-78-

COLLECTION «CULTURE EUROPÉENNE»
CULTURES NATIONALES
Pologne · N° 2

Ludwik Bronarski

ETUDES SUR CHOPIN

*

Préface de Franck-Louis Schoell

LAUSANNE ÉDITIONS LA CONCORDE
1944

Instytutowi Fryderyka Chopina
we wspólnym uczuciu czci i miłości
dla naszego narodowego Wieszcza,
wyrazziciela geniuszu Ojczyzny

autor

Fryburg Szwajc., 7. II. 1946.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
— 78 —
C/1/225

COLLECTION
« CULTURE EUROPÉENNE »

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

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

1. Chaque pays fera, dans une première série intitulée « Cultures nationales », l'objet d'un certain nombre de volumes accessibles à toutes classes de lecteurs. Ils seront écrits par des auteurs de talent, nationaux ou non, mais tout pénétrés de la culture du pays dont ils décrivent un aspect spirituel ou un autre.

Parmi les différents « compartiments » ainsi prévus, la Pologne se trouve, par le jeu du hasard, figurer la première. Peut-être ce hasard n'a-t-il toutefois pas été complètement aveugle. La Pologne n'est-elle pas en effet, depuis des siècles, l'un des champions les plus ardents — et les mieux doués — de la culture européenne?

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

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

Editions La Concorde.

AUTRES TRAVAUX DU MÊME AUTEUR :

EN POLONAIS :

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

Quelques réminiscences dans la musique de Chopin. Revue trimestrielle de musique *(Kwartalnik Muzyczny)*, Varsovie, N° 5 (1929).

Le premier accord de la Sonate op. 35 de Chopin. Ibid., N° 8 (1930).

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

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

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

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

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

EN ALLEMAND :

Les Chants de Sainte Hildegarde. Contribution à l'histoire de la musique du moyen âge. Zurich 1922.

La « Quadripartita figura » dans la théorie musicale du moyen âge. Peter Wagner-Festschrift. Leipzig 1926.

Le Larghetto de la Sonate op. 4 de Chopin. « Schweizerische Musikzeitung » du 1er mars 1941.

EN PRÉPARATION :

En collaboration avec M. Joseph Turczynski : nouvelle édition critique des œuvres de Chopin, basée sur les manuscrits et les éditions originales, à paraître à Varsovie.

Ludwik Bronarski

ÉTUDES SUR CHOPIN

*

LAUSANNE ÉDITIONS LA CONCORDE

1944

78
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

sygn. 78
akc. IX/1947

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina Biblioteka

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

PRÉFACE

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

Le livre de Ludwik Bronarski est un de ceux-là. Telle de ses « études » en appelle souvent une autre. Et lorsqu'à la fin de Chopin et la littérature *il fait observer :*

> *On pourrait se demander et étudier quels échos, quels reflets la musique de Chopin et sa personne même ont trouvés dans la littérature des différents pays,*

il avait déjà, sans encore l'exprimer, fait naître chez son lecteur cette curiosité, ce désir.

De même l'étude qu'il consacre dans son deuxième tome aux jugements successifs portés par Robert Schumann sur Chopin suggère presque invinciblement qu'il y aurait une passionnante, une émouvante étude à écrire sur Chopin et les âges de la vie.

Que le grand musicien polonais ait suscité l'adoration, l'adhésion totales de générations d'adolescents et d'adolescentes européens, mais que ce grand feu ait été sou-

vent de paille, et sans nul lendemain, nous étions certes nombreux à l'avoir observé.

Plus d'une « maman », nous le savions, aurait pu écrire sur son propre fils des lignes rappelant quelque peu celles que Gina Lombroso-Ferrero a écrites sur le sien, Léo Ferrero, alors qu'il avait quatorze ans :

> Florence, janvier 1918. — *Léo découvre dans une vente un piano à queue et me le fait acheter. Le piano a beaucoup de touches qui ne marchent plus, mais le son en est très agréable. Léo trouve que Chopin devait avoir un piano comme celui-là* [1]. *Il s'y met furieusement. Chopin est sa grande prédilection. Il ne voudrait jouer et entendre que du Chopin* [2].

Mais peu de fils, sentant graduellement fléchir leur enthousiasme pour Chopin — comme c'est le sort de tant de juvéniles enthousiasmes ! — et déplorant ce

[1] *Voici comment, dans* Fleurs noires, *Cyprien Norwid, contemporain et ami du musicien polonais, évoque le vrai, et non pas l'imaginaire, piano de Chopin dans son cadre parisien :*

> *Plus tard... plus tard, à Paris, Frédéric Chopin habitait rue de Chaillot. Cette rue, qui montait des Champs-Elysées, avait à gauche une rangée de maisons dont le premier étage donnait sur les jardins et d'où l'on découvrait la coupole du Panthéon et tout Paris. C'est le seul endroit d'où les perspectives rappellent un peu celles de Rome. L'appartement de Chopin avait cette même vue. Il comportait comme pièce principale un vaste salon à deux fenêtres, où se trouvait l'immortel piano. Celui-ci n'avait rien des instruments recherchés, armoires ou commodes, qui sont ornés au goût du jour. C'était un long piano triangulaire, à trois pieds, tel qu'il me semble qu'on n'en voit plus guère dans les appartements élégants. C'est dans ce salon que Chopin, etc...*

[2] Gina Lombroso-Ferrero, L'éclosion d'une vie, Léo Ferrero de sa naissance à sa vingtième année, d'après les notes de sa mère, *Paris, Rieder, 1938, p. 130.*

fléchissement, ont, semble-t-il, pour tâcher d'en comprendre les raisons profondes, fait par la suite un aussi loyal effort d'analyse que Léo Ferrero.

Selon lui, on pourrait distinguer deux sortes de poètes ou de musiciens :

> *Ceux qui, chantant sur la base et sous l'excitation d'une passion nébuleuse, obscure, cherchent, comme des Sibylles délirantes, les paroles qui doivent trouver en eux-mêmes une sorte d'assentiment physique. Ces poètes se libèrent de la passion en la décantant par des mots.*
>
> *D'autres au contraire attendent que la passion se soit quelque peu alanguie, et comme décolorée, et, quand ils s'en sont suffisamment dégagés pour pouvoir proprement la voir, tirant parti des observations qu'ils ont involontairement faites durant la crise, ils imposent au chaos des sentiments un ordre poétique.*
>
> *Ces derniers sont les poètes « de la vie », ou « d'après la vie ». Les premiers, au contraire, sont les poètes « d'avant la vie ». On peut dire la même chose des musiciens.*
>
> *Chopin appartenait à la première catégorie* [1].

Partant de cette idée générale, Léo Ferrero précise à quelques pages d'intervalle, de très curieuse façon, l'évolution de ses sentiments à l'égard de Chopin :

> *Une pièce de Chopin est un collier de délices de Capoue. Mais qu'est-ce là, sinon la preuve de son instinct magnifique et simple d'homme qui n'a jamais « vécu » (« vissuto ») et qui a seulement « senti » ? Vivre veut dire comprendre. La musique faite durant la vie est une conclusion humaine. La musique de Chopin est*

[1] Léo Ferrero, La Catena degli Anni (*« La chaîne des années »*), *poésies et pensées d'entre la vingtième et la vingt-neuvième année. Nuove edizioni Capolago, Lugano-Genève, 1939, p. 188.*

l'effusion de sentiments candidement éprouvés, d'une douleur qu'il n'a pas su décanter. Chopin est toujours resté emprisonné dans le cilice de la jeunesse [1].

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

Rien n'est plus triste que l'ensevelissement d'un amour passé. Mais, une fois surmontée la tristesse de ce détachement de ma jeunesse — de ses douleurs exquises bien plutôt que de ses joies, d'ailleurs rares et pleines d'ombre — je me suis demandé pourquoi je ne savais plus jouer Chopin. Il devait y avoir une raison... Et je me dis alors que, si Chopin avait cessé de me plaire, c'est que j'avais commencé à vivre...

La musique de Chopin est celle d'un homme qui doit encore vivre...

Telle est donc la raison pour laquelle Chopin, le musicien de mon adolescence, l'oisif inquiet, « l'homme qui continue toute sa vie à souffrir pour la première fois », s'est détaché de moi [2].

Il va sans dire que la mélancolique histoire de ce « détachement de Chopin » est celle d'une expérience personnelle et que Léo Ferrero nous fait quelque peu sourire de sa naïveté et de sa « jeunesse » lorsque, de ses propres sentiments et de leur évolution, il tire cette étrange déduction : Chopin serait par excellence, ou même exclusivement, un musicien pour adolescents encore au seuil de la vie, alors que la musique de Bach et de Beethoven serait de la musique d'adultes déjà en proie à la vie, pour adultes ayant eux aussi déjà vécu !...

[1] *Même ouvrage, p. 184.*
[2] *Même ouvrage, p. 180, 181, 183, 189.*

Que Léo Ferrero se trompe dans sa généralisation ingénue, je n'en veux, entre autres preuves évidentes, que celle-ci :

Pour ceux qui ont atteint l'autre extrémité de la vie humaine et qui ont donc abondamment ou même intensément « vécu », Chopin acquiert, tout aussi souvent, une résonance spéciale, un charme souverain et absolu. C'est ce qu'a très justement observé un autre artiste, le grand romancier anglais John Galsworthy, dans l'un des récits les mieux venus qui composent la Forsyte Saga : L'Eté de la Saint-Martin d'un Forsyte *(« Indian Summer of a Forsyte »).*

Passionnément attaché à la vie — dans les remous de laquelle il a nagé avec toute l'exaltation de son tempérament de lutteur — l'octogénaire Jolyon Forsyte cherche à en distiller le parfum dernier — dernier pour lui — afin de le savourer amoureusement, amèrement avant la grande nuit opaque qui déjà le guette :

> *— Jouez-moi du Chopin...* [*demande le vieillard à Irène, la jeune femme en gris dont la beauté, la grâce l'enchantent en cet arrière-automne*].
>
> *Par les cigares qu'ils fument, par les compositeurs qu'ils aiment, vous connaîtrez la fibre profonde des hommes. Le vieux Jolyon ne pouvait souffrir la musique de Wagner. Il aimait d'un grand amour Beethoven et Mozart, Händel et Gluck, et Schumann, et, pour je ne sais quelle mystérieuse raison, les opéras de Meyerbeer.* Mais dans les derniers temps il avait été envoûté par Chopin, de même qu'en peinture il avait succombé à Botticelli. *En cédant à ces goûts il avait eu conscience de s'écarter des tendances de l'époque. La poésie de Chopin et de Botticelli n'était pas celle de Milton, ou de Byron et de Tennyson, ni celle de Ra-*

phaël ou du Titien, ni celle de Mozart et de Beethoven. Elle était comme voilée. La poésie de ces deux-là ne vous frappait pas en plein visage, mais elle vous glissait les doigts sous les côtes, vous tournant, vous tordant et vous fondant le cœur. Et quoique Jolyon ne fût nullement sûr que cela était bon pour sa santé, c'était bien là le cadet de ses soucis, pourvu qu'il pût voir les tableaux de l'un, Botticelli, et entendre la musique de l'autre, Chopin.

... S'étant assise, Irène demeura quelques instants immobile, les mains sur le clavier ; elle se demandait apparemment ce qu'elle allait lui donner. Puis elle commença, et le vieux Jolyon sentit surgir au fond de lui-même un plaisir douloureux, qui ne ressemblait tout à fait à rien d'autre en ce monde. Il tomba lentement dans une sorte d'extase, interrompue seulement par le mouvement de sa main, qui, à de longs intervalles, retirait le cigare de sa bouche, puis l'y replaçait. « Elle » était là, comme le vin du Rhin était en lui, et le parfum du tabac. Mais il y avait aussi là un monde où la clarté du soleil devenait lentement clair de lune ; et des étangs avec des cigognes ; et, au-dessus, des arbres bleuâtres, où des roses rouge-vin mettaient des taches lumineuses ; et des champs de lavande où paissaient des vaches au poil blanc comme le lait ; et, tendant les bras, une femme baignée d'ombre, dont on apercevait les yeux foncés et le cou tout blanc. A travers l'air, qui était comme de la musique, une étoile filante tomba...

Il ouvrit les yeux. Quel magnifique morceau ! Comme elle jouait bien ! Son toucher était celui d'un ange. Puis il les referma. Il se sentit miraculeusement triste et heureux, comme lorsqu'on se tient sous un tilleul en pleine et mielleuse floraison. Inutile de revivre sa vie, si seulement l'on peut demeurer là, se réchauffant au sourire des yeux d'une femme, et se délectant de son bouquet !

Il fit un mouvement de la main. Le chien Balthasar se dressa sur ses pattes de derrière et la lécha.

— C'est beau, fit-il. Continuez ! Encore du Chopin !

Elle recommença de jouer. Cette fois la ressemblance entre elle-même et Chopin le frappa. L'ondulation qu'il avait remarquée dans sa démarche se retrouvait dans son jeu, et aussi le Nocturne qu'elle avait choisi, et la douceur ténébreuse de ses yeux, la lumière posée sur ses cheveux, comme un rayon tombé d'une lune dorée. Séduisante, certes, ô combien ! Mais rien d'une Dalila en elle, non plus que dans cette musique !

Une longue spirale bleue monta de son cigare et se dispersa. « C'est ainsi que nous cessons de vivre ! » pensa-t-il. « Il n'y a plus de beauté ! Plus rien du tout ? »

De nouveau Irène s'arrêta... [1]

Entre Léo Ferrero, l'adolescent florentin qui, au déclin de son adolescence, se déprend de Chopin, et Jolyon Forsyte, le vieillard anglais — qui, fort de l'expérience d'une vie entière, s'éprend au contraire sur le tard de la musique de Chopin, pour qui celle-ci est synonyme de beauté si délectable, si quintessenciée, si totale qu'elle en est douloureuse — il y a une longue étape humaine, c'est-à-dire une bien large place pour une autre, une troisième catégorie d'adeptes : ceux pour qui Chopin n'est ni un fol engouement de jeunesse, ni une âpre jouissance de vieillesse, mais l'ami, le consolateur, le maître, le dieu de toute une existence.

Cette catégorie est sans doute surtout composée de compatriotes de Chopin : car ceux-ci n'ont-ils pas eu, par rapport à tous autres Européens, l'avantage d'être nés sur le même sol, d'avoir été bercés de la même musique, d'avoir passé leur enfance dans le même climat moral

[1] *Chap. I.*

Sauf erreur ou illusion de notre part, et abstraction faite du grand Paderewski, il n'est qu'un Polonais qui ayant écrit sur Chopin l'ait aussi finement « senti » que Ludwik Bronarski ; c'est ce même Cyprien Norwid dont il a déjà été question plus haut. Soit dans ses Fleurs noires, *soit dans son* Promethidion, *ou dans son célèbre*

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

[1] Promethidion. *Traduit par Paul Cazin dans le volume de « Légendes et nouvelles », de Norwid, qu'il a publié en version française sous le titre de* Le Stigmate *(Editions de la N. R. F., Paris, 1932, p. 189).*

[2] « Quest-ce que tous les numéros d'une revue musicale parus durant une année entière en comparaison d'un seul Concerto de Chopin? »

d'inclure le présent ouvrage dans la collection « Culture européenne », il nous objecta d'abord : « Qu'est-ce que tout un recueil d'Etudes sur Chopin en comparaison d'une seule de ses *Etudes? »*

Dans le même ordre d'idées nous ne saurions, semble-t-il, mieux caractériser l'œuvre ici introduite qu'en concluant sans nulle emphase :

Que vaut toute une bibliothèque de volumes grandement érudits sur la culture polonaise auprès d'un simple livre sur Chopin, d'un livre de foi et de sincérité, lentement mûri dans une ambiance d'amour pour le génial musicien, qui paraît bien être plus que jamais le miroir jamais désuet, jamais terni de l'âme polonaise?

Franck-Louis Schoell.

A Monsieur l'Abbé Charles Journet

ÉTUDE PREMIÈRE

Chopin et la littérature

I. LE XIX^e SIÈCLE ET LES MUSICIENS LITTÉRATEURS

Lorsque nous étudions la biographie des musiciens du XIX^e siècle, nous sommes étonnés de constater combien parmi eux, et des plus représentatifs, ont aussi exercé une activité littéraire. Il y a là certainement un trait caractéristique de l'époque.

Non pas qu'aux siècles précédents il n'y ait eu également des musiciens écrivains : nommons par exemple, pour le XVIII^e siècle, Joh.-Adam Hiller, Joh.-Adolf Scheibe, Mattheson. Mais ce qui semble distinguer le XIX^e siècle, c'est le nombre et la qualité des musiciens littérateurs. C'est aussi le fait que ce sont pour la plupart les musiciens les plus en vue qui nous ont laissé des écrits ; c'est enfin le fait que ces écrits ont une véritable valeur littéraire, qu'ils témoignent d'un talent proprement littéraire et que leurs auteurs les ont même souvent coulés dans des formes littéraires caractérisées.

Ainsi C.-M. v. Weber laissa non seulement des

comptes rendus de concerts, d'opéras et d'autres œuvres musicales, mais aussi un roman : *Vie d'artiste* (« Künstlerleben »), malheureusement inachevé, des nouvelles, des pièces de vers, des épigrammes, etc., qu'on lit aujourd'hui encore avec plaisir et intérêt.

E.-Th.-A. Hoffmann, s'il n'a pas égalé le génie de Weber comme compositeur, a toutefois sa place marquée et respectable dans l'histoire de la musique ; il est surtout littérateur, et ses célèbres contes, qui souvent, dans leur sujet même et dans de nombreux détails, témoignent de l'intérêt que portait leur auteur à la musique, ont une haute valeur littéraire. Ils ont influencé Robert Schumann, lequel, à l'encontre de Hoffmann, était surtout musicien, mais dont les écrits, réunis en deux ou trois gros volumes, font preuve de hautes qualités littéraires et des dons exquis d'un poète.

En France, son contemporain, le plus grand musicien de la première moitié du XIX^e^ siècle, Hector Berlioz, a laissé plusieurs volumes de Mémoires, d'essais, d'articles et de comptes rendus, écrits avec tant de verve et d'esprit, dans un style si alerte et si coloré qu'ils constituent la lecture la plus attachante. Il y a même des personnes qui préfèrent Berlioz écrivain au Berlioz musicien !

On ne saurait penser la même chose de Liszt. On ne peut toutefois dénier le talent littéraire à cet artiste si merveilleusement et si richement doué. Son ami Pierre Cornélius était musicien, poète et écrivain de grand mérite. Enfin, avant d'achever ce rapide aperçu, mentionnons encore le riche bagage littéraire de

Richard Wagner qui, à côté de ses volumineux ouvrages philosophiques et théoriques sur la musique et l'art en général, a créé, dans les textes de ses grands drames musicaux, des chefs-d'œuvre poétiques.

Si l'on voulait expliquer dans ses causes le phénomène curieux de ce « littérarisme musical », il faudrait signaler en premier lieu la culture générale des musiciens professionnels, beaucoup plus vaste et élevée, en général, au XIX^e^ siècle, que celle des musiciens des âges précédents. Cela tient au changement survenu dans la situation sociale du musicien. Au XVIII^e^ siècle, celui-ci était encore un « employé » (pour se servir de ce terme un peu réaliste, mais qui caractérise exactement la situation). Le genre d'éducation reçue, les conditions de travail, l'atmosphère sociale et les engagements acceptés pour gagner leur vie —, tout cela ne permettait pas aux musiciens de profession d'être encore autre chose que de purs et simples musiciens. Nous le voyons encore dans la vie de Haydn et de Mozart.

Avec Beethoven, cela change déjà. Si le grand compositeur dépendait encore dans une certaine mesure de la faveur des mécènes, il était déjà beaucoup plus maître de ses destinées et beaucoup plus indépendant qu'un Haydn ou qu'un Mozart. Aussi le voyons-nous faire des efforts pour acquérir une culture générale plus vaste, pour élargir ses horizons, pour satisfaire ses intérêts intellectuels. Et si la musique de Beethoven, surtout celle de sa dernière « manière », représente sous certains rapports une transition de ce qu'on appelle la musique classique

au romantisme, dans sa vie et son être Beethoven représente un type intermédiaire entre le musicien du XVIII^e siècle et celui du XIX^e. Il est le médiateur, le trait d'union entre deux époques bien différentes.

La place plus élevée que le musicien a acquise dans la société a augmenté le respect, a rehaussé l'estime dont on va désormais l'entourer. Jusque-là considéré plutôt comme artisan, il commence à être apprécié comme artiste. Cela eut à son tour pour conséquence que les adeptes de l'art musical ne tardèrent pas à affluer de sphères plus cultivées que ne l'étaient celles des musiciens du temps jadis. Et de fil en aiguille cela contribua à relever le niveau de culture de la classe des musiciens professionnels. Ainsi, tous ces facteurs dépendaient étroitement les uns des autres et contribuaient ensemble au même résultat. Mais à cela ne se bornent pas les causes de l'évolution constatée.

Un autre facteur de la « propension littéraire » que nous observons chez les musiciens du XIX^e siècle, c'est la richesse et la complexité de leur tempérament. Comme à l'époque de la Renaissance, ces artistes exceptionnellement doués étaient souvent des génies universels. L'exubérance de leur vie psychique, la force et la richesse de leur intelligence, la diversité de leurs talents leur permettaient, les poussaient même à s'exercer dans divers domaines de l'activité artistique. D'autre part, ces natures « dynamiques », enthousiastes, révolutionnaires, avides de nouveauté, ennemies du médiocre, du « bourgeois », éprises d'idéal, brûlaient du désir de propager leurs idées, leurs tendances, leurs principes, leurs convictions artistiques. La littérature s'offrait à elles comme le meilleur moyen d'arriver à ce but. Elles y avaient donc recours dans de notables proportions.

Enfin, l'idée même que les romantiques se faisaient des relations entre les différents arts, des affinités entre ceux-ci, en particulier des liens étroits unissant la musique à la poésie, engageait les musiciens à se vouer aussi à la littérature, comme elle amenait, d'autre part, les poètes à porter un intérêt particulier à la musique.

Ces quelques considérations nous permettent de nous demander maintenant utilement quel rôle la littérature a joué dans la vie et l'activité de Chopin, qui certes est un des musiciens les plus représentatifs de la première moitié du XIX^e siècle.

II. DIVERSITÉ DES DONS DE CHOPIN

Constatons d'abord la diversité des dons et des talents de Chopin. Un camarade et ami de jeunesse de Frédéric a dit que celui-ci était un génie universel qui aurait pu laisser des chefs-d'œuvre dans chaque domaine de l'art auquel il se serait consacré, comme il s'est consacré à la musique [1]. Le même témoignage nous est apporté aussi par la sœur de Marie Wodzińska et par une élève de Chopin [2].

Les portraits et surtout les caricatures que Chopin dessinait et dont malheureusement quelques spécimens à peine nous ont été conservés, permettent de croire que, s'il s'était adonné à l'art du crayon et du pinceau, il aurait pu devenir un grand peintre.

Son talent de mime était extraordinaire. Mickiewicz, le grand poète, n'hésitait pas à comparer ce talent à celui du célèbre acteur et auteur dramatique du XVIII[e] siècle anglais, David Garrick. De grands acteurs parisiens, comme Bocage et M[me] Marie Dor-

[1] F. Hoesick, *Chopin. Zycie i twórczość.* Varsovie 1910, vol. I, p. 87, 99, 101.

