécessairement répété — conséquence naturelle des formes de danse — nous trouvons ici un courant ininterrompu d'éléments toujours nouveaux. En isolant par une analyse détaillée chacun des facteurs particuliers des œuvres de Chopin, nous ne pouvons pas renfermer les résultats de notre investigation dans une seule formule générale, mais nous devons

repasser *tous* les phénomènes apparaissant dans notre champ d'observation. Pour suivre l'évolution de la synthèse du style de la musique de Chopin, je mentionnerai les appréciations qui furent formulées à diverses époques et sous des angles différents.

En 1849, immédiatement après la mort de Chopin, un musicographe polonais de valeur, Joseph Sikorski, exprima ainsi son opinion sur la musique, et spécialement sur l'harmonie dans les œuvres du maître : « Chez Chopin l'harmonie se subordonne à la mélodie ou bien elle la seconde, la prend sous sa garde; tantôt elle la caresse, parfois elle s'en empare, la traîne à sa suite le long de son trajet, ailleurs elle la diaphanise ou la montre sous un aspect différent, l'amortit par moments pour la ranimer de nouveau. L'harmonie de Chopin est pleine de force et de noblesse, de profondeur, de vitalité, de hardiesse et possède encore d'autres qualités à un degré tellement supérieur que, depuis J.-S. Bach — Beethoven excepté — il a été rarement atteint. »

Le premier commentateur exact de l'harmonie de Chopin fut le comte F. P. Laurencin, qui publia en 1861 un essai sous le titre de : *Die Harmonik der Neuzeit* (L'harmonie dans les temps modernes), essai bref, mais prouvant chez son auteur une profonde sagacité. Tout ce qui se rapporte à l'harmonie de Chopin est encore de pleine valeur aujourd'hui. Le comte Laurencin dit que : « Chopin le premier a su représenter dans les formes concises de ses mazurkas, de ses nocturnes et de ses polonaises, tout un monde d'idées et de sentiments, qui s'est révélé incorporé dans le génie de la parole du jeune hégélianisme sous les auspices immédiats du charme de la vie.... En parlant de Chopin les hommes simples — et je suis du nombre — disent à peu près ce qui

suit : il est avéré que dans la création de formes concises Chopin est un des artistes les plus remarquables de tous les temps. Il est — pour répéter l'expression de Bruno Bauer — *ein Eigener* (il n'appartient qu'à lui-même). Tel que nous le voyons — homme tout formé de sons — il est une des natures les plus exceptionnelles et les plus géniales qui aient jamais paru sur la scène de l'histoire et de la vie. Pour se borner en premier lieu à l'explication de l'harmonie seule, remarquons que Chopin s'appuie sur deux bases à contrastes extrêmes, mais se conciliant parfaitement. L'une d'elles se trouve dans la sphère des anciennes tonalités d'église, la seconde appartient au chromatisme qui, par son essence, sa fonction, est aussi éloignée que possible de la première base, et à l'harmonie. Dans le premier procédé, nous autres, hommes modernes, sommes frappés de l'emploi souvent étrange de la note appelée note sensible, et de tous les accords où elle figure. La mélodie de Chopin, qui, par le fait, se trouve en dehors de ce commentaire, est — si nous l'examinons de près — tantôt dorique, tantôt phrygienne, lydienne, mixolydienne, éolienne, ou bien une création mixte, délicieusement attrayante, des tonalités vieillies au service de l'église et de son art. La gamme ionienne s'y fait rarement entendre et, lorsque cela advient, ce n'est que par un effet exceptionnel. D'autre part, Chopin passe rapidement et avec une hardiesse extrême, des tonalités avec dièses aux tonalités avec bémols. Cependant il ne le fait point d'après le mode ancien, mais d'après son propre mode qu'il faut avoir entendu pour concevoir dans toute son essence le charme souvent merveilleux de la mélodie. Lorsqu'on s'attend à un accord majeur, on peut être certain d'entendre chez Chopin un accord mineur, ou un accord diminué. Quant à ce dernier,