[2] F. Hoesick, *Slowacki i Chopin*, Varsovie 1932, I, p. 73 et 148.

val, ces deux remarquables interprètes du drame romantique d'alors, en parlaient avec étonnement et admiration. Dans son livre sur Chopin, Liszt lui-même écrit ce qui suit :

> Il déployait dans la pantomime une verve drôlatique, longtemps inépuisée. Il s'amusait souvent à reproduire, dans des improvisations comiques, les formules musicales et les tics particuliers de certains virtuoses, à répéter leurs gestes et leurs mouvements, à contrefaire leur visage, avec un talent qui commentait en une minute toute leur personnalité. Ses traits devenaient alors méconnaissables, il leur faisait subir les plus étranges métamorphoses [1].

Balzac, dans un de ses romans *(Un homme d'affaires)*, dit d'un personnage :

> Il est doué du même talent que Chopin le pianiste possède à un si haut degré pour contrefaire les gens ; il représenta le personnage à l'instant avec une effrayante vérité.

Il n'est pas jusqu'à George Sand qui n'ait son mot à dire sur Chopin-mime :

> Après avoir plongé son auditoire dans un recueillement profond ou dans une triste douleur... tout à coup, comme pour enlever l'impression et le souvenir de sa douleur aux autres et à lui-même, il se tournait vers une glace à la dérobée, arrangeait ses cheveux et sa cravate et se montrait subitement transformé en Anglais flegmatique, en vieillard impertinent, en Anglaise sentimentale et ridicule, en juif sordide. C'étaient toujours des types tristes, quelque comiques

[1] F. Liszt, *F. Chopin*, Leipzig 1923, p. 178.

qu'ils fussent, mais parfaitement compris et si délicatement traduits qu'on ne pouvait se lasser de les admirer [1].

Chopin savait aussi changer sa voix et imiter la manière de parler de ses connaissances si parfaitement qu'il pouvait induire en erreur ses meilleurs amis. Un jour, il rendit visite à Mme Wolowska. On le fit attendre. Sachant que la maîtresse de maison achevait sa toilette dans une pièce voisine, Chopin eut l'idée de lui faire croire qu'il n'était pas seul, mais que la princesse Czartoryska était aussi venue. Il soutint donc à lui tout seul un long dialogue, prenant alternativement le ton naturel de sa propre voix et celui de la princesse ; il sut si bien contrefaire celle-ci que Mme Wolowska fut persuadée qu'elle était honorée de la visite de cette grande dame et s'énerva de plus en plus de ne pas pouvoir la recevoir tout de suite sans la faire attendre. C'était d'ailleurs justement l'intention malicieuse de Chopin qui aimait jouer de ces tours inoffensifs [2].

Si nous nous sommes un peu étendu sur le talent d'acteur de Chopin, c'est que nous avons voulu mettre en relief chez lui un fait à l'appui de notre assertion de l'universalité des talents chez de nombreux romantiques. Nous demeurons sur le même terrain en tâchant — ce qui n'est guère difficile — de donner des preuves du talent littéraire de Frédéric.

[1] George Sand, *Histoire de ma vie*, t. X, Paris 1856, p. 227-228.
[2] F. Hoesick, *Chopin*, etc., III, p. 284.

III. LA VEINE LITTÉRAIRE DE CHOPIN

Tous les enfants de Nicolas Chopin et de Justine, née Krzyzanowska, étaient doués de talent littéraire et ils ont reçu une éducation qui favorisait le développement de ces dons.

Emilie, la plus jeune sœur de Frédéric, annonçait même un talent poétique si remarquable qu'on a pu dire que si elle n'était pas morte très jeune, elle aurait peut-être occupé en littérature une place aussi élevée que Frédéric en musique [1].

Les deux autres sœurs de ce dernier, Louise et Isabelle, se sont fait aussi connaître comme écrivains et ont même publié ensemble un roman en quatre volumes, intitulé *Monsieur Adalbert* (« Pan Wojciech ») [2].

Fine intelligence, esprit vif et délié, Frédéric reçut une culture littéraire soignée. Il fréquenta l'excellent Lycée de Varsovie, qu'il quitta après de fortes études, ce qui lui permit de développer ses facultés avec de très beaux résultats. Lorsque, par la suite, il se consacra entièrement à l'étude de la musique, il fréquenta

[1] F. Hoesick, *Chopin*, etc., I, p. 48 et 124-127.
[2] F. Hoesick, *Slowacki i Chopin*, I, p. 73.

encore assidûment des cours à l'Université, notamment ceux du professeur Brodziński, poète, esthéticien et historien de la littérature polonaise, ainsi que ceux de Bentkowski, professeur d'histoire [1]. Cela témoigne indiscutablement du désir qu'il avait de compléter et d'approfondir ses connaissances dans ce domaine et de l'intérêt qu'il portait aux choses de l'esprit, à la littérature en particulier.

D'autre part, le père de Frédéric, en tant que professeur de langue et littérature françaises au même Lycée de Varsovie, était en relations avec toute l'élite intellectuelle de la capitale [2]. La maison des Chopin était devenue un centre de vie intellectuelle, ce qui permit aux enfants de recevoir non seulement une éducation très soignée, mais aussi d'acquérir une culture générale d'un niveau élevé. De plus, devenu très tôt célèbre comme musicien, Frédéric était souvent reçu dans les salons les plus distingués de Varsovie, et cela ne manqua pas d'agir dans le même sens.

Il disposa ainsi d'une culture littéraire élevée et d'un goût sûr et délicat qui le guidait par exemple dans le choix des textes pour ses chants, textes qui eurent toujours une valeur véritable [3].

Au surplus, dès sa plus tendre jeunesse, Frédéric manifesta sa veine littéraire dans de petites pièces de

[1] Lettre de Chopin du 2 novembre 1826.

[2] F. Hoesick, *Warszawa*, Poznan 1920, p. 197 ss.

[3] C'est encore un trait caractéristique qui distingue l'époque nouvelle de la précédente : tandis qu'un Schubert pouvait mettre en musique des textes d'une valeur poétique très médiocre, ou même parfois nulle, Chopin, Schumann, Liszt étaient beaucoup plus exigeants sous ce rapport.

vers dont un certain nombre nous ont été conservées [1]. Ce sont surtout des compliments présentés au père Chopin, le jour de son saint Patron. Il y a aussi des pièces rimées inscrites dans les albums de camarades et d'amis. Nous connaissons encore, au moins par des fragments, un long poème humoristique dans lequel Chopin raconte l'accident qui lui survint, lorsque, dansant la mazurka au cours d'un bal, il tomba et se foula le pied [2]. Parfois Frédéric écrivait à ses amis des lettres en vers. Il envoya par exemple une lettre de ce genre à Matuszyński, avec lequel il vivait à Paris, et lui donna là, de façon très amusante, des instructions détaillées sur la manière dont il devait aménager leur nouvel appartement [3]. La Maison Pleyel, la célèbre fabrique de pianos, possédait (et elle les possède peut-être encore), plusieurs « Krakowiaks » de Chopin, pièces de vers dans le ton de la poésie populaire, très gaies, d'une exubérance même assez osée, paraît-il [4].

A l'âge de quatorze ans, Frédéric composa pour la fête de son père, avec sa sœur Emilie, une comédie en vers, intitulée *La méprise ou le filou présumé* (« Omylka czyli mniemany filut »). Cette pièce, dont le résumé nous est connu [5], a été jouée par les enfants de M. Nicolas Chopin. L'excellent acteur Pisarski,

[1] F. Hoesick, *Chopin*, etc., I, p. 88 ss., et *Slowacki i Chopin*, I, p. 73 s.

[2] F. Hoesick, *Chopin*, etc., I, p. 89 ss.

[3] F. Hoesick, *Slowacki i Chopin*, I, p. 148.

[4] F. Hoesick, *Slowacki i Chopin*, I, p. 74.

[5] F. Hoesick, *Chopin*, etc., I, p. 90 ss.

ayant vu Frédéric jouer son rôle, jugea qu'il avait des dispositions pour devenir un grand acteur. Le jeune collégien fonda aussi avec sa sœur Emilie un cercle littéraire, nommé Société littéraire de récréation, dont faisaient partie les élèves du Lycée pensionnaires de la famille Chopin. Frédéric en était le président, Emilie le secrétaire, et c'est eux qui dirigeaient les séances au cours desquelles étaient lus les ouvrages en prose et en vers et où l'on s'amusait fort sous l'égide de ce *spiritus movens*, toujours gai, enjoué et spirituel, qu'était le futur grand musicien.

* * *

Chopin passait ses vacances d'été à la campagne, chez les parents de son ami Dominique Dziewanowski, à Szafarnia, dans le district de Lipnow. En été 1824, — il avait alors quatorze ans —, il se mit à rédiger là-bas un périodique intitulé le *Courrier de Szafarnia*, qu'il envoyait à sa famille à Varsovie en lieu et place de lettres. Plusieurs numéros nous ont été conservés [1]. Ils imitent dans la forme et le style le grave journal de la capitale, le *Courrier de Varsovie*. Et comme aucune publication ne pouvait paraître alors, dans la partie de la Pologne qui était soumise à la domination russe, sans la permission des autorités compétentes, il y avait aussi une censure pour le *Courrier de Szafarnia*. C'est M^lle^ Louise Dziewanowska qui en assu-

[1] F. Hoesick, *Slowacki i Chopin*, I, p. 77 ss., *Chopin*, etc., I, p. 93 ss.

rait le fonctionnement. Elle dut exercer son emploi avec beaucoup de sévérité, car Frédéric se vit contraint de lui adresser un jour une apostrophe rimée qu'on pourrait traduire à peu près ainsi :

> Je supplie instamment et j'implore le censeur :
> Ne ligote pas ma langue avec tant de rigueur !

(Le terme employé par Chopin en polonais pour *langue* s'applique uniquement à une langue d'animal, surtout de bœuf, de cheval ou d'âne, ce qui rend le distique encore plus cocasse.)

Le *Courrier de Szafarnia* se composait de courtes nouvelles de la vie journalière, de menus détails sur des événements insignifiants qui, sur le fond monotone de la vie à la campagne, semblaient revêtir une importance considérable. Le rédacteur du *Courrier*, M. Pichon (car c'est ainsi que Frédéric change son nom par anagramme, en parlant de lui-même), M. Pichon donc savait les rapporter avec beaucoup d'humour. Voici quelques exemples de ces faits divers :

> Hier, dans la nuit, le chat, s'étant introduit dans le garde-manger, y a cassé une bouteille de sirop de framboises. Il serait digne de la potence, mais il faut faire valoir une circonstance atténuante : il a choisi la bouteille la plus petite.
>
> Le 12 crt. un canard a perdu une patte dans un duel avec une oie.
>
> M. Pichon est gravement incommodé par des moustiques qui se trouvent en masse à Szafarnia. Ils le piquent autant que cela leur est possible ;

heureusement ils épargnent son nez, qui, autrement, deviendrait plus grand encore qu'il ne l'est déjà [1].

Le 25 crt. au matin, un canard, ayant quitté le poulailler, s'est noyé. La cause de ce suicide n'a pu être établie jusqu'à l'heure qu'il est, car la famille de l'infortuné ne veut donner aucun détail. La vache va beaucoup mieux et on a cessé de douter de son complet rétablissement.

Sous la date du 13 août est relaté le concert d'un certain M. Better, pianiste, qui

> joue avec tant de sentiment que chaque note semble sortir non de son cœur, mais des profondeurs de son puissant estomac !

Ce sont là d'innocentes plaisanteries, assez insignifiantes sans doute, mais non sans charme. M. Hoesick, l'auteur polonais d'une des meilleures biographies de Chopin, a raison lorsque, outre l'humour de ce journaliste de quatorze ans, il relève son talent d'observateur, son sens aigu du comique, son réalisme, et son style imagé, mordant, qui permet au lecteur de *voir* presque les scènes décrites. Frédéric sait créer d'excellents tableaux de genre et montre — toujours d'après M. Hoesick — qu'il avait toutes les qualités requises pour devenir un excellent écrivain [2].

Relevons encore que Chopin mentionne dans le *Courrier de Szafarnia* des faits qui nous intéressent

[1] Chopin fait assez souvent allusion, également dans ses lettres, à son grand nez. Il paraît que les gens spirituels ont toujours de grands nez. Il est dommage que tous ceux qui ont de grands nez ne soient pas toujours spirituels !

[2] *Slowacki i Chopin*, I, p. 87.

vivement parce qu'ils touchent à sa personne même et à son art. C'est notamment le cas lorsqu'il relate des événements qui témoignent de l'intérêt qu'il portait à la musique populaire et qui nous expliquent les liens rattachant sa musique au folklore [1].

Nous sommes maintenant amenés à examiner un tout autre document, d'une portée très différente, et même d'un caractère diamétralement opposé à celui du badin *Courrier de Szafarnia*. Ce document date de 1831. Chopin était alors à peu près *nel mezzo del cammin di nostra vita*, ou plutôt *di sua vita*, devrait-on dire, puisque le pauvre grand musicien n'a pas atteint la limite moyenne de l'âge humain à laquelle Dante fait allusion. Il s'y trouva, lui aussi, dans une *selva selvaggia ed aspra e forte*, et *tanto amara, che poco è più morte*.

Il se rendait en septembre 1831 de Munich à Paris, lorsqu'à Stuttgart il apprit la terrible nouvelle de la prise de Varsovie par Paszkiewicz, ce qui signifiait en même temps la cruelle répression de l'insurrection polonaise dans la partie de la Pologne soumise aux Russes. Eprouvant l'impérieux besoin d'exprimer sa douleur, d'extérioriser sa haine, son indignation, son humiliation, sa profonde douleur de patriote, ses inquiétudes mortelles de fils et de frère, et n'ayant auprès de lui aucun confident de ses pensées et de ses sentiments, Chopin nota ses impressions sur les

[1] V. dans ce volume l'étude sur *Le folklore dans la musique de Chopin*.

feuillets d'un album dans lequel il demandait à ses tendres et fidèles amis de s'inscrire, surtout avant son départ de Varsovie.

Ces notes hâtives, fiévreuses, chaotiques, incohérentes même par endroits, nous étaient d'abord connues seulement par des extraits (assez larges d'ailleurs) qu'en avait cités le professeur Tarnowski dans le texte d'une conférence sur Chopin, donnée à Cracovie en 1871 et publiée ensuite dans le *Przeglad Polski* (« Revue polonaise »). Longtemps après on croyait encore que l'album de Chopin avait été perdu ou détruit. Ce n'est qu'en 1932 qu'il a été retrouvé. Depuis lors ces notes de Chopin ont été intégralement publiées. Il y en a d'abord quelques-unes que Chopin a écrites à Vienne et à Munich. Elles sont de moindre importance. Témoignant d'abord de sa bonne humeur et de sa gaîté naïve et insouciante, elles deviennent de plus en plus sombres. Enfin viennent celles de Stuttgart qui méritent toute notre attention et que nous ne saurions mieux faire que de citer : [1]

> Stuttgart. — Chose étrange ! Ce lit où je vais me coucher, plus d'un mourant y est peut-être resté étendu, et cela ne provoque pas aujourd'hui ma répulsion. Peut-être plus d'un cadavre a-t-il reposé, et reposé longtemps, dans ce lit ? Mais un cadavre,

[1] La traduction que nous donnons reproduit le texte original avec quelques coupures. Elle est basée sur les deux traductions qui en ont été faites. L'une se trouve dans l'édition française des Lettres de Chopin (Paris 1933), mais contient seulement les extraits de Tarnowski (p. 218 et s.), tandis que la deuxième, faite sur le texte intégral, a été publiée dans le journal *Echo de Varsovie*, des 24, 28 et 31 octobre 1936, nos 534, 535 et 536.

> en quoi vaudrait-il mieux que moi ? Un cadavre ne sait rien, lui non plus, de son père, de sa mère, de ses sœurs, de Titus ! Un cadavre est aussi pâle que moi, maintenant, en face de tout. Un cadavre a cessé de vivre, et moi aussi j'ai vécu jusqu'à satiété. Pourquoi donc vivons-nous une vie si misérable qui nous dévore et qui ne sert qu'à faire de nous des cadavres !
>
> Les horloges des tours de Stuttgart sonnent une heure quelconque de la nuit. Ah, combien de corps humains à ce moment précis sont-ils devenus des cadavres dans le vaste monde ! Des enfants ont perdu leur mère, et des mères leurs enfants. Combien de projets anéantis, combien de tristesse, en ce moment, à cause de ces morts, et combien de consolation aussi ! Combien de tuteurs malhonnêtes et combien d'êtres opprimés sont-ils devenus des cadavres ! Le mauvais et le bon cadavre ! La vertu et le crime deviennent égaux. Ils sont frère et sœur sur un lit de mort.
>
> On voit que la mort est le meilleur acte de l'homme. Mais alors quel sera le pire ? La naissance, comme l'exacte antithèse de l'action la meilleure ! J'ai donc toute raison de déplorer que je sois entré dans ce monde ! Pourquoi ne m'a-t-on pas laissé rester dans le monde inactif ? Quel avantage aura-t-on de mon existence ? Je ne suis bon à rien parmi les hommes, car je n'ai ni mollet ni gueule ! Un mort a-t-il des mollets ? Il n'en a pas non plus, et c'est là encore une ressemblance de plus. Il ne me manque donc pas beaucoup pour être lié avec la mort d'une façon mathématiquement exacte. Et pourtant aujourd'hui je ne la désire pas — à moins que vous soyez malheureuses, enfants [1], que vous aussi vous ne désiriez rien de mieux que la mort ! Mais s'il n'en est pas ainsi, je désire vous revoir encore.

[1] C'est ainsi que Chopin appelait souvent ses sœurs.

Père, mère, enfants chéris, tout ce qui m'est le plus cher, où êtes-vous ? Peut-être êtes-vous des cadavres ? Le Moscovite m'a-t-il joué un sinistre tour ? Mais attends, attends !... Seraient-ce des larmes ? Il y a longtemps qu'elles n'ont pas coulé. D'où viennent-elles ? Une tristesse sans larmes m'a pourtant envahi depuis longtemps. Ah, depuis longtemps déjà je n'ai pu pleurer. Comme je me sens bien à présent... dans cet état de langueur nostalgique ! Nostalgie et bien-être ! C'est un état étrange ! Comme pour un mort : il se trouve bien et mal à la fois. Il passe dans une vie meilleure et s'y trouve bien ; il regrette de quitter le passé et en éprouve de la nostalgie. Il doit se sentir comme moi au moment où j'ai fini de pleurer. Ce fut sans doute une sorte de mort momentanée de mes sentiments, je suis mort un instant pour mon cœur, ou plutôt mon cœur est mort un instant pour moi. Pourquoi pas pour toujours ? Peut-être serait-ce plus supportable. Seul, seul ! Ah, ma misère est indescriptible. C'est à peine si mes facultés de sentir peuvent la supporter.

Stuttgart. — J'ai écrit les pages précédentes sans savoir que l'ennemi était dans la maison ! Les faubourgs sont détruits, incendiés ! Oh, Jeannot ! Guillaume a sans doute péri sur les remparts. Je vois Marcel prisonnier [1]. Sowinski [2], ce brave, aux mains de ces coquins ! Oh, Dieu, existes-tu ? Tu existes et tu ne te venges pas ! N'as-tu pas assez des crimes des Moscovites... ou bien... ou bien tu es toi-même un Moscovite ! Mon pauvre père, mon brave père, il a faim peut-être, il n'a peut-être pas de quoi acheter

[1] Jeannot, Guillaume, Marcel : trois amis de Chopin, Matuszyński, Kolberg et peut-être Celiński .

[2] Sowinski, Joseph, général polonais. Il se distingua dans les guerres napoléoniennes et trouva une mort héroïque pendant le siège de Varsovie, le 6 septembre 1831.

du pain pour ma mère ! Mes sœurs, elles ont peut-être été victimes de la rage de cette racaille moscovite déchaînée ! Paszkiewicz, ce chien infâme de Mohilew, s'empare de la résidence des premiers monarques de l'Europe ! Le Moscovite règne sur le monde ? Oh, père, tels sont donc les plaisirs de ta vieillesse ? Oh, mère, tendre et souffrante mère, n'as-tu survécu à ta fille que pour voir le Moscovite, foulant des pieds ses ossements, venir vous opprimer ? Ils ont brûlé la ville ! Ah, pourquoi n'ai-je pas pu tuer au moins un Moscovite ! Oh, Titus, Titus ! [1]

Stuttgart. — Que devient-elle ? [2] Où est-elle ? La pauvre petite ! Peut-être entre des mains moscovites ! Ah, ma bien-aimée, je suis seul ici ! Viens à moi, je vais essuyer tes larmes, je guérirai les blessures du temps présent en te rappelant le passé. L'époque où il n'y avait pas de Moscovites là-bas... Tu as une mère ? Et combien méchante ! Et moi, j'ai une mère si bonne. Ou peut-être n'ai-je plus de mère ? Un Moscovite l'a peut-être tuée, assassinée ! Mes sœurs affolées ne se laissent pas prendre, non ! Mon père plein de désespoir ne sait que faire. Il n'y a personne pour relever ma mère. Et moi je reste ici dans l'inaction, les mains vides ; je ne fais que gémir, me lamenter parfois au piano, je me désole — et quoi encore ? Oh, Dieu, mon Dieu, ébranle cette terre, qu'elle engloutisse les hommes de ce siècle ! Que les plus cruelles tortures tourmentent les Français qui ne sont pas venus à notre secours !

Il n'est sans doute pas exagéré de dire que ces notes de Chopin sont un document des plus intéressants, d'abord pour le psychologue en général, car il y a

[1] Titus Woyciechowski, un des plus intimes amis de Chopin.

[2] Il s'agit de Constance Gladkowska, l'« idéal » de Chopin.

dans ces feuillets l'expression d'un état de douleur si aiguë, de désespoir si profond qu'il confine à la folie, — mais aussi pour le biographe de Chopin qui cherche à analyser son âme, à déterminer l'amplitude des vibrations dont sa sensibilité était capable. C'est un des documents les plus émouvants que nous puissions trouver dans l'histoire de l'art et des artistes. Il mérite sans doute d'être mis à côté du célèbre Testament dit de Heiligenstadt, de Beethoven.

Au point de vue qui nous intéresse ici particulièrement, il y a maints traits à relever. Bien qu'en laissant sa plume courir sur les feuilles de son carnet, Chopin n'ait nullement voulu « faire de la littérature », bien qu'il n'ait certainement pas songé, à ce moment, que ses cris de douleur, condensés dans ces lignes, seraient publiés, analysés, disséqués par des biographes ou des critiques, sa confession ne manque pas de valeur littéraire. Il a, sans y prétendre, réussi à exprimer avec une force peu commune des sentiments dont son âme n'avait jusqu'alors jamais si puissamment vibré, il a su donner un tour original à l'expression de ces sentiments qui, avec la véhémence d'une force élémentaire, semblaient devoir faire éclater son cœur en morceaux. Il trouve par moments des accents si poignants qu'ils font songer aux plaintes du saint homme Job, ou du malheureux roi Oedipe ; dans d'autres moments le ton de ses réflexions rappelle le monologue célèbre de Hamlet.