Chopin l'introduit bien souvent, même en suite consécutive, avec un accord majeur clairement établi. Dans la musique de Chopin, les retards, ou bien les successions d'accords par mouvement contraire, les cadences évitées, les progressions dissonantes sans préparation, d'une résolution lointaine et imprévue pour la plupart, ne peuvent être regardées comme une exception, mais comme une règle. Et lorsque enfin l'artiste arrive à résoudre ce procédé souvent prolongé, la résolution n'est certes pas celle à laquelle l'oreille s'attendait. C'est un point d'orgue, avec au-dessus tout un amas d'anticipations, de syncopes, d'arrêts, d'appogiatures, ou bien pour nous éblouir un accord parfait. Chopin est, pour ainsi dire, un créateur de sonorités continuellement inattendues. Il est un de ceux qui ne s'épuisent jamais et jamais ne courent le danger de tomber dans le vide. L'investigation artistique n'a jamais examiné un art dont l'horizon fut plus vaste et plus particulier. Il est de toute impossibilité de créer une règle générale capable d'embrasser tout ce qui évolue dans son harmonie. Chopin est le précurseur de tous les précurseurs jusqu'à présent. Il a élargi infiniment le domaine de l'harmonie. L'étude pratique de la musique peut tirer de ses dons un profit immense, mais la science ne peut en déduire aucune conclusion.... »

Pendant de longues années la littérature sur Chopin en général n'a pas non seulement dépassé le niveau d'argumentation positive atteint par la dissertation de Laurencin, mais elle en est restée bien en arrière. Ainsi les travaux synthétiques de la seconde partie du XIX^e^ siècle ne peuvent prétendre à l'honneur d'avoir indiqué le rang dû à l'art de Chopin dans la musique du siècle, ni d'avoir pour base une analyse scientifique. Prenons par exemple l'œuvre de Wilhelm

Langhans : *Die Geschichte der Musik* des XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles (datant de 1887), qui est le supplément de l'*Histoire de la musique* de W. Ambros. La part consacrée ici à Chopin (V. II, p. 440) se borne à une esquisse biographique et à quelques considérations qui cherchent à caractériser son art. Elle commence par les remarques suivantes : « La personnalité artistique de Chopin fut assez supérieure pour agir bien en dehors des limites de son genre spécial. Chopin a cela de commun avec Liszt, que son art porte le sceau du caractère international, trait particulier du romantisme musical en France. Né d'un Français et d'une Polonaise, son génie tient de ces deux nations.... » Après avoir cité ensuite quelques remarques de Liszt et de Heine touchant Chopin, Langhans constate que son travail d'historien par rapport à cette question est accompli.

Passant sous silence les autres compendiums de l'histoire de la musique du siècle passé, adressons-nous à présent au puissant volume de Hugo Riemann : *Geschichte der Musik seit Beethoven* (1901), où le célèbre historien de la musique donne ce jugement sur l'art de Chopin : « L'analyse précise des œuvres de Chopin démontre un raffinement extrême de ses idées mélodiques sous le rapport de la figuration et une richesse insolite de la structure de l'harmonie et du rythme. Maints effets des plus subtils se dérobent à l'attention au point de vue de la formation des voix intérieures et de la basse.... L'art des variations, cultivé assidûment au début du XIX^e^ siècle, a visiblement influencé Chopin. A l'égal de Beethoven, Chopin est un maître insigne dans l'art de tirer parti des divers effets de la pause. » Ces observations extrêmement superficielles ne furent enrichies d'aucun aperçu nouveau dans le *Handbuch der Musikgeschichte* (Vol. II, troisième partie,