Ce n'est pas non plus sans fondement que d'aucuns ont mis ces pages de Chopin en parallèle avec le grand monologue de Conrad dans les *Aïeux* ou *la*

Fête des Morts de Mickiewicz. Certes, cette « improvisation » est un des sommets de la poésie polonaise et même européenne [1]. On ne saurait lui comparer quelques pages d'un journal intime, écrites à la hâte, sans aucune préoccupation littéraire, par un jeune musicien qui les a rédigées uniquement pour donner libre cours aux mouvements passionnés de son âme meurtrie. Mais la nature et la véhémence du sentiment qui, sous le coup des mêmes événements, presque simultanément et indépendamment l'un de l'autre, a dicté aux deux artistes leurs paroles pleines de feu, sont presque identiques.

De plus, la manière dont ils ont exprimé ce sentiment présente certaines analogies qui sont fort curieuses. Les deux artistes-patriotes vont, dans leur détresse, jusqu'au blasphème, qui chez tous deux prend un tour presque identique. Le Dieu de miséricorde leur aura pardonné leur aberration, « car ils ont beaucoup aimé ». Et dans l'état où ils se trouvaient, « ils ne savaient pas ce qu'ils faisaient ». D'ailleurs il faut prendre encore en considération que Chopin n'a pas publié ce qu'il a confié aux feuillets de son carnet, et que, chez Mickiewicz, le blasphème est atténué, car c'est le diable qui prononce l'affreuse parole, en achevant la phrase de Conrad :

> Tu n'es pas le père du monde... mais tu en es...
> le tsar,

tandis que Conrad lui-même chancelle et tombe.

[1] Elle a été reproduite en traduction française, avec une pénétrante analyse, dans *Le Chant de la Pologne*, numéro de la revue *Nova et Vetera* (Fribourg), consacré à la Pologne (1940).

Relevons encore ces paroles du journal de Chopin :

> Je ne fais que gémir, me lamenter parfois au piano.

Cette phrase suggère qu'il faut rechercher aussi dans les œuvres musicales de Chopin une expression, et comme la cristallisation de l'état d'âme que reflète son journal intime. Il y a, en effet, trois compositions dont on croit qu'elles doivent leur origine au bouleversement moral subi par Chopin lors de ces mémorables journées passées à Stuttgart. Ce sont les Préludes en *la mineur* et en *ré mineur*, et l'Etude en *do mineur*, la dernière de l'op. 10.

Ces trois chefs-d'œuvre forment en effet comme l'« illustration » musicale idéale du journal que nous connaissons. Le Prélude en *ré mineur* et l'Etude ont été de ce fait appelés « révolutionnaires » ; ces deux morceaux sont véritablement, si l'on peut dire, l'éruption volcanique des sentiments de douleur et de fierté blessée, du désir de vengeance, de la révolte d'une grande et noble âme, qui, atteinte dans ses affections les plus profondes et les plus intimes, s'insurge contre l'injustice, l'oppression, la cruauté.

Le Prélude en *la mineur*, par contre, serait la contrepartie des notes du journal intime, qui, avant la réception de la sinistre nouvelle, reflètent la prostration nerveuse de leur auteur, l'état d'hypnose dans lequel l'avaient plongé ses sombres pressentiments, ce pessimisme sans lueur d'espoir, ce sentiment cuisant d'impuissance, cet état enfin qui, en paralysant toutes les facultés de l'âme, nous semble friser le délire. Tout

cela on le retrouve dans le Prélude en *la mineur*, comme on retrouve dans l'Etude et le Prélude « révolutionnaires » l'explosion de la passion déchaînée qui éclate aussi dans le journal intime.

Ajoutons toutefois que, si pour l'Etude nous avons au moins le témoignage de Karasowski, l'un des premiers biographes de Chopin, qui puisait ses renseignements auprès de la famille même du compositeur, — en ce qui concerne les deux préludes, c'est seulement la tradition qui met leur genèse en relation avec les heures tragiques vécues par Chopin à Stuttgart. Cette tradition est même de date assez récente, car nous ne pouvons la faire remonter qu'à la conférence du professeur Tarnowski, déjà mentionnée, qui date de 1871 : pour illustrer en musique l'exposé du conférencier, la princesse Marcelline Czartoryska, qui était une des meilleures élèves de Chopin, a précisément joué les trois compositions en question.

On ne saurait garantir que cette tradition soit entièrement fondée. Il n'existe aucun document qu'on puisse invoquer à l'appui. Au contraire, puisque Chopin n'acheva le recueil des 24 Préludes qu'en 1838, à Majorque, il est plutôt probable que les 2e et 24e Préludes se rapportent aussi à une époque postérieure à l'année 1831. En particulier en ce qui concerne le Prélude en *la mineur*, nous savons que, pendant sa maladie à Palma et Valldemosa, Chopin se trouvait dans des états de dépression morale dont le Prélude en question pourrait fort bien être le reflet. J'ai eu en main le manuscrit de la première esquisse de la Mazurka op. 41 n° 2, en *mi mineur*. Au-dessus de la

première ligne Chopin a mis la date : *Palma, 28 novembre.* Il est donc hors de doute que cette Mazurka a été conçue à Majorque. Or, sur la même feuille de papier, Chopin a noté encore le Prélude en *mi mineur* et celui qui nous intéresse ici spécialement, en *la mineur.* Malheureusement, l'esquisse de ce Prélude n'est pas datée, mais il est au moins très probable que ce Prélude a été composé à la même époque que la Mazurka en *mi mineur,* donc en 1838 seulement [1].

Le journal intime, de dimensions d'ailleurs réduites, que nous venons d'étudier, est d'autant plus précieux qu'il est un document à tous points de vue unique en son genre. Jamais, ni avant ni après, Chopin n'a eu l'idée ni éprouvé le besoin de noter ses impressions, de fixer par écrit les événements de sa vie, de narrer ses confidences à cette sorte d'ami muet. Si l'un de nos lecteurs devait au cours de ses lectures rencontrer, en dehors de ceux que nous avons analysés ici, d'autres textes prétendument extraits d'un « journal » de Chopin, il peut être sûr qu'il s'agit de textes apocryphes. Il en existe, en effet.

D'où nous viennent-ils ? Par une cruelle ironie (s'il y a là vraiment un pur hasard), ils nous sont précisément arrivés tout droit de — Stuttgart ! La *Neue Musik-Zeitung,* paraissant dans cette ville, a publié, dans son numéro du 8 janvier 1907, des pages révélatrices sous le titre : *Frédéric Chopins Tagebuchblätter. Autorisierte Übersetzung von H. Wiesenthal.* Le « texte original »

[1] V. article de L. Bronarski sur les manuscrits de Chopin à Genève, dans la *Ksiega pamiatkowa ku czci prof. D-ra A. Chybińskiego,* Cracovie 1930, où cette question a été traitée plus en détail.

n'a jamais été publié, pour la simple raison qu'il n'a jamais existé ! M. Hoesick, le très méritant auteur d'une biographie de Chopin qui est la plus volumineuse et la mieux documentée de toutes, mais qui n'est guère connue en dehors de la Pologne, M. Hoesick donc n'a pas eu de peine à prouver qu'il s'agit là d'un faux manifeste, et même assez grossier [1].

Nous n'avons donc pas besoin de nous arrêter à ce prétendu journal de Chopin. Mais il faut le signaler, car des passages en sont parfois cités dans la littérature sur Chopin. En France, c'est le *Guide Musical*

[1] *Slowacki i Chopin,* I, p. 216 ss. — Puisque nous en sommes au chapitre des faux et des apocryphes, signalons encore les deux cas suivants. Une revue polonaise, très sérieuse d'ailleurs, a publié, dans son numéro du 1. IV. 1930, la traduction d'une nouvelle intitulée *Olga,* dont le texte original a paru en France en 1840 (dans la collection « Babel »), sous la signature : Chopin. Le traducteur a, dans une note explicative, donné cet ouvrage comme provenant de Frédéric Chopin. Or, M. L. Binental a montré (*Kurjer Warszawski,* 2. IV. 1930) qu'il s'agit ici d'une méprise, que Frédéric ne pouvait être l'auteur de la nouvelle en cause et que celle-ci doit être probablement attribuée à Jean-Marie Chopin, un contemporain de notre musicien, qui vivait en même temps que lui à Paris. D'autre part on a pu lire dans la *Revue Musicale* de décembre 1931, p. 27, que Chopin a recopié de sa main la plupart des lettres de Maurice de Guérin. Or, de toute évidence il s'agit ici de Charles-Auguste Chopin, juriste et littérateur, qui a joué un certain rôle dans la publication du célèbre article de George Sand sur M. de Guérin, et qui, en général, s'est acquis des mérites pour la connaissance et la diffusion des œuvres de Maurice. En particulier, il a fait des copies des écrits du jeune auteur du *Centaure.* Ces copies sont devenues de précieuses sources pour les éditeurs (v. A. Lefranc, *Maurice de Guérin,* Paris 1910, p. 19 s., 109 s., 218 s.). Nous verrons combien pareil fait serait étonnant chez Chopin le musicien. Le malentendu a été causé par G.-S. Trébutien qui, dans le post-scriptum à la préface de son édition des lettres de M. de Guérin (1861), n'a pas précisé de quel Chopin il s'agissait.

de septembre 1907 qui a publié une traduction du pseudo-journal, et contribué ainsi à répandre sa connaissance. Certains auteurs ont été induits en erreur et citent ce journal avec une entière bonne foi, en tirant de ses affirmations des conclusions relatives à leur auteur, et en s'en servant à l'appui de leurs thèses, comme cela est encore arrivé au Dr Marc Bordes dans son ouvrage, paru à Lyon en 1932, *La maladie et l'œuvre de Chopin.*

IV. CHOPIN ÉPISTOLIER [1]

Frédéric Chopin — le grand Frédéric, autrement grand qu'un certain autre Frédéric dit le Grand — n'a publié aucun ouvrage littéraire. S'il avait bien un talent littéraire, il n'était pas littérateur. Il n'avait peut-être même rien d'un littérateur. Il n'aimait pas écrire. Il détestait surtout écrire des lettres [2]. Liszt écrivait à la comtesse d'Agoult [3], à ce sujet :

> Chopin me disait l'autre jour qu'il aimait mieux faire 300 lieues qu'écrire une lettre.

Et dans son livre sur son confrère, Liszt dit ce qui suit :

> Chopin écrivait régulièrement aux siens, mais seulement à eux. Une de ses bizarreries consistait à s'abstenir de tout échange de lettres, de tout envoi de billets ; on eût pu croire qu'il avait fait vœu de n'en jamais adresser à des étrangers. C'était chose curieuse de le voir recourir à tous les expédients

[1] F.-L. Schoell a consacré aux Lettres de Chopin un chapitre de son *Patrimoine polonais, études littéraires,* t. I (Lausanne 1944).

[2] Sur Chopin épistolier, v. Hoesick, *Chopin,* etc., II (1927), p. 623 ss.

[3] Lettre du 17 mai 1840.

pour échapper à la nécessité de tracer quelques lignes. Maintes fois il préféra traverser Paris d'un bout à l'autre pour refuser un dîner ou faire part de légères informations, plutôt que de s'en épargner la peine au moyen d'une petite feuille de papier. Son écriture resta comme inconnue de ses amis [1].

Chopin avoue lui-même franchement qu'écrire des lettres n'était pas pour lui un particulier plaisir. Déjà dans une lettre adressée à un ami d'enfance [2], en 1825, Frédéric dit, d'ailleurs spirituellement :

> Tu sais que je n'aime pas beaucoup griffonner, à moins que cela ne soit à quatre mains.

A un autre ami, Kumelski, il écrit le 12 décembre 1831 :

> Excuse ma hâte, si ce bout de papier est par trop stupidement écrit. Mais tu sais que j'aime mieux jouer qu'écrire [3].

C'est à ses parents, à ses sœurs, et à quelques amis polonais intimes qu'il écrivait le plus souvent. Cependant ses parents eux-mêmes se plaignent assez fréquemment des trop rares lettres qu'ils reçoivent de leur cher Frédéric. Avec l'âge, cette répugnance à écrire des lettres s'accentue encore. Pourtant ce n'est pas qu'il lui fût difficile de trouver une expression adéquate de ses pensées et de ses sentiments. Au contraire, nous verrons par quelques exemples quelle plume alerte il manie déjà comme garçon de quatorze

[1] *Chopin*, Leipzig 1923, p. 202 ss.
[2] Jean Bialoblocki. Lettre du 27 juillet 1825.
[3] V. aussi la lettre à Gutmann du 16 octobre 1848.

ou quinze ans. Dans ses lettres écrites en français il éprouve une certaine gêne. Certes, dès son enfance il parlait couramment le français et pendant son long séjour en France il n'a pu que développer sa connaissance de cette langue. Mais il n'arriva jamais à la posséder complètement et à la parler sans faute, moins encore à l'écrire tout à fait correctement. Son orthographe surtout laisse bien à désirer. Aussi, dans ses lettres, s'excuse-t-il assez souvent de son français. Dans une lettre du 14 août 1843, à George Sand, il dit :

> Il faut que je choisisse les mots dont je connais l'orthographe.

Dans une autre lettre :

> Pour les fautes d'orthographe, je suis trop paresseux pour voir dans Boiste [1].

A Pleyel :

> Pardonnez-moi mon orthographe [2].

A Solange, la fille de George Sand, il écrit à la fin de sa lettre du 24 novembre 1847 :

> Je vous demande pardon de mes ratures et de mon français.

Dans le post-scriptum de la lettre du 2 octobre 1847, il demande à Solange :

> Corrigez mon français, comme jadis.

[1] C'était le « Larousse » de l'époque. Lettre à G. Sand, du 5 décembre 1844.
[2] Lettre du 22 janvier 1839.

Un autre post-scriptum, de la lettre du 30 juin 1848, à Solange encore, est ainsi libellé :

> Pardonnez mon style. Le style c'est l'homme. Mon style est bien bête.

Dans une lettre à son élève M[lle] de Rozières, Chopin écrit :

> Vous connaissez mon infirmité de ne pouvoir mettre deux mots l'un à la suite de l'autre sans une véritable souffrance.

Plus loin il avoue qu'à Solange il a écrit 50 brouillons, et il ajoute :

> Je rature plus que je ne pose de lettres.

Comme cette lettre date de l'époque où Chopin était déjà très souffrant, on pourrait croire que c'est à sa fatigue et à sa santé très ébranlée qu'il faudrait attribuer la difficulté qu'il éprouve à écrire et à formuler ses pensées. Toutefois cela ne serait peut-être pas tout à fait exact. Car quelques mois plus tard il écrit à un de ses amis les plus intimes, W. Grzymala, et cette fois en polonais :

> Je termine, car c'est une torture pour moi d'écrire, même à toi.

Mais il ajoute cette phrase extrêmement significative :

> Il reste tant de choses que la plume n'arrive pas à dire [1].

[1] Lettre du 22 juin 1849.

Et dans une lettre au même destinataire, du 4 septembre 1848 :

> Pardonne-moi ce barbouillage ; tu sais quelle torture c'est pour moi, parfois, d'écrire ; la plume me brûle les doigts, les cheveux me tombent et je ne peux écrire ce que je voudrais, alors j'écris mille choses inutiles.

Si d'écrire des lettres, fût-ce même à ceux qui lui étaient les plus proches et les plus chers — et peut-être surtout à ceux-là — est devenu pour Chopin une « torture », ce n'est pas qu'il ait perdu sa facilité de plume ; c'est qu'il lui était de plus en plus pénible de parler de ses sentiments, de ses préoccupations, de ses souffrances, c'est qu'il devenait de plus en plus réservé et même renfermé. Il y avait beaucoup de choses qu'il ne pouvait pas dire, beaucoup d'autres qu'il ne voulait pas dire. C'est peut-être la raison principale pour laquelle, comme il l'avoue parfois, il rédigeait « 50 brouillons » avant d'arriver à une version définitive, commençait une lettre pour ne l'achever que quelques jours, ou même quelques semaines après, jetait au feu des lettres déjà écrites, multipliait les ratures, effaçait des mots, des phrases, des alinéas entiers, n'achevait pas des lettres commencées, n'expédiait pas des lettres achevées.

Ces difficultés qu'il éprouvait dans sa correspondance, ces hésitations sont surtout le reflet du conflit qui existait entre d'une part la pudeur de ses sentiments, la retenue qu'il s'imposait, la crainte qu'il éprouvait de ne pas être compris, de ne pas trouver un écho assez sympathique chez la personne à laquelle

il écrivait, ou de l'importuner de ses « jérémiades », comme il disait [1], — entre tout cela d'une part, et le besoin d'autre part de s'épancher sincèrement dans un cœur affectueux et attaché, d'ouvrir toute son âme, de confesser tout ce qui l'oppressait. Peut-être est-ce dans ce douloureux tiraillement entre deux tendances opposées, aggravé encore par son indécision congénitale (avouée par lui-même), qu'il faut chercher la cause la plus profonde de ces « tortures » de la correspondance.

Il y a là un processus psychologique très compliqué dont il n'est pas aisé de déterminer tous les éléments et dont certaines données peuvent même nous échapper. Dans les cas cités par Liszt, on peut encore parler de « bizarrerie » ; bien que cela n'explique rien du tout. Dans des cas plus graves et plus complexes, cela suffit moins encore. Et accuser Chopin de manquer de sincérité et de franchise, c'est par trop simplifier les choses, et même se montrer injuste à son endroit.

Quoi qu'il en soit, il est certain que Frédéric n'aimait pas écrire et que, avec l'âge, la correspondance devint pour lui un fardeau de plus en plus lourd. Mais même dans les dernières années de sa vie, lorsqu'il s'abandonne à sa verve de causeur, lorsqu'il se laisse librement aller à raconter les impressions qu'en observateur fin et souvent malicieux, mais aussi en artiste, il recueille aisément, alors on retrouve chez lui les qualités maîtresses de son style que, dans sa préface

[1] Lettre du 4 septembre 1848, à W. Grzymala.

à la publication polonaise des *Lettres de Chopin* [1], Henryk Opienski définit très justement ainsi :

> Malgré la répugnance notoire que Chopin éprouvait à écrire des lettres, lorsque nous relisons sa correspondance nous pouvons facilement nous rendre compte qu'il y avait souvent dans la vie de notre grand artiste des moments où il aimait donner libre carrière à son bavardage et savait même être prolixe. Ces moments coïncidaient d'habitude avec les voyages de Chopin, qu'il relatait avec un talent littéraire peu commun.
>
> Mais ces relations de Chopin n'ont point un caractère romantique ; nous y trouvons rarement des descriptions de la nature : Chopin préfère raconter des événements, et surtout esquisser, dans un style coloré et souvent finement spirituel, le portrait des personnes qu'il a rencontrées. Quant aux lettres de Chopin qui ont trait aux mouvements révolutionnaires à Paris ou qui relatent des détails de la vie de personnages célèbres, par exemple Victor Hugo, elles ont le caractère d'une attachante chronique intime de la vie parisienne au temps de Louis-Philippe.
>
> Les lettres écrites par Chopin en polonais sont beaucoup plus nombreuses et importantes que les lettres écrites en français. Son style polonais, qui, dans les dernières années, est çà et là truffé d'expressions empruntées à la langue française, et polonisées, se distingue à l'époque de la jeunesse de Chopin par une pureté de langue et par je ne sais quel brio, qui révèle un tempérament de vrai « Mazur ». Bref, il n'a rien de commun avec cette sorte de romantisme mélancolique et rêveur dont la légende aimait jadis

[1] Varsovie 1937.

affubler Chopin. La santé, la vigueur de la campagne mazovienne, dans laquelle il était né et dont il garda toute sa vie un souvenir nostalgique, se reflètent dans son style plein de sève et de verve — comme d'ailleurs dans la grande majorité de ses compositions [1].

Un des plus illustres écrivains polonais, un maître de la prose s'il en fut, Henri Sienkiewicz, n'hésite pas, dans un compte rendu de l'ouvrage de Karasowski sur Chopin, à exprimer l'enthousiasme qu'il éprouve pour l'art épistolaire de Chopin. A propos d'une lettre à W. Kolberg, du 19 août 1824, qu'il cite comme exemple et dans laquelle il relève le ton dégagé et l'aisance naturelle qui, selon lui, égalait la facilité de Chopin-virtuose pour le piano, Sienkiewicz constate :

> Ces qualités sont celles de toutes les lettres de Chopin. Tristes ou gaies, elles sont toujours sincères, d'une touche légère, sans prétention d'aucune sorte, et cela en fait souvent de véritables perles de la littérature polonaise. On n'a pas encore attiré l'attention sur la valeur littéraire de ces lettres, et pourtant elles témoignent d'un talent de plus chez cet être si extraordinairement doué [2].

[1] Déjà Karasowski qui, dans sa biographie de Chopin, a le premier publié un nombre important de lettres de Chopin, mises à sa disposition par la famille du musicien, a vanté le langage beau et expressif, l'humour, l'esprit étincelant de Chopin épistolier. « Parfois, dans un seul trait de sa plume il y a plus de vérité et de justesse de jugement que dans de longs commentaires et dans des phrases soigneusement tournées » (*Fryd. Chopin. Zycie — Listy — Dziela.* Varsovie 1882, II, p. 211 ss.).

[2] H. Sienkiewicz, *Pisma zapomniane i niewydane*, Lwów 1922, p. 241 ss.

Provenant d'un juge si compétent, cette appréciation de Sienkiewicz a un poids particulier.

Si Chopin fait preuve de talent littéraire dans sa correspondance, il faut constater qu'il n'y a dans celle-ci absolument pas de « littérature ». Et si l'on peut parler de l'art épistolaire de Chopin, il faut convenir que, dans ses lettres, il n'y a aucune préoccupation d'ordre artistique, aucun souci de la forme [1].

Lorsque Chopin jetait au feu des lettres destinées à être expédiées, ou faisait « 50 brouillons » avant de mettre au net, ce n'est pas qu'il ait suivi en cela les conseils de l'*Art poétique* : « Polissez sans cesse et repolissez » ! Il en allait tout autrement pour sa musique ; car là il était extrêmement soigneux et il ciselait ses œuvres jusque dans le détail, patiemment, scrupuleusement, sans que d'ailleurs l'on s'aperçoive jamais de la somme de travail et de réflexion qu'il y a mise. Quant à ses lettres, il est possible, et même probable, que, souvent, il voulait les rendre « présentables » et correctes, mais jamais il n'eut l'idée de les « embellir », jamais il ne songea à en faire des morceaux de littérature, jamais il ne voulut faire étalage de ses dons de styliste. Or c'est précisément lorsque

[1] A la différence de maint autre grand — et même moins grand — poète ou artiste, il semble bien que jamais l'idée ne soit venue à Chopin que ses lettres seraient un jour publiées. Et s'il voyait aujourd'hui une des belles éditions « complètes » de sa correspondance, il s'écrierait sans doute, comme il le fit en voyant le manuscrit de ses Variations, op. 2, relié et conservé avec soin dans un beau carton à la Bibliothèque impériale de Vienne :

> Ils ont bien là, les sots, quelque chose à conserver !

(Lettre du 14 mai 1831.)

nul souci de forme ne le hantait qu'il écrivait le mieux. Les lettres qu'il jetait sur le papier dans un abandon complet, avec toute sa simplicité naturelle, tout son humour ingénu, sont celles qui ont le plus de charme et qui témoignent le mieux de son talent littéraire. Inutile presque de dire que, parmi les lettres écrites en français, il y en a bien peu de ce genre.

On reproche à Chopin d'avoir écrit des lettres assez terre à terre, et de n'y avoir jamais abordé des problèmes intéressants ou ayant quelque portée générale, de parler le plus souvent, dans ses lettres à sa famille et à ses quelques amis, de choses de peu d'importance, de narrer ses soucis financiers, de s'indigner de l'ignorance et de l'avarice des éditeurs, et de se perdre souvent dans le détail lorsqu'il donne par exemple des instructions pour l'aménagement de son appartement [1].

[1] Nous empruntons ces lignes au livre qu'a consacré à Chopin M. R. Koczalski (*F. Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen.* Cologne-Bayenthal 1936, p. 25). Koczalski est d'ailleurs un ardent admirateur du musicien polonais et un fervent interprète et commentateur de ses œuvres. On trouve de semblables objections ou reproches chez d'autres auteurs encore. Niecks (*F. Chopin as a Man and Musician*, Londres 1902, I, 174 s.) accuse assez de froideur à l'endroit de l'art épistolaire de Chopin. Mais il relève au moins l'excellence de certains passages dans les lettres du compositeur, et il a l'excuse de n'avoir pu connaître qu'un nombre encore assez restreint de lettres de Chopin, cela d'ailleurs seulement d'après des traductions. Il est probable aussi que E. Combe, qui a consacré aux lettres de Chopin un article dans la *Tribune de Genève* du 8 août 1936, n'aurait pas dit que Chopin n'a rien de remarquable comme épistolier s'il avait connu le texte original des lettres. M. E. Ganche, qui voue à Chopin et à son œuvre un culte aussi enthousiaste et touchant que généreux, a insisté, dans ses *Voyages avec F. Chopin* (Paris 1934), sur l'« intempérance de plume » du « doux Chopin ». Il a su trouver d'excellentes explications de cet aspect de la correspondance (*loc. cit.*, p. 163 et 224 s.). Il est d'autant plus étonnant de l'entendre dire (à la page 165 du même livre) que :

> cette correspondance est un document pour la pathologie et la psychonévrose, mieux faite pour le médecin et le savant que pour les artistes et le public, qui n'y découvriront pas une révélation intéressante de Chopin, ni de son génie.

Voir à ce sujet mon compte rendu du beau livre de M. Ganche, dans le *Polski Rocznik Muzykologiczny* (« Annuaire polonais de musicologie »), Varsovie 1935, p. 151 s.

En somme, tout cela est à certains égards assez juste. Mais combien incomplet ! Evidemment Chopin n'était ni savant, ni philosophe, ni même littérateur. Nous avons déjà constaté qu'il ne se complaisait jamais, dans ses lettres, à des descriptions poétiques, à des tableaux ou à des dissertations sur l'art. S'il parlait de ses soucis matériels, de ses difficultés avec les éditeurs, ou donnait des indications détaillées sur les soins à donner à sa garde-robe et à son appartement, c'est qu'il y était obligé, et qu'en définitive les missives ont été inventées surtout pour des motifs d'ordre pratique. On accordera volontiers qu'une grande partie des lettres de Chopin a plutôt une valeur de document biographique et psychologique qu'une valeur proprement littéraire. Mais il y en a aussi un grand nombre qui, selon le mot de Sienkiewicz, sont de véritables perles littéraires. Même lorsqu'il parle de choses assez prosaïques, Chopin sait trouver le mot juste et expressif, un tour de phrase enjoué ; il ne recule même pas devant des expressions fortes et rudes, dont la verdeur parfois étonne.

Enfin il a sa manière à lui, nonchalante et énergique à la fois, qui a son charme et qui rend la lecture de ses lettres intéressante, et même attrayante.

A l'appui de cette affirmation quelques citations s'imposent. Nous avons choisi à cet effet quelques échantillons des diverses manières de Chopin épistolier. Nous verrons tour à tour Chopin humoriste, Chopin moqueur, Chopin narrateur, Chopin élégiaque. Malheureusement, le style de Chopin perd en traduction beaucoup de son originalité. Transposés dans une langue étrangère, les tours de phrases si personnels deviennent parfois méconnaissables [1].

Voici d'abord un fragment datant de 1825 : il est détaché d'une série de lettres que Chopin a adressées à son ami Bialoblocki et qui sont parmi les plus attachantes, parmi celles qui ont le plus de fraîcheur et de grâce spontanée. Il y a là un joli tableau pris sur le vif, qui témoigne d'une finesse d'observation et d'une sûreté de touche vraiment étonnantes chez un garçon de quinze ans.

> Mon cher Jean ! Mon cher Jean-Jean !... encore une fois, mon bien cher Jeannot ! Sans doute as-tu trouvé bizarre que je ne t'aie pas écrit depuis si longtemps ; ne t'étonne pas ; lis d'abord la lettre précédente et ensuite ceci :
>
> Avant-hier, j'étais assis auprès de ma table, la plume en main, j'avais déjà écrit « Mon cher Jean »,

[1] Les textes qui suivent sont empruntés à la publication française des Lettres de Chopin (Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1933). On y a introduit des retouches, afin de les rapprocher le plus possible du texte de Chopin.

puis la première période de ma lettre, et, comme celle-ci sonnait musicalement, je me mis à la lire en grande pompe à Zywny [1] qui donnait sa leçon à Górski en train de s'endormir au piano. Zywny aussitôt de claquer des mains, de se moucher, de rouler son mouchoir en cornet, de l'enfoncer dans la poche de sa grosse redingote verte et ouatée, puis de remettre en place sa perruque et de me demander :

— A qui écrit-*il* donc cette lettre ?

Je réponds :

— A Bialoblocki.

— Hum, hum, à Monsieur Bialoblocki ?

— Mais oui, à Bialoblocki.

— Bon. Et où adresse-t-*il* la lettre ?

— Où ? A Sokolowo, comme d'habitude.

— Et comment va Monsieur Bialoblocki ? Ne le sait-*il* pas ?

— Assez bien, sa jambe va mieux.

— Ah, elle va mieux ! Hum, hum, bon, bon. Et lui, a-t-il écrit à Monsieur Fridrich ?

— Il m'a écrit, mais il y a déjà assez longtemps, lui répondis-je.

— Ah ! et il y a combien de temps ?

— Pourquoi me le demandez-vous ?

— He, he, he, he, he he ! se met à rire Zywny.

Etonné, je lui demande :

— Savez-vous quelque chose à son sujet ?

— Hehehehehe !

Et il rit de plus belle, en agitant sa charmante petite tête.

— Vous a-t-il donc écrit ? lui demandé-je.

— Pour sûr qu'il m'a écrit ! répond Zywny.

[1] Zywny était maître de piano. D'origine tchèque, il parlait mal le polonais, et, dans le dialogue qu'il rapporte, Chopin reproduit aussi le langage particulier de son professeur. Ne voulant pas tutoyer Frédéric, Zywny lui parle à la troisième personne, à la manière allemande, alors encore en usage.

Et il nous apprend la mauvaise nouvelle de ton départ pour la Prusse orientale en vue de guérir ta jambe qui ne va pas mieux.

— Mais où, en quel endroit?

— A Bischofswerder!

J'entendais ce nom pour la première fois d'une bouche humaine. En d'autres circonstances il m'aurait fait éternuer et éclater de rire ; mais en ce moment j'éprouvais trop de peine, d'autant plus que tu ne m'en avais rien dit, et pourtant c'était ton tour de m'écrire!

Je terminai donc alors ma correspondance, et ne sachant que t'écrire, où t'écrire et comment t'écrire, je remis cette lettre de jour en jour, jusqu'à ce que, finalement, elle ne fut pas mise à la poste [1].

Il y a là une scène exquise en son genre, présentée avec tant de vie et de vérité, et avec une telle économie de moyens qu'il serait difficile de faire mieux. Il n'y a pas un mot qui ne soit nécessaire, pas un qui soit superflu (surtout dans l'original) ; mais aussi chaque mot porte.

En 1828, Chopin accompagna à Berlin le professeur Jarocki invité à prendre part à un congrès de naturalistes. Frédéric raconte les impressions de ce voyage dans de longues lettres. Entre autres, il parle aussi des savants qu'il rencontra à Berlin [2] :

A table... il me sembla que mon voisin me regardait de travers. C'était un professeur de botanique de Hambourg, un monsieur Lehmann. Je lui enviai

[1] Lettre du 30 octobre 1825.

[2] Lettre du 16 septembre 1828.

ses gros doigts. Alors qu'il me faut mes deux mains pour rompre le pain, il lui suffit d'une seule pour en faire une galette. Le mignon avait des menottes comme un ours. Il se mit à bavarder avec M. Jarocki à travers moi ; il s'enflamma et s'oublia au cours de la conversation au point de pétrir de ses gros doigts mon assiette dont il balayait les miettes. (C'est un vrai savant, car il a en outre un gros nez mal fait.) Assis comme sur des épingles, tandis qu'il malaxait mon assiette, il me fallut après la frotter énergiquement avec ma serviette.

Pendant son séjour à Dresde en 1830, Chopin fut invité à une soirée musicale chez M^lle^ Pechwell, pianiste réputée ; il décrit aux siens à Varsovie comment il s'y rendit et ce qu'il y trouva [1] :

Tiré à quatre épingles, j'envoyai chercher une chaise à porteur ; je m'assis dans cette drôle de boîte et me fis porter à la maison Kreisig où devait avoir lieu cette soirée musicale. Pendant le trajet je trouvai bien amusant d'être véhiculé par des porteurs en livrée ; j'avais grande envie de défoncer le fond de la boîte, mais je me retins. Le véhicule m'amena jusqu'à l'escalier. Je descendis et me fis annoncer à M^lle^ Pechwell ; vint alors le maître de la maison, qui m'accueillit avec moult salutations, mille gentillesses et quantité de compliments ; puis il me fit entrer dans la salle où j'aperçus une quantité de dames assises des deux côtés de huit énormes tables. Alors scintillèrent à mes yeux non pas tant les brillants dont elles étaient parées, qu'une myriade d'aiguilles à tricoter. Sans plaisanter, la quantité de ces aiguilles était si grande que l'on pouvait craindre un soulèvement général des femmes contre les

[1] Lettre du 14 novembre 1830.

hommes, soulèvement contre lequel les lunettes et les crânes chauves apparaissaient comme les seuls moyens de défense ; il y avait en effet nombre de lunettes et une tête chauve sur deux.

La relation que Chopin donna d'une autre soirée musicale, qui avait lieu, celle-ci, dans les environs de Vienne, chez le docteur Malfatti, le médecin de Beethoven, présente un caractère assez différent. En quelques traits choisis avec bonheur, mais — comme toujours — sans recherche, Chopin brosse un séduisant tableau [1] :

Une grande quantité d'auditeurs étrangers nous écoutaient de la terrasse. Il y avait un clair de lune admirable, les fontaines bruissaient, le parfum exquis qui venait des serres emplissait l'air, en un mot : une nuit merveilleuse, un endroit délicieux ! Vous ne sauriez vous représenter les belles proportions du salon où l'on chantait ; d'immenses baies ouvertes de haut en bas donnaient sur une terrasse d'où l'on voyait Vienne tout entière ; beaucoup de miroirs et peu de lumières. Un cabinet situé à gauche de l'entrée augmentait l'étendue de l'appartement qui semblait immense. La cordialité et la prévenance du maître de maison, l'élégance, l'aisance et la gaieté de toute la société, l'esprit qui y régnait et un souper exquis nous retinrent longuement, et c'est seulement vers minuit que nous montâmes en voiture pour rentrer chacun chez soi.

Une des plus belles lettres de Chopin est celle qu'il écrivit à ses sœurs le 16 août 1835, lorsqu'il rencontra à Carlsbad ses parents qu'il n'avait pas vus depuis

[1] Lettre du 25 juin 1831.

cinq ans. C'est d'un bout à l'autre un long cri de joie et d'allégresse, une explosion de bonheur, un témoignage de tendresse et d'affection qui ne laisse pas d'émouvoir chaque fois qu'on relit cette lettre, post-scriptum à celle de son père :

Mes chers enfants, voici que vous recevez la première lettre avec mon écriture et celle de Papa. Notre joie est indescriptible ! Nous nous embrassons, et nous embrassons encore ! Que pourrait-on faire de plus ? Dommage que nous ne soyons pas tous ensemble ! Quelle merveille que le petit poupon ! Comme Dieu est bon pour nous ! J'écris d'une façon désordonnée ; mieux vaut ne pas penser aujourd'hui et jouir du bonheur qu'il nous est donné de vivre. Ce que le présent m'apporte est unique. Ils n'ont point changé, nos parents, ils sont toujours les mêmes, mais un peu vieillis. Nous nous promenons, nous conduisons Madame Mère par le bras, nous parlons de vous, nous imitons ces coquins de neveux, et nous nous racontons combien de fois nous avons pensé les uns aux autres. Nous buvons, nous mangeons ensemble, nous nous choyons l'un l'autre — nous nous appelons joyeusement. Je suis au comble du bonheur. Les mêmes habitudes, les mêmes mouvements qui accompagnèrent toute mon enfance, la même main que je n'avais pas baisée depuis si longtemps ! Eh bien, mes enfants, je vous embrasse et pardonnez-moi s'il m'est impossible de rassembler mes pensées pour vous écrire autre chose que ceci : nous sommes heureux en ce moment ! J'en avais toujours eu l'espoir, mais aujourd'hui je jouis de la réalisation de ce bonheur, du bonheur et du bonheur ! Je vous serre de joie à vous étouffer, vous et mes beaux-frères, vous tous que j'aime le plus au monde.

Voici maintenant Chopin paysagiste-impressionniste, un Chopin qui sait en quelques phrases non seulement donner une description colorée, plastique, vivante, mais reconstituer l'atmosphère et le milieu. La lettre est écrite à Palma de Majorque, le 15 novembre 1838 :

> Je suis à Palma, parmi les palmiers, les cèdres, les cactus, les oliviers, les orangers, les citronniers, les aloès, les figuiers, les grenadiers, etc. Tout ce que le Jardin des Plantes possède dans ses serres ! Le ciel est de turquoise, la mer d'azur, les montagnes d'émeraude et l'air paradisiaque. Il y a du soleil toute la journée. Tout le monde est vêtu comme en été et il fait chaud ; la nuit on entend guitares et chants, des heures entières. Les balcons sont énormes et les raisins pendent au-dessus de la tête ; l'architecture est mauresque. De même que la ville, tout reflète l'Afrique. En un mot, une vie admirable ! Aime-moi ! Je vais sans doute loger dans un cloître admirable, dans le plus beau site du monde : la mer, les montagnes, les palmiers, le cimetière, une église du temps des Croisades, les ruines d'une mosquée, de vieux oliviers millénaires ! Ah, ma vie, je vis un peu plus intensément !... Je suis près de ce qu'il y a de plus beau. Je me sens meilleur.

Le voici maintenant installé dans la fameuse Chartreuse [1] :

> Entre les rochers et la mer une immense chartreuse où tu peux me voir en imagination dans une cellule, avec une porte comme il n'y eut jamais de porte cochère à Paris, pas frisé, sans gants blancs et pâle comme toujours. La cellule a la forme d'un vaste cercueil ; une énorme voûte empoussiérée,

[1] Lettre du 28 décembre 1838.

> une petite fenêtre, devant la fenêtre des orangers, des palmiers et des cyprès ; en face de la fenêtre mon lit suspendu sur des lanières, sous une rosace mauresque filigranée. A côté du lit un vieil intouchable, sorte de pupitre, de forme carrée, qui peut à peine me servir pour écrire, et sur lequel se trouve posé un bougeoir en plomb avec une bougie (ce qui est un grand luxe pour ici). Du Bach, mes grimoires à moi, et des paperasses qui ne sont pas à moi... silence... on peut crier... encore silence. En un mot, je t'écris d'un endroit bien bizarre.

Citons maintenant la lettre du 18 août 1848, adressée d'Ecosse à Fontana, ami intime de Chopin. C'est l'une des lettres les plus tristes. Les larmes y sont refoulées par des sourires forcés, de fugitifs rayons de soleil s'échappent d'un amoncellement de nuages sombres. Dans une autre lettre de la même époque, Chopin, malade, épuisé de fatigue et de souffrance, rongé par la nostalgie et par les soucis matériels, se sentant seul malgré les invitations qui pleuvent et malgré les attentions et même l'affection dont il est entouré, caractérise son état d'âme dans une de ces formules brèves et incisives dont il a le secret : il dit qu'il est comme la plus fine des quatre cordes du violon tendue sur une contre-basse [1]. Tout l'irrite, tout l'agace, tout le fatigue ; il reconnaît le dévouement de ses hôtesses, mais, dans un moment de mauvaise humeur, laisse échapper ce soupir :

> Elles finiront par m'étouffer par leur gentillesse, et moi, par gentillesse, je ne le leur refuserai pas [2].

[1] Lettre du 6-11 août 1848.
[2] Lettre du 1er octobre 1848.

C'est donc dans ces dispositions qu'il écrit à Fontana la lettre que voici :

> Mon âme, si j'étais mieux portant, j'irais demain à Londres pour t'embrasser. Peut-être ne nous verrons-nous pas de sitôt. Nous sommes deux vieilles cymbales [1], auxquelles le temps et les circonstances ont fait jouer tous leurs misérables trilles. Oui, deux vieilles cymbales ! Même si tu te défends de l'être en ma compagnie ! Cela n'enlève rien à la beauté ni à la respectabilité : la table d'harmonie est excellente, seules les cordes sont cassées, certaines chevilles ont sauté.
>
> Or, voilà le malheur : nous avons été faits par un luthier célèbre, quelque Stradivarius *sui generis* qui n'est plus là pour nous réparer. Nous ne savons plus rendre de sons nouveaux en des mains médiocres, et nous étouffons en nous-mêmes ce que personne ne saura plus tirer de nous, puisque le luthier fait défaut. Moi, je souffle à peine : je suis tout prêt à crever ; toi, tu deviendras complètement chauve et tu te pencheras sur ma tombe comme ces saules de chez nous, te rappelles-tu ? qui montrent leur crâne nu...
>
> Que tu n'aies pas attrapé la fièvre jaune et moi la jaunisse, c'est inconcevable — n'étions-nous pas voués tous les deux au jaune ? Je t'écris des bêtises, car je n'ai rien de raisonnable dans la tête. Je végète et j'attends patiemment l'hiver. Je rêve, tantôt à la maison, tantôt à Rome, tantôt au bonheur et tantôt au malheur. Personne ne joue à mon goût maintenant, et je suis devenu pourtant si indulgent que je pourrais entendre l'Oratorio de Sowiński [2] avec plaisir et sans mourir [3].

[1] En polonais, le mot « cymbale » a aussi le sens de « mufle », « nigaud ».

[2] Adalbert Sowinski (1805-1880), pianiste, musicographe et compositeur polonais, peu apprécié de Chopin.

[3] Lettre du 18 août 1848.

Malgré ses pointes d'humour, ce bavardage est infiniment triste, pour ne pas dire navrant. Rarement Chopin se montre dans ses lettres si découragé, si désabusé, si élégiaque ; et pourtant il garde encore le charme, la souplesse et le mordant de son style.

Dans une lettre du 4 septembre 1848 Chopin raconte un accident qui avait risqué de lui coûter la vie. Comme toujours, il le fait avec un naturel parfait, une simplicité touchante, sans viser à l'effet, sans s'efforcer le moins du monde de plaire, de se faire valoir. Comme toujours aussi, il est bref, presque laconique, sobre de détails, et pourtant il dit tout ce qu'il faut, et comme il le faut, pour donner une idée juste et précise de l'événement.

Ajoutons que nous trouvons là aussi un témoignage de la force de l'âme de Chopin, de son calme et de son courage vis à vis de la mort, qualités qu'on ne croirait peut-être pas trouver chez cet homme frêle et maladif dès sa jeunesse, chez ce héros de salon, enfin chez cet « efféminé », comme on l'appelle parfois bien à tort. Dans les lettres de cette dernière année de sa vie, Chopin parle d'ailleurs souvent de la mort qu'il sent approcher, et il le fait toujours avec stoïcisme et résignation. C'est ainsi aussi qu'il l'accueillit lorsqu'elle vint enfin le chercher.

Le récit que nous citons se trouve seulement à la fin d'une longue lettre, en post-scriptum, ce qui prouve combien peu Chopin était sous l'impression du grand danger qu'il avait couru :

J'ai oublié de te dire que, depuis que je t'ai écrit la dernière fois, j'ai eu un étrange accident qui par bonheur n'a pas eu de suites, mais qui aurait pu me coûter la vie. Nous étions en voiture pour rendre visite à un voisin, au bord de la mer. La voiture que j'occupais était un coupé attelé de deux jeunes chevaux de race anglaise. L'un d'eux, s'étant mis à danser, se prit une jambe dans les guides et commença à ruer, l'autre de même ; ils dévalèrent dans le parc sur une pente, les guides cassèrent, le cocher dégringola de son siège (il fut même fort mal arrangé). Le coupé à moitié démoli était ballotté d'arbre en arbre ; nous allions rouler dans l'abîme... si un arbre n'eût arrêté la voiture. L'un des chevaux se détacha et fila, galopant comme un fou, l'autre tomba sous la voiture. Les branches avaient brisé les vitres. Par bonheur, je n'eus rien que quelques contusions aux jambes, dues aux secousses. Le domestique avait adroitement sauté, et seul le coupé fut mis en pièces et les chevaux blessés. Les gens qui avaient vu la chose de loin criaient qu'il y avait deux morts, parce qu'ils avaient vu l'un de nous qui avait été rejeté de la voiture, et l'autre qui était tombé par terre. Avant que le cheval n'eût bougé, j'avais eu le temps de sortir du coupé ; j'étais sain et sauf, mais aucun de ceux qui ont vu ce qui se passait, ni aucun de nous qui avons été en danger, ne comprend comment il se fait que nous n'ayons pas été mis en miettes... Je dois t'avouer que j'envisageais avec calme ma dernière heure, mais la pensée d'avoir les mains et les pieds brisés me fait peur. Il ne me manquerait plus que d'être infirme ! [1]

Citons enfin ce fragment d'une lettre écrite d'Ecosse, où Chopin se montre de nouveau observateur sans

[1] Lettre du 4 septembre 1848.

pitié et railleur-caricaturiste. Toutefois il lance ses traits sans la gaieté et l'insouciance de sa jeunesse, non pas pour s'amuser et pour rire, mais pour amuser et faire rire les autres : il y a maintenant derrière ses phrases comme un fond de mélancolie, un voile de tristesse recouvre ses sarcasmes, on y sent une certaine aigreur, et une irritation gronde dans ces propos légers :

L'art ici, c'est la peinture, la sculpture sur bois et l'architecture. La musique n'est pas un art ; si tu articules le mot artiste, l'Anglais pensera qu'il s'agit d'un peintre, d'un architecte ou d'un sculpteur sur bois. La musique est une profession et non un art ; personne ne nommera artiste un musicien, ni ne l'imprimera, car dans leur langue et d'après leurs coutumes, c'est autre chose qu'un art, c'est une profession. Demande-le à n'importe quel Anglais, il te le dira...

C'est sans doute la faute des musiciens, mais va donc commencer à rectifier ces choses-là ! Ils jouent des choses excentriques, en les donnant pour belles ; et c'est folie que d'essayer de leur apprendre des choses sérieuses.