page 233) de ce savant. Le problème qui inquiète ici Riemann, c'est seulement de trouver une région d'affinité avec l'art de Chopin. « Il est évident — dit Riemann — que nous ne pouvons le placer au nombre des Allemands... on ne peut non plus céder à la tentation de le mettre de pair avec Liszt, et d'autant moins avec Field.... » Riemann n'a donc pu faire autrement que de placer Chopin à côté de Mendelssohn et de Schumann, parce que Chopin était plus sentimental et plus élégiaque que le premier et certainement non moins fantasque et exalté que Schumann. C'est par là que l'auteur du *Handbuch* achève de caractériser Chopin, et ajoute un commentaire à portée historique de ce genre : « Il est de toute évidence que Chopin aussi est vraiment un artiste lyrique romantique; il affecte, surtout dans les préludes, les nocturnes, les ballades et les scherzos, une manière qui se distingue à peine de la manière, dite germanique. » Il est pourtant utile de rappeler ici ce que le comte F. P. Laurencin a constaté en 1861 dans son ouvrage mentionné plus haut (page 20) : « La première époque de l'art de Schumann, jusqu'à l'op. 30 à peu près, est à tel point fécondée par l'influence de Chopin qu'on peut dire avec certitude que si Chopin n'avait pas paru, les premières œuvres de Schumann n'eussent jamais revêtu leur forme artistique. »

On ne peut pas aller plus avant sans remarquer qu'une différence sépare les compendiums français des compendiums allemands dans ce sujet. Voici un jugement tiré de l'*Histoire de la musique* de M. Paul Landormy : « La phrase longue de la mélodie de Chopin, très ornée, a souvent un caractère vocal. Elle plane indéfiniment, avec toutes sortes de tours et de retours, et ne s'achève qu'à regret. Peut-être peut-on voir là l'effet d'une influence italienne, ou tout au moins une rencontre curieuse de tempéraments par certains points analogues. Les ornements dans la mélodie de Chopin ont une importance considérable et ils sont d'une sorte toute nouvelle. Ils sont très différents des ornements classiques d'une étendue fort courte, étroitement serrés autour de la note à orner. D'un élan rapide et souple, ils courent souvent jusqu'au bout du clavier pour revenir à leur point de départ. Ils se présentent sous l'aspect d'une foule de traits extraordinairement divers, et jamais ils ne semblent interrompre la mélodie, mais ils font corps avec elle. Leur brillant, leur variété chatoyante amusent l'oreille mais n'arrivent pas à la distraire de ce qui reste toujours l'essentiel : la ligne mélodique et l'expression.... »

Néanmoins on ne peut pas oublier qu'au point de vue de la synthèse du style de Chopin il y a dans les livres provenant des auteurs allemands des pages de valeur. C'est par exemple la remarquable étude de R. M. Breithaupt : *Die natürliche Klaviertechnik* (La technique naturelle de piano) publié en 1905, qui offre un fort intéressant aperçu de l'art de Chopin. Ainsi dans la *Geschichte der Musik* de Batka et de Nagel, leurs auteurs opinent sur l'art de Chopin avec une justesse de critique méritoire. Un auteur polonais, Joseph Reiss, a écrit un excellent résumé de l'œuvre de Chopin et un commentaire profond de son style dans un chapitre de son *Histoire de la musique* (deuxième édition, en 1921, p. 398-415, en polonais).

Les exemples de l'harmonie des œuvres de Chopin ont été introduits assez tard dans les manuels de théorie de la musique. Un des premiers livres qui puisent dans les compositions de Chopin un grand nombre de citations pratiques est le volume de Bernhard Ziehn : *Harmonie und Modulationslehre* (Étude de l'harmonie et de la modulation, publiée en

1887). Le manuel de Johann Schreyer : *Von Bach bis Wagner* (De Bach jusqu'à Wagner, paru en 1903 et remanié en 1905 en *Harmonielehre*). Parmi d'autres ouvrages dont les auteurs tiennent compte de Chopin harmoniste, nous citerons : *Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler* (Nouvelles théories et fantaisies musicales d'un artiste, 1906, dr. Heinrich Schenker); *Harmonielehre* (Manuel de l'harmonie) par Louis et Thuille (en 1907) et enfin : *Modern Harmony. Its Explanation and Application* de A. Eaglefield Hull.