Lady X. est une des plus grandes dames de Londres ; je suis allé passer quelques jours dans son château ; cette grande dame est soi-disant une musicienne. Eh bien, une fois, lorsque j'eus joué du piano, et après toutes sortes de chants exécutés par des ladies écossaises, on apporta une sorte d'accordéon et la maîtresse de la maison se mit le plus sérieusement du monde à jouer d'horribles mélodies sur cette espèce d'instrument. Que veux-tu ? Il me semble qu'à toutes ces créatures il manque quelque morceau de cerveau. Une deuxième lady, en me montrant son album, me dit : « La reine a regardé

dedans et j'ai été à côté d'elle ». La troisième me déclare qu'elle est « la treizième cousine de Marie Stuart ». Une autre chante, en s'accompagnant, par originalité debout au piano, une romance française dont elle prononce le texte à l'anglaise : « J'aiie aiiemaiie » (j'ai aimé) ! ! ! La princesse de Parme m'a raconté que l'une d'elles sifflait avec accompagnement de guitare. Celles qui connaissent mes compositions me demandent : « Jouez-moi votre second Soupir... j'aime beaucoup vos cloches ». Tous leurs commentaires se terminent par : *leïk water*, c'est-à-dire que cela coule comme de l'eau. Je n'ai encore jamais joué pour une Anglaise qu'elle ne m'ait dit : *Leïk water!* Toutes regardent les mains du pianiste et jouent elles-mêmes avec sentiment des fausses notes. Quels originaux que ces Anglais ! Grand Dieu, miséricorde ! [1]

* * *

Nous nous sommes efforcé de présenter et de caractériser l'art, ou tout au moins le talent littéraire de Chopin. Certes, ce talent ne constitue en aucune manière la contre-partie du génie musical de Chopin. Et c'est cela peut-être qui le fait méconnaître. Car on voudrait trouver dans les écrits de Chopin quelque chose qui correspondît à son œuvre musical. Tandis qu'il s'agit ici apparemment de deux domaines assez distincts, bien qu'il doive y avoir aussi, entre les deux, des points de contact et des « zones limitrophes ».

Un ami de Chopin a dit de lui qu'« il avait l'esprit gai et le cœur mélancolique ». On ne saurait trouver

[1] Lettre du 21 octobre 1848.

formule plus heureuse et plus brève pour caractériser le grand compositeur. Or, on peut affirmer que dans la musique de Chopin son esprit gai s'est beaucoup moins manifesté que ne l'a fait son cœur nostalgique. Il y a bien de l'humour dans les compositions de Chopin, mais il y en a relativement peu. C'est juste le contraire dans ses écrits : là, c'est surtout cet esprit allègre, moqueur, caustique, ironique, malicieux — sans méchanceté d'ailleurs —, qui se fait jour, tandis que le cœur tendre, l'âme poétique, la fantaisie rêveuse s'y révèlent beaucoup moins fréquemment et avec moins de force. En somme, le talent littéraire, comme aussi le talent de mime, ne correspondaient pas, chez Chopin, à ses talents musicaux de compositeur et d'interprète, mais ils en étaient, en une certaine manière, le complément.

Si Chopin n'a pas été à même de développer son incontestable talent littéraire et de le faire valoir, c'est qu'il a concentré toutes ses forces et dépensé toutes ses facultés créatrices dans le domaine de la musique. D'autre part, il n'a eu ni le temps, ni l'occasion, ni surtout les dispositions psychiques nécessaires pour s'adonner à une activité littéraire. Il nous a toutefois légué assez de pure beauté pour que nous ne lui en voulions pas...

V. ATTITUDE DE CHOPIN ENVERS LA LITTÉRATURE

Nos considérations sur Chopin et la littérature seraient incomplètes si nous ne consacrions encore quelques mots au moins à l'attitude de Chopin en face de la littérature, à Chopin « consommateur », puisque jusqu'ici nous n'avons vu que Chopin « producteur », si tant est qu'on puisse parler d'une production « littéraire » de Chopin.

Nous avons vu que, ayant achevé ses études au collège, Chopin suivit encore des cours à l'Université de Varsovie, et précisément des cours d'esthétique et d'histoire littéraires. Le temps où vivait Chopin correspond à une époque d'épanouissement des lettres polonaises. L'ère romantique marque, en effet, l'apogée de la littérature en Pologne. Il y a alors une riche éclosion de talents parmi lesquels les trois chantres nationaux, Mickiewicz, Slowacki et Krasiński, brillent d'un grand éclat. Les souffrances de la nation après les partages de la Pologne, et surtout après la répression de l'insurrection de 1830-31, ont provoqué une exaltation du sentiment patriotique, stimulé l'inspiration des poètes, et élevé le diapason de la littérature polonaise à une hauteur rarement atteinte dans la littérature mondiale. La musique de

Chopin constitue simplement la contre-partie de ce bel essor de la poésie en Pologne, elle n'en est qu'un phénomène concomitant ; c'est là un fait dont il faut tenir compte pour comprendre pleinement cette musique, pour en saisir le caractère profond et pour en mesurer toute la portée.

Chopin n'a évidemment pu rester indifférent à la production littéraire de la Pologne de son temps. Il était en relations suivies avec les coryphées des lettres polonaises, aussi bien à Varsovie, avant de quitter la Pologne, qu'à Paris dans la deuxième moitié de sa vie. Il connaissait certainement au moins les principales manifestations du mouvement littéraire en Pologne et dans l'émigration. S'il mettait des textes en musique, c'étaient toujours des vers écrits par les meilleurs poètes polonais.

La littérature française non plus ne pouvait lui rester indifférente et étrangère, ne serait-ce que par suite de son contact continuel avec le Paris littéraire de l'époque, et notamment avec George Sand et son cercle [1]. Il est vrai que, dans ses lettres, il parle beaucoup plus des littérateurs eux-mêmes que de leurs œuvres, sur lesquelles il émet rarement des jugements. Mais il en va de même pour la musique. La critique littéraire n'était pas davantage le fait de Chopin que ne l'était la critique musicale [2].

[1] Sur les connaissances de Chopin en fait de littérature polonaise et étrangère, v. surtout F. Hoesick, *Chopin*, etc., II (1927), p. 604 et suiv.

[2] Lorsqu'on demanda à Chopin d'envoyer pour la *Revue musicale*, de Fétis, des informations « sur l'état de la musique en Pologne, sur les célébrités dans ce genre parmi les Polonais, sur leur vie, etc. »,

Cela ne veut point dire que Chopin n'ait pas nourri de l'intérêt pour la littérature de son époque, ni ne l'ait connue. Il ressort toutefois du témoignage de ses amis que Chopin n'était pas un grand liseur. C'est le contraire qui serait étonnant. Si nous considérons le nombre des œuvres musicales de Chopin, qui, sans être énorme, n'en est pas moins important, si nous pensons que, pour assurer ses moyens d'existence, il devait consacrer une grande partie de son temps et de son énergie à l'enseignement, si, enfin et surtout, nous tenons compte de l'état de sa santé, toujours précaire, souvent compromise, nous comprendrons facilement qu'il devait ménager ses forces et tendre à les concentrer. Il ne pouvait donc pas s'adonner avec zèle et diligence au travail intellectuel que représentent de vastes lectures.

Il est vrai qu'il y a un domaine encore dans lequel Chopin dépensait une grande partie de ses forces et de sa vitalité : c'est la vie mondaine qu'il menait. En réduisant celle-ci au strict nécessaire, Chopin aurait certainement pu trouver plus de loisir pour les lectures et les études. S'il ne l'a pas fait, c'est qu'évidemment il préférait passer ses soirées dans les salons que dans un cabinet de lecture. Mais ne médisons pas des salons parisiens que fréquentait Chopin, n'en veuillons pas à ceux et celles qui, en l'invitant à leurs soirées, le détournaient peut-être de lire. Le salon

Chopin refusa, n'ayant « pas la moindre intention de s'en mêler », disait-il. « Cette sorte d'affaires ne me touche en rien », ajouta-t-il, parlant de cette proposition à T. Woyciechowski, dans sa lettre du 9 septembre 1828.

était le milieu propre et presque indispensable où Chopin pouvait exercer son génie de virtuose, de pianiste-poète, puisque la nature de son jeu l'empêchait de se produire souvent et avec le résultat voulu dans les concerts et les grandes salles. Et pourtant jouer du piano était son élément, se faire entendre et apprécier comme virtuose était pour lui un besoin [1].

Si donc, pour différentes raisons, Chopin n'était pas et ne put pas être un « fin lettré », versé dans la littérature, il est aussi parmi ses contemporains le musicien dont les œuvres ont le moins d'attaches avec la littérature. Parmi les grands compositeurs romantiques, il est le plus pur représentant de ce qu'on a appelé la musique « absolue ». Contrairement à ce qui se remarque chez ses confrères, Chopin n'a jamais fait d'une œuvre littéraire un « programme » pour sa musique. Il n'aimait pas mettre celle-ci au service du verbe ; c'est une des raisons pour lesquelles il n'a jamais pu se décider à écrire un opéra, malgré les instances de ses amis. C'est aussi la raison pour laquelle il mettait rarement en musique des textes poétiques et n'attribuait aucune sorte d'importance à ses chants, qu'il n'a jamais voulu publier.

La musique de Chopin n'est qu'exceptionnellement le reflet ou le résultat d'idées et d'impressions venues de la littérature [2]. Ce n'est que pour les Ballades

[1] V. l'étude suivante sur *Chopin et la musique de salon*.

[2] « D'après la tradition », le Nocturne op. 15 n° 3 aurait été composé sous l'impression du *Hamlet* de Shakespeare et devait même être intitulé « D'après Hamlet » (v. Hoesick, *Chopin*, etc., II (1927), p. 745). Cette tradition paraît toutefois bien incertaine. Nous savons combien Chopin détestait des sous-titres pareils et combien il était

qu'on peut parler de littérature comme source d'inspiration chez Chopin. Schumann nous a rapporté que, d'après une déclaration de Chopin lui-même, ce sont les Ballades de Mickiewicz qui lui donnèrent l'idée de ses poèmes en musique ainsi intitulés. Pourtant il faudrait se garder de croire que telle Ballade de Chopin est une illustration musicale de telle ou telle Ballade de Mickiewicz. Schumann dit seulement que Chopin a été « stimulé » *(angeregt)* par les poèmes de son grand compatriote. On ne saurait, sans forcer la vérité, établir un parallèle étroit entre une Ballade de Chopin et une Ballade de Mickiewicz. Même là où les points de contact et les ressemblances paraissent manifestes, il y a des divergences très accusées, au moins pour ceux qui ne veulent pas fermer les yeux. Et il faut beaucoup, — disons même : trop — de bonne volonté pour « identifier » telle Ballade de Chopin avec un poème précis de Mickiewicz.

C'est ainsi que pour la 2e Ballade de Chopin on propose comme modèle ou programme deux différentes ballades de Mickiewicz [1], tandis que, d'autre

fâché lorsque quelque éditeur en ajoutait à ses compositions. Il est peu probable que l'idée lui soit venue d'en mettre un lui-même. D'autre part, c'est l'évidence même que telle ou telle œuvre de Chopin a pu fort bien être conçue sous l'impression d'une lecture ou d'une représentation théâtrale, et qu'elle reflète un état d'âme provoqué chez le compositeur par une œuvre littéraire. Mais cela, ce n'est pas encore faire de la musique « à programme ».

[1] A savoir *Switez* (lac de ce nom, en Lithuanie), v. E. Ganche, *Dans le souvenir de F. Chopin*, Paris 1925, p. 27 et suiv. ; et *Switezianka* (Ondine, nymphe habitant le lac de Switez) ; v. aussi dans le volume II l'étude consacrée aux *Jugements de Schumann sur les œuvres de Chopin*.

part, on veut reconnaître la même *Switezianka* tantôt dans la 2e, tantôt dans la 3e Ballade de Chopin. La première Ballade de celui-ci est considérée par certains comme la réalisation musicale de *Konrad Wallenrod*, de Mickiewicz. Même si nous ne tenons pas compte du fait que *Konrad Wallenrod* n'est pas une ballade, mais un long poème historique et héroïque, on ne peut constater entre les deux œuvres que quelques affinités très générales et fort imprécises. En ce qui concerne la 4e Ballade, il serait encore plus difficile que pour les trois autres de trouver un équivalent littéraire parmi les ballades de Mickiewicz. En tout cas, y voir *Les trois Budrys* de Mickiewicz mis en musique par Chopin (comme on l'a effectivement proposé), est non seulement faux, mais presque ridicule. Car la 4e Ballade est triste, sombre par moments, tragique à son point culminant, tandis que *Les trois Budrys* est une ballade humoristique, et une des plus gaies.

Si donc les ballades de Mickiewicz ont incité Chopin à écrire des ballades musicales, on ne peut en aucune manière voir dans ces poèmes musicaux de la musique à programme, la cristallisation en musique d'une donnée littéraire.

En un point encore Chopin différait des musiciens romantiques les plus représentatifs de leur époque : il ne mettait pas sa plume au service de ses opinions esthétiques, de son *credo* artistique ; il ne se souciait pas de propager les idées et les tendances qu'il représentait dans son art. M. E. Ganche dit excellemment à ce propos [1] :

[1] *Dans le souvenir de F. Chopin*, p. 14.

Son tempérament, sa culture ne l'incitaient pas aux démonstrations doctrinales. Il n'était pas un théoricien, un didactique, et n'aurait pu, comme Wagner, écrire de gros volumes pour exposer ses conceptions et ses buts.

Et M. L. Binental dit non moins justement :

Toute espèce de manifeste est incompatible avec la nature aristocratique et réservée de Chopin [1].

* * *

Le sujet « Chopin et la littérature » pourrait être encore envisagé d'un autre point de vue que nous ne l'avons fait ici : on pourrait se demander et étudier quels échos, quels reflets la musique de Chopin et sa personne même ont trouvés dans la littérature des différents pays, au moins des principaux pays de l'Europe, et quelle influence elles ont exercée sur les littératures européennes en général. Il y aurait là d'intéressantes constatations à faire, et il est à souhaiter que quelque chercheur s'attelle à cette tâche, qui serait non seulement attrayante, mais utile.

[1] *Chopin*, Paris, Edit. Rieder, p. 35.

A Monsieur et Madame Jean de Modzelewski

ETUDE II

Chopin et la "musique de salon" [1]

Dans son *Histoire de la musique depuis Beethoven* [2], au chapitre consacré à Chopin, Hugo Riemann écrit entre autres :

> Ceux qui comptent Chopin parmi les compositeurs de salon (ainsi que l'a fait par exemple Louis Köhler, dans son *Guide à travers la littérature du piano*) ont sur la conscience une dangereuse confusion de termes. On serait plutôt autorisé à mettre la musique de Chopin en opposition directe avec la musique de salon, car celle-ci se donne des apparences de virtuosité, tandis que la musique de Chopin paraît souvent facile, et en réalité demande toujours un degré avancé de maîtrise technique.

L'avertissement de Riemann n'est pas tout à fait inutile. Car ranger la musique de Chopin dans la catégorie « musique de salon », cela ne va pas, en effet, sans inconvénients ni sans dangers. Le terme

[1] Cette étude a paru dans la *Revue musicale*, à Paris, numéro de septembre-octobre 1936.

[2] H. RIEMANN, *Geschichte der Musik seit Beethoven*. Berlin-Stuttgart, 1901.

« musique de salon » indique d'habitude un genre inférieur ; il est même souvent pris dans un sens péjoratif. Il n'y a qu'à consulter à cet égard les dictionnaires de musique. Dans un des plus récents, le *Musiklexikon* de H.-J. Moser [1], nous lisons cette définition :

> *Salonmusik :* musique de salon, d'abord synonyme de musique de chambre, signifie toutefois, au XIX[e] siècle, un genre de musique superficiel, agréable, mais fade, et se donnant les apparences de la virtuosité [2].

S'il n'est donc guère recommandable d'employer ce terme dans le langage courant lorsqu'il s'agit d'œuvres musicales de grande valeur, de haute envolée, c'est-à-dire de chefs-d'œuvre, il est cependant permis aux historiens et théoriciens de classer ces mêmes chefs-d'œuvre dans la musique de salon, s'ils possèdent certaines qualités spécifiques. D'ailleurs, puisque le terme « musique de salon » était autrefois synonyme de musique de chambre, il est évident qu'il ne fut employé en mauvaise part que plus tard, pour désigner un certain genre de musique de chambre. Pris dans son acception primitive, ce terme désigne la musique destinée au salon, comme la musique d'église comprend les œuvres composées en vue de l'exécution à l'église.

Mais comme il y a différents salons, il y a aussi

[1] Berlin 1935.

[2] Voir aussi le *Musiklexikon* de Riemann en 2 vol. (1929), II, p. 1583, et le petit *Handlexikon der Musik* de Bremer, dans la collection de Reclam (1905), p. 407.

différentes musiques de salon. Il est des salons dans lesquels exécuter de la grande, de la haute, de la noble musique serait la profaner. Il en est d'autres qui, eux, seraient profanés si l'on y faisait entendre de certaines musiques de salon, et qui, par contre, sont le milieu le plus approprié à l'exécution de musique de la plus haute valeur.

Or nous croyons que, dans cette dernière catégorie, c'est la musique de Chopin qu'on devrait nommer en premier lieu. Elle est pour ainsi dire destinée à être entendue dans les salons, ceux, bien entendu, qui sont dignes d'elle.

* * *

Que Chopin ait été un homme du monde accompli, un élégant et un raffiné, un aristocrate de manières, d'habitudes, de goûts, c'est chose si connue, si bien mise en évidence dans les biographies du Maître qu'il serait superflu de revenir ici sur ce sujet. Il est également notoire que Chopin n'avait pas les qualités physiques, ni les dispositions psychiques nécessaires pour dominer un nombreux public dans de grandes salles de concert.

Par contre, il était le pianiste des salons par excellence. Sur ce point, nous sommes aussi très bien renseignés par ses contemporains, Liszt en premier lieu [1]. Or, comme l'a dit excellemment E. Legouvé :

[1] F. Liszt, *F. Chopin*, Leipzig 1923, p. 116 et suiv. Dans un article de la *Gazette musicale* du 2 mai 1841, Liszt disait encore : « S'adressant à une société plutôt qu'à un public, il pouvait impu-

> Je ne puis mieux définir Chopin qu'en disant que c'était une trinité charmante : il y avait entre sa personne, son jeu et ses ouvrages un tel accord qu'on ne peut pas plus les séparer, ce semble, que les divers traits d'un même visage.

Il s'ensuit que l'homme des salons, le virtuose des salons, n'a pu créer d'autre musique que de la musique de salon également. Toutefois il faut se hâter d'ajouter ici des éclaircissements, pour éviter tout malentendu possible.

Les chefs-d'œuvre immortels que Chopin a créés sont pleins d'un lyrisme ardent et passionné, de la plus haute et la plus pure poésie, de sentiments profonds et puissants, d'une noblesse et d'une élévation de pensée rarement atteintes. Mais, d'essence nettement aristocratique, de forme singulièrement châtiée et raffinée, ils baignent, pour ainsi dire, dans l'atmosphère du salon, d'un salon distingué, élégant, et en même temps « éclairé », réunissant l'élite intellectuelle, artistique et culturelle de la société. Il y avait de ces salons à l'époque de Chopin, et même ils eurent une importance capitale pour le développement de la musique, comme l'a justement rappelé M. J. Marteau [1]. C'est, au premier chef, pour ces salons que la musique de Chopin a été composée.

C'est d'eux aussi qu'elle provient dans un certain sens.

nément se montrer tel qu'il est, poète élégiaque, profond, chaste et rêveur. Il n'avait besoin ni d'étonner, ni de saisir ; il cherchait des sympathies délicates plutôt que de bruyants enthousiasmes. »

[1] Voir son article consacré au violoniste belge H. Léonard, dans la *Tribune de Genève* du 27 novembre 1935.

Chopin aimait le « monde ». Il avait besoin de lui, il le recherchait. Et cela malgré toutes les petitesses de ce monde, malgré ses travers, ses futilités, voire ses ridicules, dont, avec son esprit perspicace, son sens des réalités et du comique, il se rendait fort bien compte. Nous avons, à cet égard, des remarques symptomatiques de Chopin lui-même dans ses lettres, et des témoignages intéressants de ses amis [1]. Nonobstant, c'est dans les salons que Chopin trouvait l'atmosphère qui lui convenait le mieux, la société qu'il appréciait le plus, le public restreint, mais compréhensif, dont l'admiration enthousiaste mais non pas tapageuse, comptait seule pour lui. Il y respirait le bien-être, le luxe, la beauté, le charme, la grâce, la distinction, l'esprit, la finesse — et tout cela le séduisait, l'enchantait. La vie dans le monde excitait ses nerfs, augmentait sa vitalité, ranimait ses forces, rendait son esprit plus vif, plus fin, plus lucide, et son imagination plus riche, plus ardente. C'est dans les réunions mondaines, lorsque Chopin se sentait entouré de personnes qui lui étaient sympathiques et dont il savait être apprécié à sa vraie valeur, que l'artiste se révélait dans toute sa splendeur et faisait l'émerveillement des rares élus participant à ces inoubliables régals. Il n'y a qu'à rappeler les récits qu'en ont fait un Liszt, un Berlioz, un Heine.

Les salons fournissaient le « climat » dans lequel les facultés créatrices de Chopin s'épanouissaient le

[1] Par exemple dans les *Mémoires* de J. Brzowski que F. Hoesick cite dans sa biographie de Chopin, 2e édit., Varsovie 1927, vol. II, p. 579 et suiv.

mieux. Nombre de ses plus belles idées musicales, incorporées ensuite dans ses œuvres, doivent lui être venues soit au cours de ses inégalables improvisations dans tel ou tel salon, soit sous l'influence des impressions rapportées de ces soirées et réunions mondaines qu'il fréquentait avec un tel empressement [1].

D'autre part, c'est précisément la vie mondaine qui, à côté des nombreuses leçons données par lui, ne laissait pas à Chopin assez de loisir pour composer à Paris. Depuis 1839 au moins, c'est surtout dans le calme et le repos du manoir de George Sand à Nohant (Indre) qu'il put s'adonner tranquillement à la composition. Toutefois — si l'on ne tient pas compte du fait que Chopin a publié à peu près la moitié de son œuvre *avant* sa liaison avec George Sand — il faut considérer qu'à Nohant il y avait aussi un « salon » et une vie « mondaine », et qu'au château de George Sand, Chopin a sans doute surtout élaboré, achevé et poli les esquisses qu'il apportait avec lui de Paris.

* * *

Faut-il conclure de tout cela que la musique de Chopin est le reflet de la vie des salons? Pas le moins

[1] Lorsque Chopin demanda la main de Marie Wodzinska et que la mère de celle-ci fit dépendre de sa bonne santé l'exaucement de ses vœux, elle lui prodigua de bons conseils et lui demanda surtout de renoncer aux longues veillées et aux fatigantes soirées mondaines. Frédéric ne sut pas tenir les promesses données à M^me^ Wodzinska, bien que son « bonheur » fût en jeu. La vie mondaine exerçait une trop grande fascination sur son esprit, elle avait une trop forte emprise sur son âme.

du monde! C'est seulement dans les valses et dans plusieurs mazurkas qu'on peut trouver soit des tableaux et des scènes — idéalisées d'ailleurs au plus haut point — de la vie des salons, soit des réminiscences directes des impressions recueillies par le compositeur dans les réunions mondaines. Certaines compositions de jeunesse (les Rondos par exemple, mais les Variations aussi) rappellent également, par leur ton et leur caractère général, le milieu mondain auquel elles semblent être en premier lieu destinées.