Nous avons été déçus dans l'attente d'une définition entière et bien précise de l'harmonie de Chopin dans l'œuvre volumineuse du Prof. Ernest Kurth : *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan,* 1920 (L'Harmonie romantique et sa crise dans le Tristan de Wagner).

Il faut ajouter que nous n'avons pas l'intention, évidemment, de passer en revue tous les travaux tendant à établir la synthèse de l'art de Chopin, ni de présenter la liste des manuels qui s'occupent des œuvres du maître.

Un livre remarquable mais fort peu connu, de MM. Lucien Bourguès et Alexandre Denéréaz : *La Musique et la Vie intérieure* (Essai d'une histoire psychologique de l'art musical, Paris-Lausanne 1921), ouvre de nouvelles vues dans l'exégèse de la musique de Chopin entreprise par la littérature musicologique. Un des chapitres les plus intéressants de ce volume imposant, forme une longue dissertation sur la musique de Chopin. L'analyse y est déduite d'autres prémisses et se sert d'autres moyens que ceux des manuels de l'étude de la composition employés généralement dans les conservatoires. Elle semble être plus à même de pénétrer le procédé de la faculté créatrice de Chopin, que ne l'est la méthode du strict formisme. Cette méthode se propose de saisir sur le vif les éléments de l'énergie, du mouvement, comme causes premières stimulant la naissance d'une pensée musicale. C'est une méthode qui a quelques affinités avec la méthode d'Ernest Kurth, démontrée dans son livre : *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Principes de contrepoint linéaire, 1917). Certaines parties de cet essai traitent des phénomènes suivants : la continuité, l'allure pendulaire, puissanee de propulsion, variété effective, aérienneté harmonique, chatoyance, vibrance pentaphone. Cette méthode ne nie pas le droit à l'existence ni d'une stricte analyse des formes, ni de commentaires trouvant leur source dans l'émotion. De l'emploi harmonieux de tous ces facteurs peut résulter un entendement plus profond et plus plastique de l'essence même des œuvres de Chopin[1].

La tâche comparativement la plus facile dans la représentation synthétique du style de la musique de Chopin, était de constater les innovations de son mécanisme du clavier par rapport à l'état antérieur de la littérature de piano. Cette question a été suffisamment éclaircie par François Liszt dans son étude sur Chopin, étude nullement technique.

Depuis longtemps on avait aussi remarqué la pureté du style de Chopin, qui s'exprime par l'emploi constant du même nombre de voix une fois fixées dans les compositions malgré la nature homophone de ses œuvres. Ce phénomène, inséparable de l'idée de perfection d'une œuvre musicale et d'un don créateur portant le sceau du génie, est généralement attribué à l'influence de J.-S. Bach, que Chopin admirait à l'égal de Mozart. Nonobstant, Chopin n'a jamais été esclave du *nombre* et, relativement à son but artistique, relativement aussi au

1. D'un ouvrage important sur la musique de Chopin que prépare M^lle^ Bronislawa Wójcikówna, à Léopol, nous ne connaissons qu'un chapitre traitant le problème de la polyphonie de Chopin. (*Kwartalnick muzyczny*, Varsovie, 1929.)