Les grandes œuvres de Chopin, par contre, ses Ballades, ses Scherzi, ses Sonates, etc., nous mènent dans des régions bien plus éthérées, dans le pays où rêve un délicieux poète, sur des hauteurs où plane l'esprit d'un ardent patriote. Mais, toutes, elles sortent pour ainsi dire du salon: le salon est « l'aérodrome » de la musique de Chopin, c'est de là qu'il « décolle » pour prendre son vol dans « ces régions imaginées où il n'emmenait que de rares amis » [1].

Si donc la vie des salons n'a pas été une « source d'inspiration » pour Chopin, elle lui a, en tout cas, fourni des stimulants, des excitants. Elle a aussi exercé une certaine influence sur les véritables sources d'inspiration du grand poète du piano. Si nous admettons avec M. E. Ganche,— quoique ce soit peut-être simplifier par trop les choses — que

> l'inspiration de l'auteur des *Ballades* procède de deux puissances... l'une est le pays natal, la patrie, l'autre est l'amour idéal [2],

[1] F. Liszt, *Chopin*, p. 117.

[2] *Souffrances de Frédéric Chopin*, Paris 1935, p. 258 s.

il n'est pas difficile de constater que, dans ces deux domaines, la vie salonnière de Chopin avait bien eu sa répercussion. Les réunions dans les diverses maisons de ses compatriotes remplaçaient pour lui en partie — faible partie, évidemment — la Pologne et la maison familiale dont il a gardé toute sa vie une si profonde nostalgie. Quant à la vie amoureuse de Chopin, point n'est besoin d'insister sur ce qu'elle a dû à la vie des salons. Parlant de l'importance du sentiment amoureux dans la vie de Chopin, George Sand n'a-t-elle pas relevé, sans amertume d'ailleurs, qu'il pouvait, le même soir, s'éprendre de deux ou trois femmes à la fois?

* * *

Il y a d'autres liens encore qui rattachent la musique de Chopin à la musique de salon. Nous songeons, par exemple, aux genres mêmes que Chopin cultivait avec prédilection. Remarquons, en effet, que, pour la plupart, ce sont précisément les genres qui sont devenus typiques de la musique de salon : les nocturnes, les pièces en forme de danses, les berceuses, les barcarolles, voire même les études. Que Chopin ait élevé ces genres au faîte de la beauté et de la perfection, qu'il les ait spiritualisés d'une manière incomparable, je le veux bien. Toutefois, par leur forme la plupart de ces œuvres se rattachent incontestablement à la musique de salon, ou tout au moins à celle qu'on est habitué à considérer comme telle. Il n'est pas jusqu'aux fameux « pots-pourris » et « fantaisies » sur les

airs d'opéras qui ne soient représentés dans l'œuvre de Chopin : voyez son *Grand Duo sur des thèmes de Robert le Diable* [1].

Si tous ces genres de musique de salon, que Chopin a ennoblis au plus haut point, — nous le répétons — sont, après lui, trop souvent tombés dans la fadeur, la sentimentalité, le charme facile et la vaine « virtuosité » de la musique de salon *communi sensu*, la faute n'en est pas imputable à Chopin. Au contraire, tous les compositeurs qui, après lui, ont créé de bonne musique de salon, au sens le plus élevé du mot, subirent plus ou moins, il faut le relever, l'influence de Chopin et leurs œuvres portent son empreinte. Si, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, le niveau de la musique de salon est, en général, bien plus élevé qu'il ne l'était dans la première (rappelons le rôle qu'y jouaient alors les Herz, les Hünten *e tutti quanti*, et la guerre que leur avait déclarée Robert Schumann, qui voyait précisément dans Chopin un de ses plus vaillants compagnons d'armes), le mérite en revient certainement en grande partie à ce dernier.

Enfin, les dédicaces mêmes des compositions de Chopin semblent proclamer que celles-ci appartiennent au « grand monde » et lui reviennent de droit. On sait, en effet, que Chopin dédiait de préférence ses ouvrages à des personnages de la haute société polonaise et parisienne. C'est là comme un symbole.

[1] Opéra de Meyerbeer, représenté à l'Opéra de Paris pour la première fois en novembre 1831 et qui jouit longtemps d'un très grand succès.

* * *

Toutes les considérations qui précèdent autorisent, à notre sens, l'affirmation qu'à un certain point de vue la musique de Chopin peut être justement appelée musique de salon. De toute évidence, elle occupe dans cette catégorie la plus haute place, elle en est la plus belle manifestation, la fleur la plus exquise.

Cela ne permet pourtant pas de prétendre que les œuvres de Chopin ne soient pas à leur place dans les salles de concert. Elles sont assez puissantes, elles ont assez d'envergure et de souffle, assez de brio et d'éclat pour affronter les lieux où se déroulent les grandes joutes pianistiques. Je ne formulerais même pas de réserves pour les Nocturnes que W. Dahms, en raison de leur caractère si intime, voudrait voir écartés des grandes salles et des vastes publics [1]. Nous affirmons seulement que c'est dans les salons — dans certains salons — que la musique de Chopin trouve son cadre idéal, c'est-à-dire l'ambiance, la *Stimmung* qui lui conviennent le mieux, le décor, le fond qui la font valoir dans sa plénitude, dans toute son originalité, peut-être même dans son essence la plus intime [2].

[1] W. Dahms, *Chopin*, Munich 1924, p. 67.

[2] Cf. J. Cuthbert Hadden, *Chopin*, Londres 1903, p. 203 s. : « Il est évident que les œuvres de Chopin constituent une partie importante du répertoire des pianistes qui se font entendre dans les salles de concert. Toutefois on ne saurait nier que, même sous les doigts du même interprète, l'effet de beaucoup de compositions de Chopin, et l'émotion qui s'en dégage, sont plus grands lorsqu'on les entend dans un lieu privé que dans une salle de concert. Beaucoup de la subtilité et de la finesse de leur harmonie semble se perdre dans de larges espaces et en présence de nombreux auditeurs ». On ne saurait mieux dire.

Il faut pour cela que les auditeurs possèdent une culture intellectuelle et artistique au-dessus de la moyenne, qu'ils aient un sincère et ardent enthousiasme pour le beau et pour l'art, qu'ils sachent « s'élever en esprit au-dessus d'eux-mêmes » et soient capables, au moins de temps à autre, de se transformer, de « mangeurs de pain qu'ils sont, en anges », comme le demandait le poète. De tels auditeurs, réunis dans un salon, — ou tout au moins dans une de ces salles, intimes et élégantes, où ceux qui s'y coudoient forment plutôt une société choisie qu'un « public », — constituent le « récepteur » le mieux adapté à la musique de Chopin.

Loin de nous le désir de voir cette musique réservée à des cénacles fermés ou à quelques sociétés occultes et hermétiques. En vertu de son souffle patriotique d'une part, et de son caractère largement humain de l'autre, elle peut être revendiquée comme leur par tous ceux qui ont le cœur bien situé, et elle ne doit ni leur être soustraite ni leur être chichement mesurée. Nous constatons simplement, en pure théorie, quelles sont les conditions idéales pour donner à la musique de Chopin le plus de relief, pour lui permettre d'exhaler tout son parfum. Et nous croyons pouvoir affirmer que c'est au salon que cette fleur s'épanouit dans toute son admirable beauté. C'est en

ce sens que nous osons appeler la musique de Chopin musique « de salon ». C'est cela aussi qui, entre autres, la distingue de la musique de piano de Liszt, qui est faite surtout pour les salles de concert, et de celle de Schumann, qui est bien souvent musique de chambre par excellence, mais pas précisément musique de salon.

Aussi, malgré les avertissements de Riemann cités au début de cette étude, sommes-nous d'avis qu'il n'y a nullement lieu de blâmer les historiens et les théoriciens de la musique auxquels il ne répugne pas de classer la musique de Chopin dans le genre : musique de salon [1]. Cela peut étonner les uns, scandaliser certains autres, mais non pas les « bons entendeurs ». Au moins, voulons-nous l'espérer !

[1] Il en est ainsi, par exemple, de LA MARA : voir sa biographie de Chopin, Leipzig 1919 ; de W. DAHMS, *ouvr. cité* ; et de H. ENGEL, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1932. Mlle EDITH MEISTER, dans son étude *Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins*, Hambourg 1936, p. 43 et suiv., fait, à propos de la musique de Chopin, l'apologie de la musique de salon, qui est un genre « nullement méprisable ni condamnable » en lui-même. Certaines observations de cet auteur appellent cependant des réserves ; par exemple, lorsqu'elle affirme que les danses de Beethoven et de Schubert ont des liens étroits avec le grand art, tandis que cela n'est pas le cas pour les compositions de Chopin en forme de danses. Nous ne voyons pas en quoi les danses de Beethoven et de Schubert seraient supérieures à celles de Chopin.

A mon frère Alphonse

ETUDE III

La "Valse de l'Adieu" et sa dédicace [1]

C'était par une soirée de septembre, encore brillante et tiède comme une nuit d'été. En bas, à la porte, la voiture de poste attendait. Il y avait un bouquet de roses sur la table ; Marie en prit une et la lui tendit. Dix heures sonnaient au cadran de la Frauenkirche (Notre-Dame). Il restait très pâle, l'œil inspiré, comme s'il eût entendu un de ces chants intérieurs qui le hantaient ; alors, s'approchant du piano, il y improvisa la valse éditée par Fontana dans le recueil posthume des œuvres du maître [2]. Marie l'appela plus tard la valse de l'Adieu. On y croit entendre, après le murmure de deux voix amoureuses, les coups répétés de l'horloge et le roulement des roues brûlant le pavé, dont le bruit couvre celui des sanglots comprimés.

Quelques semaines plus tard, Marie recevait de Paris la valse recopiée. J'ai vu ce manuscrit précieux.

[1] Cette étude a paru dans le supplément littéraire du *Bund*, à Berne, « Der kleine Bund », du 23 novembre 1941, sous le titre : *Chopins « Abschiedswalzer » und seine Widmung* ; elle a subi ici quelques modifications et additions.

[2] C'est l'op. 69, n° 1.

Les notes en sont fines, correctes et lisibles. Rien qu'en haut cette simple dédicace : « A Mademoiselle Marie », et, au bas, la date : « Dresde, septembre 1835 ».

Ce poétique récit, souvent reproduit par les biographes de Chopin, et même popularisé par le cinéma dans un film émouvant, est dû à la plume du comte Wodziński. Ce neveu de Marie Wodzińska aurait pu nous laisser une relation authentique des « fiançailles » de Chopin avec Marie. Malheureusement, sa narration des *Trois romans de Frédéric Chopin* est elle-même aussi un roman ! Cela a été déjà constaté plus d'une fois, et même confirmé par des membres de la famille Wodziński [1]. Ce que cet auteur nous raconte sur l'origine de la Valse de l'Adieu paraît être une invention littéraire du commencement à la fin.

Il est parfaitement sûr que Chopin a quitté Dresde le samedi 26 septembre 1835, après y avoir séjourné huit jours. La nuit du 26 au 27, il était déjà à Leipzig [2]. La distance qui sépare les deux villes et le temps qu'il fallait pour la parcourir en voiture rendent certain qu'il n'a pas pu quitter Dresde dans la soirée seulement. Qu'il soit déjà parti dans la matinée, cela ressort aussi, sans aucun doute posssible, d'une lettre dans laquelle Marie a décrit à Frédéric, bientôt après son départ, les premières heures qu'elle a passées après

[1] Voir l'entretien avec Madame Kościelska, la sœur de Marie Wodzińska, rapporté par F. Hoesick dans son ouvrage *Slowacki i Chopin* (Varsovie 1932), I, p. 124 et suiv., II, p. 294 et suiv.

[2] Voir Dr H. Volkmann, *Chopin in Dresden. Nachträge und Berichtigungen*. Dresden 1936, p. 6.

leur séparation. D'autre part, il n'est pas moins acquis que Marie était en possession du manuscrit de la Valse déjà ce matin même [1]. Elle en parle en ces termes, dans la même lettre mentionnée plus haut :

Félix me demandait toujours la *Valse* (dernière chose que nous avions reçue et entendue de vous). Nous trouvions du plaisir : eux à l'écouter, moi à la jouer, car elle nous rappelait le frère qui venait de nous quitter. Je l'ai portée à relier ; l'Allemand a ouvert de grands yeux, quand on lui a montré une seule feuille (il ne savait pas, le *Niemiec* [2], par qui elle avait été écrite ! [3])

Il est donc clair que toute cette histoire de l'improvisation de la Valse avant le départ est pure fantaisie. On peut aussi être assez sceptique en ce qui concerne la question : est-ce vraiment Marie qui a appelé cette composition la « Valse de l'Adieu » ? La chose est possible, elle serait même parfaitement motivée, puisque c'est la dernière pièce que Chopin avait jouée avant de quitter ses amis à Dresde. Toutefois il n'y a pas de raison péremptoire pour admettre que la Valse a été composée comme une espèce de chant d'adieu [4]. En tout cas, elle n'a pas pu être improvisée

[1] Par contre Marie reçut, de Paris, un album avec plusieurs compositions de Chopin copiées de sa main ; voir l'étude sur les *Dédicaces de Chopin* dans le second tome du présent ouvrage.

[2] *Niemiec*, en polonais, veut dire l'Allemand.

[3] Cette lettre, écrite en français, a été publiée dans le recueil de M. Karlowicz, *Pamiatki po Chopinie*, Varsovie 1904, p. 248 et suiv. (Il existe aussi une édition française de cet ouvrage, sous le titre *Souvenirs inédits de Chopin*, Paris 1904.)

[4] Il en est tout autrement de la Polonaise en *si bémol mineur* publiée longtemps après la mort de Chopin (vol. XIII, nº 16, de

au dernier moment avant le départ, puisque Chopin a laissé à Marie un manuscrit, très propre, très soigné, de cette œuvre [1]. On peut douter aussi qu'il l'ait mise par écrit le jour même de son départ ; car il est assez probable que, dans ce cas, il aurait indiqué la date précise de ce jour mémorable, et non pas écrit simplement « en septembre » [2].

Il est à croire que l'appellation « Valse de l'Adieu » est encore une invention de l'auteur de la vie romancée (comme on le voit, ce genre ne date pas d'aujourd'hui !), que nous avons citée. Peut-être y a-t-il ici une réminiscence du *Konzertstück* de Weber avec son « programme » littéraire, de la *Symphonie des Adieux* de Haydn, de la sonate *Les Adieux* de Beethoven, peut-être même du *Capriccio sur le départ de son frère bien-aimé* de J.-S. Bach. Wodziński est apparemment un de ceux qui, pour pouvoir goûter et

l'édition Breitkopf et Haertel). Composée en 1826, au moment où Chopin quittait Varsovie pour faire, avec sa sœur Emilie, une cure à Reinertz, elle porte l'inscription *Adieu !* et une dédicace à Guillaume Kolberg, un des amis du jeune compositeur. Au début du trio, nous lisons les paroles suivantes : *Au revoir ! D'après un air de « Gazza ladra »*. Là, les intentions de Chopin ne laissent point de doute. La pièce n'est d'ailleurs qu'un « badinage musical » (voir Z. JACHIMECKI, *F. Chopin et son œuvre*, Paris 1930, p. 51-52).

[1] Souvent reproduit, cet autographe l'a été pour la première fois dans le livre du comte Wodziński, *Les trois romans de F. Chopin*. Il est évident que cette copie a été faite à Dresde même, et non pas envoyée à Marie de Paris, comme le veut Wodziński.

[2] Il se peut très bien que la Valse ait déjà été composée *avant* l'arrivée de Chopin à Dresde. L'ayant entendue et ayant éprouvé son charme, Marie peut avoir demandé à Frédéric de lui donner un manuscrit de la pièce. Mais il faut concéder que les mots de la lettre de Marie, cités plus haut, laissent plutôt l'impression que la Valse a été bel et bien composée par Chopin pendant son séjour à Dresde.

« comprendre » la musique, ont besoin de trouver en elle à tout prix la représentation d'événements, de faits et gestes extérieurs, comme le roulement de la voiture, les coups de l'horloge, etc. Mais Chopin était précisément un des musiciens les moins disposés à mettre des choses pareilles en musique.

En réalité, rien ne peut nous induire à croire que la Valse en question devait être, dans la pensée de Chopin, une illustration anticipée du départ. Il y a même d'autres valses de Chopin dans lesquelles — si l'on y tient absolument — on peut beaucoup plus facilement distinguer « le roulement des roues sur le pavé ». Les sanglots, on peut les entendre, avec un peu de bonne volonté, à peu près dans toute musique ; surtout s'il s'agit de sanglots « comprimés »... Quant aux « voix amoureuses », chaque valse peut être considérée comme leur écho. En ce qui concerne les fameux coups d'horloge, on peut les discerner réellement dans la Valse de l'Adieu, si l'on veut considérer comme tels les *ré bémols* constamment répétés dans le trio. Mais ces coups indiqueraient alors comme heure du départ non pas 10 heures, mais 8 heures ou 16 heures de la journée.

* * *

On pourrait facilement admettre — et cela paraît en effet tout naturel — que cette Valse a été dédiée à Marie Wodzińska [1]. Cependant cela aussi doit être considéré comme inexact.

[1] Marie elle-même semble l'avoir cru, d'après ce que rapporte M. Aug. Radwan dans son article sur Chopin, publié dans la *Nouvelle*

Presque toutes les compositions publiées par Chopin portent, en tête, des dédicaces à différentes personnes qui étaient en relations plus ou moins étroites avec le compositeur : amis, élèves, collègues [1]. A côté de ces dédicaces au sens propre du mot, dédicaces « officielles » pour ainsi dire et publiques, il y en a d'autres qui ont un caractère tout différent. Ce sont celles que Chopin mettait sur les autographes de ses compositions, qu'il donnait comme feuillets d'album, comme souvenirs, etc. Ainsi le Prélude en *la bémol*, publié seulement en 1918 à Genève, porte sur l'autographe l'inscription : *à mon ami P. Wolff*. Une « feuille d'album » a été offerte *à Madame la Comtesse de Cheremetieff* [2]. La Bibliothèque du Conservatoire à Paris possède deux autographes de la Valse qui a été publiée parmi les œuvres posthumes comme op. 70 n° 2 ; l'un est dédicacé *à Mademoiselle Marie Krudner*, l'autre *à M^lle Elise Gavard*. Mais la Valse de l'Adieu elle-même nous est connue dans un autre autographe encore, qui est conservé dans la même bibliothèque à Paris et sur lequel nous lisons les mots : *à M^lle Charlotte de Rothschild*.

Dans tous ces cas, et dans quelques autres pareils,

Revue du 1^er mai 1933. M. Radwan raconte que, lorsqu'il eut joué, très jeune encore, dans un concert la Valse de l'Adieu, une dame s'approcha de lui, lui mit la main sur la tête et lui dit : « Mon petit ami, vous m'avez fait un grand plaisir, car cette valse a été composée pour moi ». C'était Marie Wodzinska, à ce moment déjà veuve de M. Orpiszewski.

[1] Voir dans notre second volume l'étude sur les *Dédicaces de Chopin*.

[2] Cette Feuille d'album a été publiée à Varsovie, chez Gebethner et Wolff.

il ne s'agit nullement de la dédicace proprement dite d'une composition. Ce n'est qu'un *autographe* particulier qui est dédié — exemplaire qui, évidemment, a une valeur spéciale —, mais ce n'est pas *l'œuvre elle-même* dont il est fait hommage ou don à quelqu'un. De telles dédicaces sont aussi apposées sur des livres, sur des cahiers de musique donnés à un ami, et cela même par de tout autres personnes que l'auteur lui-même. Chopin a parfois aussi écrit des dédicaces de cette dernière catégorie. C'est ainsi qu'il existe un exemplaire de sa Valse op. 18 qui porte une dédicace de sa main adressée précisément à Marie Wodzińska [1], tandis que la Valse elle-même est, comme on le sait, dédiée à M^lle Horsford.

La meilleure preuve que Chopin ne pensait pas encore dédier à quelqu'un une œuvre lorsqu'il offrait un autographe dédicacé de celle-ci, réside dans le fait que, dans certains cas — comme nous l'avons vu — deux autographes de la même composition portent des dédicaces à deux personnes différentes. Un autre fait vient encore corroborer notre affirmation. Pendant le même séjour à Dresde en 1835, Chopin a offert un autographe de la Mazurka op. 24 n° 3 à une dame qu'il avait fort bien connue à Varsovie. Sur la feuille en question nous lisons : *à Madame Linde* [2]. Mais l'opus 24 est dédié au comte de Perthuis, et il

[1] Voir la reproduction 41 dans l'ouvrage de M. L. Binental, *Chopin*, Varsovie 1930. Il existe aussi une édition allemande de cet ouvrage, publiée par Breitkopf et Haertel, à Leipzig.

[2] Voir la reproduction 49 de l'ouvrage de M. Binental cité plus haut.

Presque toutes les compositions publiées par Chopin portent, en tête, des dédicaces à différentes personnes qui étaient en relations plus ou moins étroites avec le compositeur : amis, élèves, collègues [1]. A côté de ces dédicaces au sens propre du mot, dédicaces « officielles » pour ainsi dire et publiques, il y en a d'autres qui ont un caractère tout différent. Ce sont celles que Chopin mettait sur les autographes de ses compositions, qu'il donnait comme feuillets d'album, comme souvenirs, etc. Ainsi le Prélude en *la bémol*, publié seulement en 1918 à Genève, porte sur l'autographe l'inscription : *à mon ami P. Wolff*. Une « feuille d'album » a été offerte *à Madame la Comtesse de Cheremetieff* [2]. La Bibliothèque du Conservatoire à Paris possède deux autographes de la Valse qui a été publiée parmi les œuvres posthumes comme op. 70 n° 2 ; l'un est dédicacé *à Mademoiselle Marie Krudner*, l'autre *à M^lle Elise Gavard*. Mais la Valse de l'Adieu elle-même nous est connue dans un autre autographe encore, qui est conservé dans la même bibliothèque à Paris et sur lequel nous lisons les mots : *à M^lle Charlotte de Rothschild*.

Dans tous ces cas, et dans quelques autres pareils,

Revue du 1^er mai 1933. M. Radwan raconte que, lorsqu'il eut joué, très jeune encore, dans un concert la Valse de l'Adieu, une dame s'approcha de lui, lui mit la main sur la tête et lui dit : « Mon petit ami, vous m'avez fait un grand plaisir, car cette valse a été composée pour moi ». C'était Marie Wodzinska, à ce moment déjà veuve de M. Orpiszewski.

[1] Voir dans notre second volume l'étude sur les *Dédicaces de Chopin*.

[2] Cette Feuille d'album a été publiée à Varsovie, chez Gebethner et Wolff.

il ne s'agit nullement de la dédicace proprement dite
Ce n'est qu'un *autographe* parti-
— exemplaire qui, évidemment,
le —, mais ce n'est pas *l'œuvre*
t fait hommage ou don à quel-
édicaces sont aussi apposées sur
cahiers de musique donnés à un
par de tout autres personnes que
Chopin a parfois aussi écrit des
ernière catégorie. C'est ainsi qu'il
de sa Valse op. 18 qui porte une
in adressée précisément à Marie
que la Valse elle-même est, comme
M^lle Horsford.
uve que Chopin ne pensait pas
lqu'un une œuvre lorsqu'il offrait
cacé de celle-ci, réside dans le fait
cas — comme nous l'avons vu —
de la même composition portent
x personnes différentes. Un autre
orroborer notre affirmation. Pen-
ur à Dresde en 1835, Chopin a
e de la Mazurka op. 24 n° 3 à une
rt bien connue à Varsovie. Sur la
nous lisons : *à Madame Linde* [2].
dédié au comte de Perthuis, et il

on 41 dans l'ouvrage de M. L. BINENTAL,
Il existe aussi une édition allemande de cet
reitkopf et Haertel, à Leipzig.
on 49 de l'ouvrage de M. Binental cité plus

LES DÉDICACES DE CHOPIN
QUELQUES RÉMINISCENCES
CHOPIN ET SCHUMANN
CHOPIN ET HANS VON BÜLOW

devait se trouver déjà chez l'éditeur à l'heure où Chopin a rencontré Mme Linde à Dresde, car les Mazurkas op. 24 ont paru au plus tard en novembre de la même année [1].

Du reste, lorsque Chopin voulait dédier à quelque personnage une de ses compositions, il indiquait cela expressément dans le titre par le mot *dédié*. Il a toujours agi ainsi lors de la publication de ses ouvrages. Sur les manuscrits, au moins dans les cas qui nous sont connus, il ne l'a fait qu'une seule fois, à savoir sur le manuscrit de la Polonaise qu'il a dédiée à son maître de piano, Zywny [2]. Autrement, il se bornait à employer la formule : *à Madame X., à Mademoiselle Y., à son ami Z.*, et ainsi de suite.

De tous ces faits il semble ressortir avec évidence que la Valse de l'Adieu n'est point dédiée à Marie Wodzinska. L'autographe ne porte que les mots : *pour Mademoiselle Marie* (même cette inscription n'a pas été exactement reproduite par l'auteur des *Trois romans* !). Mais cette formule (avec *pour* au lieu de *à*) est encore moins une dédicace que les autres : elle indique simplement à l'intention de qui la composition a été couchée sur le papier ou copiée.

On a cru que si Chopin n'a pas publié la Valse de l'Adieu, c'est parce qu'il a voulu en laisser à Marie la pleine, exclusive et intime propriété. Mais le fait

[1] Voir Fr. Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, 3e édit., Londres 1902, vol. II, p. 352.

[2] Cette Polonaise a été composée en 1821. F. Hoesick a publié un fac-similé du manuscrit dans sa biographie de Chopin, qui a paru en trois volumes, à Varsovie, en 1910-1911 ; voir vol. I, p. 42-43.

qu'il a offert un autre autographe de la même Valse à une autre personne encore, comme nous l'avons vu plus haut, ne milite pas en faveur de cette supposition. On doit plutôt admettre que Chopin n'a pas considéré cette Valse comme digne d'être publiée. En effet, lorsque nous la comparons aux autres valses publiées par Chopin lui-même, nous devons constater que la Valse de l'Adieu, malgré tout son charme, toute sa grâce, sa tendresse et son élégance, ne possède pas les hautes qualités, le fini, la perfection des autres valses de Chopin. Dans sa deuxième et dans sa troisième partie, la répétition constante de mêmes motifs n'est pas sans engendrer une certaine monotonie.

Si la Valse de l'Adieu est devenue plus populaire et plus généralement aimée que mainte autre valse de Chopin, pourtant plus brillante, plus significative et plus achevée, il faut attribuer ce fait avant tout, pensons-nous, à la romanesque légende des « adieux » qui y est attachée, si ce n'est peut-être aussi à ce « roulement des roues sur le pavé », à ces « coups de l'horloge », à ces « sanglots comprimés » qu'on croit de bonne foi entendre dans ce morceau. *Mundus vult decipi...*

A la mémoire
de Mademoiselle Marie Tachet des Combes

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

ETUDE IV

La féminité dans la musique de Chopin[1]

Après l'un des premiers concerts dans lesquels Chopin affrontait un grand public, il écrivait aux siens :

> Je sais que j'ai plu aux dames et aux artistes.

Un de ses biographes ajoute, à ce propos, avec raison :

> Effectivement, il sera comme virtuose et demeurera comme compositeur le musicien des femmes, l'idéal des âmes sensibles et des natures d'élite, riches de réceptivité[2].

Il serait étonnant qu'il en fût autrement. Il n'y a pas d'art plus aristocratique, plus raffiné dans sa forme, plus subtil et plus « idéal » dans son essence, que celui de Chopin. Mais s'il est raffiné, cela ne

[1] Cette étude a paru en sa forme première dans le numéro de juillet 1942 de *Viens !*, organe mensuel de jeunesse féminine, paraissant à Saint-Maurice (Valais). Le texte en a été revu et augmenté.

[2] E. GANCHE, *Fr. Chopin, sa vie et ses œuvres*. Paris 1923, p. 46.

veut pas dire qu'il manque de naturel, qu'il soit creux et factice. S'il est pénétré de la plus exquise poésie, s'il nous conduit dans le pays du rêve et dans les « espaces imaginaires » où vivait ce rare artiste, il est aussi animé d'un souffle largement humain. Les sentiments qu'il exprime sont aussi délicats que profonds, aussi purs et élevés que forts et puissants. Et c'est tout cela, pris ensemble, qui rend l'art de Chopin si précieux aux « natures d'élite », qui le leur fait tant aimer.

Par certains côtés la musique de Chopin est donc certainement « féminine ». Ce n'est pas un défaut. Au contraire. Car ce n'est pas l'art d'un « efféminé ».

Sur ce point, malheureusement, il y a eu bien des malentendus. Certains biographes de Chopin et critiques de son œuvre ont parfois exagéré l'importance de l'élément féminin dans la musique de Chopin ; ou bien ils n'ont vu dans cet élément qu'un signe de faiblesse et d'infériorité. Pour eux, « féminin » veut dire : trop tendre, sentimental, mièvre, maladif. Le fait que Chopin a été d'une complexion très délicate et d'une santé souvent très précaire, qu'il a souffert d'une longue et pénible maladie, leur fait voir tout l'art du musicien polonais sous le jour étroit de ses misères physiques. Ils ne savent pas, les infortunés, de quelles victoires sur la matière l'esprit est capable !

D'autre part, ils ne connaissent pas cette loi de la psychologie des artistes qui leur fait chercher et trouver dans leur art ce qui leur manque dans la vie. Pour eux, l'art de Chopin est celui d'un valétudinaire, il est frêle comme son auteur, inconsistant, capricieux,

sa féminité est synonyme de préciosité, sa grâce n'est que fragilité et coquetterie. Ils prétendent que

> Chopin promène partout dans son œuvre son inguérissable neurasthénie,

que sa musique, tout imbue de mélancolie,

> va volontiers vers les souvenirs du passé un instant ranimés, pour retomber bientôt dans le néant décevant des choses [1].

Même si nous devions accorder qu'il y a, dans de tels jugements, une certaine part de vérité, il nous faudrait protester d'autant plus énergiquement contre l'insigne exagération qu'il y faut constater. La musique de Chopin est, certes, souvent mélancolique, mais elle est rarement déprimante. Chopin a trop souffert dans sa vie pour que sa musique ne reflète pas ses souffrances. La nostalgie qui le minait depuis qu'il avait quitté la Pologne (1830), la douleur que ressentait l'ardent patriote, le noble fils d'une nation malheureuse et opprimée, lui arrachaient des accents pathétiques, des cris de détresse, des plaintes amères.

Toutefois Chopin n'était nullement le chantre de la désespérance ou de la résignation passive. S'il n'a pas pu lutter, les armes à la main, pour la libération de sa patrie, il était de toute son âme, dans tout son être, un « insurgé ». L'Etude « révolutionnaire », le Scherzo en *si mineur*, ou le 24e Prélude sont des cris de révolte, des explosions de sentiment patriotique qui comptent

[1] E. Poirée, *Chopin* (dans la collection *Les musiciens célèbres*), p. 76 ; comp. aussi pp. 8, 70, 95, 103.

parmi les plus puissantes manifestations de ce genre dans le domaine de l'art. Schumann, le clairvoyant Schumann, a justement et profondément ressenti le vrai caractère de l'art de Chopin lorsqu'il écrivait que les œuvres de ce dernier étaient des canons cachés sous des fleurs, et que l'autocrate du Nord interdirait cette musique s'il comprenait sa véritable signification, s'il savait quel ennemi le menaçait dans ces mélodies !

Aujourd'hui, « la fable singulière d'un Chopin décadent, épuisé, incohérent, mélancolique » est à peu près dissipée. On se rend de mieux en mieux compte qu'il y avait dans Chopin, à côté du « musicien du rêve et de l'enchantement », un autre personnage encore : « ardent, résolu, violent ».

> Un seul homme put traduire dans une musique sublime les résistances et les impulsions héroïques, les affres, les emportements furieux d'une collectivité opprimée et indomptable, et cet homme n'aurait été qu'un élégiaque, un poète aux conceptions éthérées, jouant pour les dames avec une délicatesse languide et poignante ? [1]

En écoutant les Polonaises de Chopin, si viriles, si fières et si nobles d'allure, ou telles Mazurkas, exubérantes de joie, resplendissantes de force, rayonnantes de lumière et d'espoir, si l'on pense à l'état physique dans lequel se trouvait le compositeur au moment où il avait créé ces poèmes héroïques, on

[1] Ces citations sont empruntées aux livres de M. E. Ganche, *Dans le souvenir de Fréd. Chopin*, Paris 1925, p. 181 (citation de A. Bennett), et *Voyages avec Fréd. Chopin*, Paris 1934, p. 233, 235.

doit admirer, à côté de la beauté de l'œuvre, plus encore peut-être la force de l'âme, le caractère, la volonté de fer et la sérénité de celui qui l'a conçue.

Les mêmes qualités se retrouvent d'ailleurs dans la correspondance de Chopin où il y a beaucoup de vigueur, de verve et d'humour [1], mais où l'on ne trouve point de plaintes stériles, point de larmoiements ni de lamentations inutiles, et cela même dans les dernières années de sa vie, où Chopin eut à supporter de véritables tortures du corps et de l'âme. De ses souffrances morales il ne parle qu'avec une suprême retenue, même dans les lettres à ses proches et à ses amis les plus intimes, tandis que de son état de santé, qui pourtant laissait si souvent et si gravement à désirer, il donne des nouvelles en termes sobres et brefs, d'un ton dégagé, parfois même en badinant, avec ironie.

Il savait regarder tranquillement la mort en face. Dans sa lettre du 4 septembre 1848, ayant rapporté l'accident qui lui est arrivé et qui eût facilement pu lui coûter la vie — les chevaux emballés ont à moitié démoli la voiture dans laquelle il se trouvait — il ajoute avec simplicité :

> Je dois t'avouer que j'envisageais avec calme ma dernière heure.

Et combien peu il était ému de cet accident, qu'il taxe seulement d'« étrange », cela ressort du fait qu'il

[1] Chopin a même, parfois, dans ses lettres, une verdeur de langage qui étonne et scandalise quelques-uns. Voir d'ailleurs, dans ce volume, l'étude sur *Chopin et la littérature*, surtout p. 54 s.

a oublié d'en parler dans toute la longue lettre en question et ne le mentionne qu'en *post-scriptum*. Nous savons aussi, par de nombreux témoins, de quel courage et de quel calme Chopin a fait preuve dans les derniers jours et les dernières heures avant sa mort.

C'était donc une âme vraiment virile et forte. Les éléments féminins qu'on peut constater dans son organisation psychique et, partant, dans son œuvre, ne font que contribuer à la richesse et à la variété de l'une comme de l'autre. Chopin

> unissait en lui la tendresse, la chasteté, l'impressionnabilité et la sensibilité d'une femme avec la fantaisie, la bravoure et la noble fierté d'un chevalier et avec la gaieté naïve d'un enfant [1].

Déjà au physique il laissait cette impression. Louis Enault a dit de lui :

> Quand on prenait sa main, qui semblait petite, on était surpris des résistances osseuses que l'on rencontrait tout d'abord. C'était le squelette d'un soldat recouvert des muscles d'une femme [2].

Et c'est peut-être cette « dualité » de la nature complexe de Chopin qui est le secret et la cause la plus profonde du charme qu'il exerçait comme homme et comme musicien, et qu'il exerce encore par ses œuvres.

[1] J. Tretiak, cité chez F. Hoesick, *Chopin. Zycie i twórczość* (2e édition), Varsovie 1927, vol. II, p. 629. Nous croyons qu'une telle variété d'éléments, qui peuvent d'ailleurs être combinés dans des proportions très différentes, est à la base de l'universalité du génie.

[2] Cité chez Hoesick, dans l'ouvrage cité, vol. II, p. 586.

Il n'est pas bien sûr que G. de Pourtalès ait raison de prétendre que « le travail musical de Chopin est toujours viril » et qu'il « eût souscrit à cette parole de Beethoven : « l'émotion n'est bonne que pour les femmes ; pour l'homme, il faut que la musique lui tire du feu de l'esprit » [1]. Chopin savait et voulait faire de la musique pour les femmes. De sa Polonaise pour violoncelle et piano, op. 3, il a dit lui-même :

> Rien de plus que des effets brillants pour salon et pour dames [2].

Mais il savait aussi « tirer du feu de l'esprit des hommes ». Et dans la grande majorité de ses œuvres, il arrivait à enflammer et à remuer profondément l'âme masculine, tout en composant pour les salons et... pour les dames [3].

Ajoutons encore que c'est peut-être à cette union de l'élément féminin et de l'élément masculin qui se contrebalancent chez Chopin, que la musique de ce dernier doit son équilibre et ses formes harmonieuses. Si, à l'audition de ses œuvres, on ne perçoit pas ces qualités, et si l'on a parfois l'impression du contraire, la faute en est à l'interprète.

Il est une œuvre de Chopin où les deux aspects

[1] *Chopin ou le poète*, Paris 1927, p. 67.

[2] Lettre du 14 novembre 1829.

[3] L'un des auteurs qui ont le mieux compris Chopin sous ce rapport est W. Dahms ; voir son *Chopin*, Munich 1924, p. 44, 48, 54, 67. Personne n'a combattu avec plus de force et plus de conviction le préjugé d'un Chopin mou, sentimental, toujours indécis, que ne l'a fait le Dr P. Egert dans son *F. Chopin*, Potsdam 1936 ; voir surtout p. 20, 44 s. Toutefois ses affirmations gagneraient à être plus nuancées.

de sa nature se sont manifestés d'une manière particulièrement frappante : c'est la 2e Ballade, op. 38. Elle est construite sur deux thèmes dont le premier est d'une exquise douceur et d'une tendresse toute féminine, tandis que l'autre, impétueux, véhément, se précipite avec la force d'un ouragan. Le contraste peut paraître un peu violent ; il devient même brutal sous les doigts de beaucoup de nos virtuoses. C'est que justement — « il y a la manière »...

M. Alfred Cortot, dans son édition des Ballades de Chopin, donne pour l'interprétation de celle-ci les judicieux conseils que voici :

> On se gardera d'exagérer le contraste déjà si fortement établi par la nature même des thèmes en présence. Le conflit doit rester harmonieux et conforme à ce que nous savons de la réserve aristocratique du jeu de Chopin. Les grands éclats lui répugnaient tout autant que la mièvrerie efféminée...
>
> C'est dans la proportion et la mesure des nuances que se trouve toujours le secret de sa musique. Elles n'en excluent ni la passion ni l'émotion, loin de là, mais elles leur confèrent cette noblesse d'accent qui la rend inimitable.

* * *

Dans l'allocution adressée aux Polonais de Rome, en octobre 1939, le pape Pie XII parla de Chopin, devinant, avec une exquise délicatesse de sentiment, que nommer, simplement nommer le chantre immortel de la Pologne, c'était rasséréner déjà l'esprit et verser une goutte de baume sur le cœur endolori des

fils de cette nation de nouveau si cruellement éprouvée. Il dit que la musique de Chopin

> a réalisé ce prodige de faire de la joie profonde et intarissable avec nos pauvres larmes humaines.

Pouvait-on faire un plus grand éloge de cet art et de sa valeur morale ? Conserver la joie dans l'épreuve et savoir encore la susciter chez les autres, c'est un mode héroïque, sublime, de souffrir. Il paraît que les femmes en sont plus capables que les hommes... Avoir su « faire de la joie avec les larmes », c'est peut-être ce qu'il y a eu de plus féminin dans Chopin, c'est la plus haute « féminité » de son art.

Et c'est là peut-être aussi son plus noble titre de gloire.

A Monsieur le Chanoine Joseph Bovet

ETUDE V

Le folklore dans la musique de Chopin[1]

Pour une nation qu'il a plu à la Providence de placer dans des conditions de vie particulièrement difficiles, et à laquelle elle a fait endurer d'indicibles souffrances pendant de longues périodes de son histoire, pour une telle nation l'art a une autre signification et une importance bien différente de celle que lui attribuent des nations plus heureuses et plus privilégiées — plus privilégiées, si la souffrance et l'épreuve ne doivent pas être considérées comme le plus haut privilège.

Pour supporter le poids de la détresse, pour ne pas tomber sous le fardeau de la croix, ou pour se relever après la chute, il faut des forces, du courage, souvent de l'héroïsme. Les individus et les nations les cherchent, et les trouvent toujours, dans la religion. Elles les cherchent aussi, — sans les trouver toujours, il est

[1] Cette étude a paru dans un numéro de la revue *Nova et Vetera*, consacré à la Pologne et intitulé *Le Chant de la Pologne* (Fribourg (Suisse), 1940, nos 1 et 2).

vrai, — dans la philosophie et dans l'art. La mission la plus haute que l'art puisse remplir, c'est précisément d'animer l'espérance, de fortifier, de consoler l'âme.

C'est donc dans les moments les plus difficiles que l'art est appelé à remplir cette tâche. C'est aussi dans les périodes les plus douloureuses de l'histoire d'une nation que l'art atteint les sommets, si, au point de vue moral et spirituel, la nation est à la hauteur des événements et digne de sa vocation.

Ces vérités se révèlent d'une manière saisissante dans l'histoire de la Pologne. Après les catastrophes de la fin du XVIII[e] siècle, après le martyre des premières décades du XIX[e], — martyre qui trouva son apogée après la tragique issue de l'insurrection de 1830-31 — nous constatons en Pologne une floraison des arts qui nous étonne autant qu'elle nous ravit. C'est surtout un magnifique épanouissement de la poésie, de cette poésie qui arrive à des hauteurs rarement atteintes dans la littérature mondiale, à des conceptions sublimes, à l'enseignement que la Pologne est « le Christ des nations ».

* * *

Une telle poésie ne peut qu'avoir un caractère national très prononcé.

Or, à côté des grands poètes romantiques : Mickiewicz, Slowacki et Krasiński, il y a Chopin. Ce que sa musique signifie pour la vie spirituelle de la Pologne, on ne saurait l'estimer trop haut. Elle a été très tôt

considérée comme l'incarnation du génie de la nation ; elle a dès l'origine été l'un des plus puissants animateurs du sentiment patriotique ; on l'a regardée en Pologne comme un trésor contenant ce que la nation a de plus cher, de plus beau et de plus précieux. Elle était pour ce peuple meurtri une source d'énergie, un baume pour les blessures que lui infligeaient les persécutions de ses ennemis, un encouragement à « durer et endurer ».

Le caractère éminemment national de la musique de Chopin a été reconnu dès l'apparition des premières œuvres du Maître polonais. Il est devenu dans le monde entier synonyme de polonisme.

Mais ce dont on se rend moins bien compte, surtout hors de Pologne, c'est combien profondément la musique de Chopin plonge ses racines dans la musique du peuple [1], combien elle reflète les traits les plus

[1] Parmi les auteurs non-polonais d'ouvrages sur Chopin, F. Niecks fut un des premiers à reconnaître pleinement l'importance qu'il faut attribuer au folklore polonais dans la musique de Chopin. Dans sa biographie *Fr. Chopin as a Man and Musician* (Londres 1902, 3[e] édit.) il affirme que, à certains égards, cette importance ne saurait être estimée trop haut, la musique populaire polonaise ayant été pour Chopin « une puissante source d'inspiration et de formation » (*a potent inspirer and trainer* ; vol. II, p. 215). Autre part il dit que Chopin est redevable à la musique du peuple de quelques-unes des particularités les plus séduisantes (*piquant*) de son style, tant au point de vue rythmique et mélodique qu'à celui de l'harmonie (vol. I, p. 60).

On rencontre aujourd'hui encore des opinions suivant lesquelles Chopin n'aurait pas connu la vraie musique des paysans et se serait contenté d'un succédané de celle-ci. Voir la réponse que donne à ces affirmations M. Z. Jachimecki, dans *F. Chopin et son œuvre*, Paris 1930, p. 75.

purs, les plus authentiques de la race. Si le caractère national est si prononcé dans la musique de Chopin, c'est justement grâce aux éléments empruntés à la musique du peuple : rythmes, tours mélodiques, cadences, tonalités, harmonies, tous ces traits enfin qui caractérisent la musique populaire de la Pologne, ou de certaines contrées de la Pologne, qui se retrouvent dans beaucoup de compositions de Chopin, et qui ont laissé leur empreinte sur toute son organisation artistique.

On pourrait ici relever une antinomie apparente et se demander : comment se fait-il que Chopin, cet homme si raffiné, qu'on « traitait involontairement en prince », comme le dit Liszt, se soit, dans sa musique si élégante, si aristocratique, « abaissé » à des formes de l'art populaire ? Mais laissons pour plus tard les considérations d'ordre psychologique, comme aussi celles d'ordre historique, qui se rattachent à ce problème, et abordons immédiatement notre tâche principale, qui est d'étudier la place que les éléments populaires occupent dans la musique de Chopin, et les formes qu'ils y prennent.

I. CHOPIN ET LE FOLKLORE NON-POLONAIS

Il y a d'abord une constatation à faire : c'est presque exclusivement le folklore *polonais* qui a exercé une influence sur la musique de Chopin. Les autres influences sont rares et peu marquées.

Bien que Chopin ait passé la moitié de sa vie en France et y ait fait de longs séjours à la campagne, dans le Berry surtout, on n'a jusqu'ici signalé aucune affinité de son art avec la musique populaire française [1]. Il en est de même du folklore espagnol, avec lequel, pourtant, Chopin entra en contact pendant l'« hiver à Majorque » [2].

[1] Dans son ouvrage *Chopin dans ses meilleures œuvres* (ouvrage écrit en polonais, mais traduit en allemand et en anglais), J. Kleczyński dit, en parlant du Nocturne op. 37, n° 2, que son second sujet est, « paraît-il », emprunté à une mélodie chantée en Normandie. Jusqu'à preuve du contraire, il est à présumer qu'il ne s'agit là que d'une ressemblance de pur hasard, d'une de ces rencontres fortuites qui ne prouvent pas grand'chose.

[2] Dans sa lettre du 15 novembre 1838, adressée de Palma en Majorque à son ami Fontana, Chopin écrit : « La nuit, on entend les guitares et des chants, des heures entières ». Rappelons aussi l'impressionnante description que G. Sand donna de la traversée qu'elle fit avec Chopin de Barcelone à Majorque. Le timonier chanta toute la nuit : « Nous ne nous lassâmes point de l'écouter, car son chant était des plus étranges », etc. G. Sand nous a laissé aussi le récit des *jotas* et des *fandangos* qu'ils entendaient jouer et voyaient danser en Majorque (voir *Un hiver à Majorque*).