degré d'expression de l'œuvre, il augmentait ou réduisait l'ensemble des voix strictement harmoniques ou dans le sens linéaire. Il procédait ainsi comme compositeur symphonique conscient de son but, comme architecte de la partition d'orchestre, combinant les voix des instruments de la façon la plus diverse. Cette propriété du style de Chopin se lie à la question de la dynamique et du coloris sonore de sa musique. Chopin est sur ce point l'initiateur de moyens inconnus jusqu'alors dans le domaine du piano. La polychromie des compositions du XVIII[e] siècle, obtenue par le mécanisme de l'ancien clavecin, a cédé la place à l'uniformité du coloris de la technique du piano moderne. En dehors de l'effet dû au déplacement du clavier par la pédale gauche — *una corda* — les pianistes au début du XIX[e] siècle ne pressentaient pas encore de combien de couleurs essentielles et de teintes le piano pourrait disposer. Seule la musique de Chopin a su en dévoiler le charme. Ce coloris enchanteur est inséparable des œuvres du maître et monte toujours à la surface lorsque l'exécution se règle fidèlement sur les indications dynamiques de Chopin. Même le coloris n'est point affaire de hasard mais une conséquence naturelle des lois physiques : il dépend de causes inhérentes à la mécanique et à l'acoustique. Sans avoir examiné la question dans un laboratoire de physique, Chopin a parfaitement senti la différence de sons produits par les touches blanches et les touches noires, notamment la couleur du timbre. Les inventions de Chopin se revêtaient déjà de teintes sonores dans la sphère de la conception, et, une fois réalisées en sons, elles se paraient de la tonalité conforme, choisie de sorte qu'un nombre bien équilibré de touches blanches ou de touches noires puisse produire le coloris voulu. Ce coloris de la musique de Chopin est dû non seulement aux tons réels,

visibles par les notes, mais aussi au concours de toute une suite d'aliquotes, appelées à la vibration par les mélodies et les harmonies de ses compositions sous chaque pression de la pédale. La littérature sur Chopin attache infiniment d'importance au coloris de sa musique[1].

Le rôle historique de Chopin est déterminé tout autant par cette vitalité inextinguible de son art que par son influence sur le développement de la musique en des temps successifs. Sans faire mention des épigones de Chopin parmi les artistes de moindre talent dont la destinée est de baisser le front devant la puissance du génie, comme la fleur se plie sous la force du vent, nous constatons l'influence fécondante de Chopin sur le développement d'à peu près tous les grands et puissants compositeurs de la seconde moitié du XIX[e] siècle, notamment sur Schumann, Liszt et Wagner, Grieg et une suite de remarquables compositeurs russes, tels que Balakirew, Liadow, Rachmaninow et en dernier lieu Scriabine. Le témoinage de Grieg, avouant que c'est Chopin qui lui a appris l'art d'écrire dans la langue de sa nation, restera inoubliable, de même que la déclaration où Smetana, dans une lettre à Liszt, constate que les mazurkas et les polonaises de Chopin lui avaient servi de point de départ dans la composition des danses populaires tchèques. On peut aller jusqu'à dire que Chopin fut un des grands éducateurs de l'humanité dans l'art de la musique. Un fait qui, entre autres, caractérise la signification de la musique de Chopin, même dans un pays comme l'Amérique, le moins enclin au romantisme, c'est que sur la couverture du catalogue de la fabrique des pianos à mécanisme

1. C'est le sujet capital de l'étude « Chopin et le style du piano » du professeur américain W. R. Spalding dans son intéressant livre *Manuel d'analyse musicale*. (Mnsic, an art and a language.) (Édition française, Payot, Paris.)

électrique Ampico, se trouve justement le portrait de Chopin, tandis que le nombre de ses compositions exécutées pour cet instrument par les plus célèbres pianistes d'aujourd'hui dépasse considérablement celui des œuvres de tous les autres maîtres.

Tout ce qui dans la musique de la fin du XIX^e^ siècle et des temps actuels semblait et semble être encore la musique de l'avenir, se rattachait et se rattache toujours par quelques liens aux concepts de Chopin. Nous devons enfin attribuer à l'art de Chopin la source réelle du chromatisme et de la technique de modulation de Richard Strauss et de Max Reger, ainsi que les tendances impressionnistes de la musique de Claude Debussy et de son école. Même pour l'un ou l'autre facteur des plus frappants exemples de la musique polytonale et polyrythmique de nos jours on devrait en chercher les modèles et la justification esthétique dans les œuvres de Chopin. Ce n'est certes pas à l'aide des vers grossissants d'un amour sans bornes, ou d'un enthousiasme irraisonné pour Chopin, que le compositeur italien, Alfredo Casella, a dénoté l'influence évidente de Chopin dans les compositions de Maurice Ravel....

Et dans la musique polonaise l'influence de Chopin suit d'abord la ligne des réminiscences distinctes dans les morceaux pour piano de quelques compositeurs oubliés aujourd'hui, tels que Edouard Wolf, Emmanuel Kania et autres. Stanislas Moniuszko était aussi sous l'empire de cette influence dans ses morceaux pour piano, qui n'ont du reste aucune signification historique en comparaison de ses opéras et ses lieder. Les compositeurs polonais venus ensuite n'ayant pas de données intrinsèques pour continuer le développement des facteurs de l'art de Chopin et voulant se défendre d'une imitation aveugle de ses œuvres, ont senti d'instinct la nécessité de chercher sur d'autres voies la réalisation de leur but artistique. Ces musiciens conscients de leurs possibilités n'aspiraient pas à s'élever jusqu'aux sphères célestes où les avait précédé et où resplendissait dans la pleine gloire d'une admiration unanime l'art de Chopin. Il a fallu nombre d'années pour arriver à comprendre qu'avant d'atteindre les fiers sommets du Montsalvat de Chopin, on doit s'y acheminer avec difficultés, tandis que le chemin qui y mène ne suit point la grande route des valeurs devenues historiques, mais entraîne dans des régions de beauté éternelle encore inconnues, à travers des zones toujours nouvelles de l'évolution des formes musicales, conquises par Chopin dans la peine ardue de son effort créateur. Paderewski, Stojowski, Melcer, Karlowicz, Rózycki et surtout Szymanowski font partie de ces compositeurs dont les œuvres ont approché la musique polonaise de ce niveau auquel elle fut élevée grâce aux œuvres immortelles de Frédéric Chopin.

TABLE DES MATIÈRES

Préface de M. Édouard Ganche 5

I

La vie de Frédéric Chopin. 13

II

Les œuvres.

1. Les Polonaises. 41
2. Les Mazurkas 73
3. Les Nocturnes. 94
4. Les Études 107
5. Les Ballades et les Scherzos. 126
6. Les Préludes. 144
7. Les Concertos. Les Sonates 158
8. Les Danses étrangères. La Barcarolle. La Berceuse. Les Impromptus. La Fantaisie. Les Rondeaux. Les Variations pour piano seul. Allegro de Concert 182
9. Œuvres pour piano avec accompagnement d'orchestre. Musique de chambre. Chants. Compositions diverses. 208
10. Les essais de synthèse du style de Chopin et le rôle de son art dans l'histoire de la musique moderne. 229

13312. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 2-30.

BIBLIOTEKA INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY

Librairie DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, Paris (Ve)

Les Grands Musiciens
par
Les Maîtres d'Aujourd'hui

Nouvelle Collection

DIRECTEUR : HENRI COLLET

RICHARD WAGNER et son influence sur l'Art Musical français,
par VINCENT D'INDY.
DÉODAT DE SÉVÉRAC,
par Mme BLANCHE SELVA.
Deux vol. in-16, avec portraits de Baudin, brochés.

PAGANINI,
par J.-A. BILEWSKI.
Gustave CHARPENTIER et le lyrisme français,
par MARC DELMAS.
BIZET et l'Espagne,
par RAOUL LAPARRA.
Jean-Philippe RAMEAU et le Génie de la Musique française,
par GEORGES MIGOT.
Gabriel FAURÉ,
par EMILE VUILLERMOZ.

770
Bh
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

770

ZDISLAS JACHIMECKI
Professeur à l'Université de Cracovie.

FRÉDÉRIC CHOPIN
ET SON ŒUVRE

PRÉFACE D'ÉDOU



PARI
LIBRAIRIE D
15, RUE SOU

2Y A 1524 5