Quelques compositions de Chopin contiennent toutefois des éléments de folklore ruthène ou ukrainien, que d'ailleurs, du temps de Chopin, on ne distinguait guère du folklore polonais ; c'est ainsi que, dans sa « Fantaisie sur des airs *nationaux polonais* » (je souligne ces deux derniers adjectifs), op. 13, Chopin introduit aussi une danse ukrainienne (dite « kolomyjka »). Mais cette danse n'est pas une mélodie populaire : elle est la composition d'un musicien polonais, Charles Kurpinski. D'autre part, les couplets du Rondo op. 14, ainsi que ceux du rondo qui forme le finale du Trio op. 8 de Chopin, ont le caractère de la musique ruthène. De plus, une des mélodies du recueil des 17 Chants, publiés par Fontana parmi les œuvres posthumes de Chopin, est une « doumka » ukrainienne. C'est d'ailleurs une des mélodies les plus expressives du recueil. Il s'agit des *Fiancés de la Mort*. Le texte de B. Zaleski parle de la mort du cosaque et de sa bien-aimée. C'est la couleur locale du texte qui a déterminé celle de la musique.

Un des biographes de Chopin [1] attribue au folklore ruthène beaucoup trop d'importance dans l'œuvre de Chopin. Selon lui, le fameux *cantabile* des mélodies du Maître polonais serait le résultat des influences de la musique ruthène beaucoup plus que de celles de

[1] B. Scharlitt, *Chopin*, Leipzig 1919, p. 170. Déjà l'« italianisme » de Chopin, fortement exagéré par certains auteurs, a dû être ramené à ses justes proportions. P. Egert (*F. Chopin*, Potsdam 1936, p. 75) attribue l'inégalable *cantabile* de la musique de Chopin moins à l'influence de l'opéra italien, de Bellini en particulier, qu'au goût très prononcé de Chopin pour le chant en général.

la musique italienne. Mais c'est là une exagération manifeste.

Notons enfin que la *Chanson lithuanienne* de Chopin doit son titre au texte de St. Witwicki. Dans sa musique il n'y a rien de spécifiquement lithuanien.

On pourrait, il est vrai, mentionner encore plusieurs œuvres de Chopin qui ont quelque attache avec le folklore de certains pays étrangers : ce sont la Tarentelle, le Boléro et les Ecossaises. Mais il ne peut évidemment être là question d'influences directes ; c'est par l'intermédiaire des œuvres d'autres compositeurs que des éléments de ce folklore étranger — un peu conventionnels d'ailleurs — ont pu entrer dans ces œuvres de Chopin. Celui-ci n'est jamais allé en Italie (une courte excursion à Gênes mise à part), et il a composé le Boléro et les Ecossaises bien avant d'avoir fait la connaissance de l'Espagne et de l'Ecosse.

Rappelons encore ici que, pour une suite de variations écrites dans sa jeunesse, Chopin a choisi comme thème la chanson *Der Schweizerbub* (« Le gars suisse »).

II. CHOPIN ET LES DANSES POLONAISES

Un autre fait dont la constatation s'impose à nous d'emblée, c'est que l'élément populaire apparaît dans la musique de Chopin surtout sous la forme de *danses*. Quoique le riche trésor du folklore polonais [1] contienne une quantité de mélodies qui ne sont pas destinées à être chantées ou jouées pour la danse, ce sont néanmoins les danses qui, parmi elles, sont les plus marquantes et les plus caractéristiques. Ce sont donc elles aussi qui ont surtout attiré l'attention des musiciens qui, avant Chopin déjà, avaient recours au folklore dans leurs louables efforts pour donner à la musique, en Pologne, un caractère national.

Chopin n'a fait que continuer ces traditions. Deux formes de danses entrent chez lui principalement en ligne de compte : c'est le « Krakowiak » (ou la Cracovienne, comme on l'appelle en français), et le « Mazur » ou la Mazurka, danse des Mazoures, habitants polonais de la Mazovie, région des environs de Varsovie. Quant

[1] On peut se faire une idée de la richesse du folklore musical en Pologne en consultant le volume *Musique et chanson populaires*, publié à Paris en 1934, dans les « Dossiers de la Coopération intellectuelle », par l'Institut international de Coopération intellectuelle, pp. 175 et suivantes.

à la Polonaise, elle n'est pas d'origine populaire ; elle a toujours été une danse de la noblesse, elle doit donc être écartée ici de nos considérations. En effet, il serait assez difficile de distinguer des éléments « populaires » dans les Polonaises de Chopin.

Par contre, la Cracovienne est une danse populaire par excellence. D'origine plus ancienne que la Polonaise et provenant — comme son nom l'indique — de la région de Cracovie, elle est caractérisée par la mesure à deux temps et par de nombreuses syncopes très accentuées, soit dans la mélodie, soit dans l'accompagnement [1]. Chopin a fait usage de ces rythmes dans deux grandes compositions : le « Krakowiak, Grand Rondeau de Concert, op. 14 », et le rondo du Concerto en *mi mineur*, op. 11 [2].

Mais si, dans ce genre aussi, Chopin nous a laissé des créations qui sont loin d'être négligeables, il faut reconnaître que, quelque caractéristiques et intéressants que soient ces morceaux, on n'y saurait trouver beaucoup d'éléments vraiment populaires. Ce sont des pièces de haute virtuosité, composées d'après le schéma du rondeau classique, avec de riches développements, des traits et des passages très brillants et un accompagnement de grand orchestre. Les thèmes eux-mêmes ont plus de feu et d'élégance que de simplicité et de naïveté. Même les rythmes caractéris-

[1] Cf. H. Opienski, *La musique polonaise*, Paris 1929, p. 27. Le chapitre premier de cet excellent ouvrage contient des exemples de musique populaire polonaise.

[2] Le sujet principal du finale du Trio op. 8 a aussi des rythmes empruntés à la Cracovienne.

tiques s'effacent souvent au cours de ces compositions.

Ce n'est pas dans ce domaine que Chopin devait laisser d'immortels chefs-d'œuvre, qu'il devait créer de merveilleux poèmes à l'aide d'éléments tirés du folklore polonais. Avec son autocriticisme si développé et si aigu, Chopin l'a sans doute compris et senti lui-même. Aussi n'a-t-il pas fait souvent usage des rythmes, pourtant si séduisants, de la Cracovienne.

Si nous nous demandions comment expliquer ce fait, il semble que la réponse ne serait pas difficile à trouver : Chopin n'a jamais fait de séjour prolongé à Cracovie, il ne connaissait pas par un contact direct le folklore de cette partie du pays, il ne l'a pas étudié à sa source même. Les spécimens du genre « krakowiak » qu'il pouvait entendre à Varsovie étaient des compositions plus ou moins réussies de compositeurs plus ou moins doués et où le folklore était bien peu authentique.

Il en va tout autrement de la Mazurka. La patrie de cette danse est le pays même où Chopin a passé toute son enfance et une grande partie de sa jeunesse.

III. L'INTÉRÊT DE CHOPIN POUR LA MUSIQUE DU PEUPLE

Ses biographes nous rapportent combien il s'intéressait à la musique du peuple. Voici, par exemple, ce que dit à ce sujet Karasowski, qui se basait sur des informations fournies par la famille même de Chopin :

> Dans les fréquentes excursions que Frédéric faisait dans les environs de Varsovie, d'habitude en compagnie de son père, ou bien pendant les vacances scolaires à la campagne, lorsqu'il entendait un chant villageois ou les sons d'un violon arrivant d'une chaumière ou d'un cabaret, il s'approchait, écoutait avec attention, absorbait la mélodie de toute son âme, se repaissait du rythme, et il n'y avait plus moyen de le tirer de cet état de rêverie où il était plongé. Il restait immobile et écoutait jusqu'à ce que le chant eût cessé et qu'il fût certain qu'il ne reprendrait plus [1].

Wójcicki raconte une scène semblable qui eut lieu à Varsovie même :

> En rentrant un soir d'hiver, avec son père, à la maison, Frédéric entendit tout à coup un musicien villageois, qui, dans une auberge, jouait des mazurs et des obereks avec une verve incomparable. Frappé

[1] M. Karasowski, *Fr. Chopin*, Varsovie 1882, vol. I, p. 47.

par l'originalité et le caractère très prononcé des mélodies, le jeune artiste s'arrête devant la fenêtre et supplie son père de s'arrêter aussi, pour qu'il puisse écouter cette musique rustique. Il y resta au moins une demi-heure, malgré les instances du père qui le pressait de rentrer à la maison. Frédéric ne bougea pas jusqu'à ce que le ménétrier eût cessé de jouer [1].

Pendant les belles fêtes villageoises, surtout celles qui se déroulent en Pologne à la fin des moissons, Chopin était toujours présent aux amusements des paysans. Il écoutait leurs chants, leurs orchestres primitifs, il observait leurs danses, et on voyait alors combien cela lui causait de plaisir, combien il se sentait dans son élément [2].

C'est surtout à Szafarnia, dans la propriété de la famille Dziewanowski, très liée avec les Chopin, que le jeune Frédéric eut l'occasion de prendre contact avec cette musique si modeste, si simple d'apparence, et pourtant si riche, si féconde et si pleine de sève.

Lors de ses séjours d'adolescent à Szafarnia, Chopin s'amusait à rédiger un journal auquel il avait plaisamment donné le titre de *Courrier de Szafarnia*. Dans une forme et un style imités du très sérieux journal de la capitale, le *Courrier de Varsovie*, il y relatait avec beaucoup d'humour les menus faits et événements de la vie journalière à la campagne. Dans un des numéros

[1] Cité chez F. Hoesick, *Chopin. Zycie i dziela*, Varsovie 1927, vol. I, p. 50.

[2] F. Hoesick, *ouvr. cité*, I, p. 65 s.

de ce « journal », Chopin raconte de plaisante façon certain événement en apparence fort insignifiant, mais en réalité très significatif :

Nouvelles de l'étranger. — Le 29 du mois courant et de l'année courante [1], Messire Pichon [2], en passant par Nieszawa [3], entendit une Catalani [4] qui, perchée sur une palissade, chantait à gorge déployée. Cela l'intéressa beaucoup ; il entendit bien la voix de la cantatrice et la mélodie, mais il aurait voulu entendre aussi le texte de la chanson. Il passa deux fois le long de la palissade, mais en vain, car il ne comprit rien.

Enfin, cédant à son impérieuse curiosité, il tira trois sous de sa poche et promit à la cantatrice de les lui donner, si elle voulait lui répéter encore sa chansonnette. Catalani hésita longtemps, fit force grimaces et chercha à se dérober. Enfin, alléchée par les trois sous, elle se décida et se mit à chanter une mazurka dont le rédacteur de ce journal cite ici une strophe à titre d'exemple, avec la permission des autorités et de la censure [5] :

Regarde-donc, là-bas, loin, bien loin, par-delà les monts, comme ce loup danse.
Il n'a pas de femme, c'est clair, puisqu'il est si gai, si gai ! [6]

[1] C'était en 1824 ; donc Chopin était alors âgé de quatorze ans.

[2] C'est ainsi que Chopin changeait son nom de famille.

[3] Nieszawa est une ville située à trente kilomètres à peu près de Szafarnia. C'est pour cela que Chopin classe le fait relaté parmi les « nouvelles de l'étranger ».

[4] Catalani était une très célèbre cantatrice de l'époque.

[5] Aucun journal ne pouvait alors paraître dans cette partie de la Pologne, soumise à la domination russe, sans la permission des autorités et de la censure.

[6] Hoesick, *ouvr. cité*, I, 83. S'il n'y a pas là une altération du texte, imputable soit à la tradition orale, soit à une erreur de Chopin,

Dans un autre numéro du même « périodique », nous lisons, à la date du 20 août 1824, à propos d'une fête villageoise :

> Tout le village, rassemblé devant le château, s'amusait gaiement, tandis que les enfants chantaient, en piaillant et à grand renfort de faux demi-tons, la chanson bien connue :
>
> Devant le manoir, dans la boue les canards se débattent,
> Notre châtelaine toute en or se promène.
>
> Devant le manoir une ficelle flotte au vent,
> Notre châtelain est beau comme un paon.
>
> Devant le manoir un serpent est suspendu,
> Notre demoiselle Anne-Marie trouvera un mari.
>
> Devant le manoir pend un gros bonnet,
> Notre fille de chambre est un être benêt [1].

Nous trouvons aussi dans les lettres de Chopin des témoignages du même genre. Ainsi, en écrivant à son ami Titus Woyciechowski, le 25 décembre 1831, Frédéric y fait cet aveu particulièrement précieux :

> Tu sais combien je voulais acquérir le sentiment de notre musique nationale, et comme j'y ai réussi, au moins en partie [2].

soit enfin à la transmission du texte déjà établi par Chopin, il faut admettre que le dernier mot de ce texte, *frasuje* (« il est chagriné, il se fait des soucis ») a été employé simplement pour la rime, ou bien qu'il a ici une signification autre que celle couramment reçue, ou, enfin, qu'il y a ici ironie voulue. En tout cas le contexte demande plutôt : « il est si gai » que « il est soucieux, inquiet », etc. ; le loup dansant exprime pourtant la joie, et non le chagrin.

[1] M. Szulc, *F. Chopin i utwory jego muzyczne*, Poznań 1873, p. 32.

[2] Que Chopin se soit considéré comme connaissant la « vraie » musique polonaise, cela ressort aussi de la lettre à sa famille datée

Et dans une lettre adressée à sa famille à Varsovie, en avril 1847, deux ans avant sa mort et dix-sept ans après avoir quitté la Pologne, Chopin écrit qu'il a passé toute la soirée à jouer et « à fredonner des chansons du bord de la Vistule ».

du 28 mai 1831, où, parlant d'une certaine musique « polonaise » qu'il ridiculise, il ajoute : « Allez défendre, après cela, la musique polonaise, parlez d'elle en connaissance de cause, et l'on vous prendra pour un fou ! » Nous citons les lettres de Chopin dans la traduction de Stan. Danysz (Société française d'éditions littéraires, Paris).

IV. LA MAZURKA
SON IMPORTANCE DANS LA MUSIQUE NATIONALE ET DANS CELLE DE CHOPIN

C'est, avons-nous dit, la musique des habitants de Mazovie, des Mazoures, qui était la plus familière à Chopin. Or la forme la plus typique et la plus fréquente de cette musique est précisément la Mazurka, — le Mazur ou le Mazurek, comme on l'appelle plutôt en polonais. Cette danse est d'ailleurs devenue — et elle est restée aujourd'hui encore — la plus populaire des danses nationales, même dans les classes supérieures de la société. Innombrables sont les chansons qui empruntent leur rythme à cette forme. L'hymne national polonais lui-même a pour mélodie une mazurka qui, sans doute, perd un peu de son caractère lorsque, lente et majestueuse, elle est exécutée comme il sied au rôle qu'elle remplit aujourd'hui, mais qui, néanmoins, est une mazurka fort authentique ; il est vrai qu'elle n'était d'abord qu'un simple chant de soldats qui, dans les légions de Napoléon, combattaient pour la liberté de leur patrie : cette mélodie accompagnait les héros polonais dans leurs « danses de la mort ».

L'extrême popularité de la mazurka, déjà au temps de Chopin, et la connaissance profonde que ce jeune

maître en a acquise dans ses formes les plus pures, eurent pour effet que Chopin cultiva ce genre avec zèle, avec amour. Il l'éleva à un degré de perfection qui restera inégalable, et créa ainsi d'immortels chefs-d'œuvre dans lesquels il a laissé peut-être le meilleur de lui-même. Chopin a écrit des mazurkas pendant toute sa vie. Cela prouve le mieux combien ce genre lui était cher ; il y mettait ses confidences les plus sincères, l'expression de ses sentiments les plus intimes, ses plaintes les plus poignantes, ses rêves les plus nostalgiques. Le recueil de ses Mazurkas est comme une confession, et même comme un testament, puisque la dernière composition que Chopin a écrite sur son lit de mort était encore une mazurka [1].

Sa production dans ce domaine est très riche. Cinquante et une composition de ce genre ont été publiées soit par lui-même soit par son ami Fontana parmi les œuvres posthumes ; il faut en ajouter plusieurs (sept) qui ne sont pas contenues dans les éditions courantes.

En outre, il faut mentionner ici le Rondeau à la Mazur, op. 5, la mazurka qui fait partie de la Polonaise en *fa dièse mineur*, op. 44, certaines mélodies du recueil des 17 Chants polonais, et le finale du Concerto en *fa mineur*, op. 21.

Mais nous trouvons les rythmes de la mazurka

[1] Elle fut publiée après la mort de Chopin comme op. 68 nº 4. « Chopin a commencé son œuvre par une polonaise et c'est par une mazurka qu'il l'a terminée. Faut-il encore d'autres preuves qu'il se sentait Polonais dans toutes les fibres de son être ? » (Z. JACHIMECKI, *ouvr. cité*, p. 93). Voir aussi, dans ce volume, l'étude suivante sur *La dernière Mazurka de Chopin*.

dans d'autres compositions encore, par exemple dans le trio du Menuet de la Sonate en *do mineur*, op. 4, dans le Scherzo du Trio en *sol mineur*, op. 8, dans l'introduction au « Krakowiak » op. 14, dans le Nocturne en *sol mineur* op. 15, n° 3, même dans certaines valses. Cela prouve combien ces rythmes lui étaient naturels, combien il les avait dans le sang.

V. TRAITS ESSENTIELS DE LA MAZURKA

a) *Le rythme.*

Voyons donc, sans entrer dans le détail technique, ce qu'est la mazurka en général, ce que sont les Mazurkas de Chopin, et quelles sont leurs relations, leurs points de contact, leurs affinités avec la musique populaire.

Il faut d'abord noter que le nom de *mazur* répond en réalité à plusieurs types de danses : l'*oberek*, le *kujawiak* [1], et le *mazur* proprement dit. Ces danses présentent des divergences au point de vue du tempo et des accents [2], mais elles ont toutes les trois le même rythme fondamental. Ce rythme typique consiste en trois noires remplissant la mesure et dont la première est subdivisée en deux croches.

Mais Chopin fait beaucoup plus souvent usage d'une variante de ce rythme, qui consiste dans la ponctuation de la première croche et dans la diminution de la seconde note qui, de simple croche, devient double croche. Ce rythme, nous le rencontrons aussi, et souvent, dans les mélodies populaires ; toutefois il y est

[1] Le nom provient de la partie de la Grande Pologne qui s'appelle Kujawy (la Couïavie).

[2] Opieński, *ouvr. cité*, p. 28.

relativement moins fréquent que dans Chopin. Les deux rythmes se trouvent aussi très souvent mélangés.

D'autre part, le même motif peut apparaître une fois sans ponctuation, l'autre fois avec celle-ci, par exemple au début de la Mazurka op. 6/3 [1]. Parfois deux motifs dont le premier a deux croches égales et le second le rythme ponctué, se répètent avec la ponctuation au premier et les croches égales au second [2]. Il y a une grande liberté et beaucoup de fantaisie dans l'allure des mazurkas.

Il est à noter aussi que, dans aucun genre de ses compositions, Chopin n'a aussi souvent prescrit le *tempo rubato* que dans ses Mazurkas. Les petits changements de rythme dont nous venons de parler ne sont, en somme, que les formes les plus simples et les plus grossières du *rubato* (temps volé, dérobé), qui consiste précisément en ceci que certaines notes augmentent leur valeur au dépens des autres.

Une autre variante du rythme typique de la mazurka est celle qui, au lieu de deux croches au premier temps de la mesure, a un triolet. Nous la rencontrons aussi bien dans les mélodies populaires que dans les compositions de Chopin [3].

Ces trois rythmes fondamentaux reviennent le plus souvent et précisent le plus nettement le caractère de

[1] Le chiffre à gauche de la barre est celui de l'*opus* lui-même ; le chiffre à droite indique le numéro du morceau, lorsque l'opus contient plusieurs pièces.

[2] Voir par exemple la Mazurka op. 7/1, mesures 1-2 et 5-6 de la 2e partie.

[3] Voir les Mazurkas op. 6/2, op. 30/2, etc.

la danse. Mais, si ces rythmes se répétaient continuellement au cours de la danse, on aurait une pénible impression de monotonie. Aussi rencontrons-nous, même dans de courtes mazurkas populaires, de fréquentes variantes et de nombreux changements de rythme. C'est justement cette diversité de rythmes, et leurs contrastes, qui, avec les fréquents changements du tempo, donnent tant de vie et d'animation à cette danse et en font, en même temps, un miroir si fidèle du caractère national. A côté de rythmes pleins de feu et de verve, de fantaisie, de crânerie, bref de ce que le Polonais appelle « zacięcie » — mot difficilement traduisible — se trouvent des rythmes légers, gracieux, coquets, câlins, espiègles et capricieux, ou bien des rythmes reflétant la mélancolie « slave », la tendresse, la nostalgie, le découragement, le fameux *Żal* qui — d'après Liszt — formait « le sol du cœur » de Chopin et qui colore tous ses ouvrages. Ces changements sont parfois tout à fait brusques et imprévus, ce qui ne manque pas de charme et contribue à les rendre plus intéressants encore.

b) *Les accents.*

En étroite connexité avec les rythmes, il y a les *accents*. Ceux-ci sont très marqués et très variés dans la mazurka ; ils ont une importance primordiale pour son caractère. C'est par les accents aussi que la mazurka proprement dite se distingue du kujawiak et de l'oberek : tandis que dans ceux-ci les accents sont plus réguliers, dans le mazur ils changent continuellement,

parfois avec chaque mesure. Ils tombent très souvent sur les temps faibles et agissent ainsi comme de puissants excitants sur les danseurs. Ce sont ou bien des syncopes ou bien de simples *sforzati* [1].

On rencontre des accents d'une vigueur particulière lorsque la musique est accompagnée de cris de joie des danseurs, de ces véritables explosions d'énergie vitale qui font passer comme un courant électrique dans l'assistance. Chopin en a aussi, de ces « cris » de joie qui ne peuvent manquer de secouer l'auditeur le plus impassible et le plus apathique [2].

Parfois, souvent même, les trois noires remplissant la mesure sont également et fortement accentuées. Cela arrive lorsque les danseurs battent la mesure en frappant le sol du pied, ou en claquant des mains. C'est aussi d'un effet saisissant ; Chopin l'a senti et merveilleusement appliqué [3].

c) *Les anciennes tonalités.*

Nous passons à un autre trait caractéristique des Mazurkas de Chopin, trait particulièrement intéressant et frappant, et qui provient directement du folk-

[1] Voici plusieurs exemples : Accents sur le troisième temps de la mesure : Mazurka op. 68/1, au début ; op. 67/1, de même. Accents sur le deuxième temps : op. 50/2, introduction. Parfois les accents rompent tout à fait le cadre de la mesure, comme par exemple dans l'introduction de la Mazurka op. 6/3.

[2] Par exemple dans la Mazurka op. 17/1, mesures 9, 11, etc., et op. 67/1, 3e partie.

[3] Par exemple dans la partie en *ré bémol* de la Mazurka op. 24/2, à la mesure 1, 5, etc.

lore. Ce sont *les anciennes tonalités.* Chopin en a éprouvé tout le charme et il a su introduire cet élément si fin, si savoureux, dans plusieurs de ses Mazurkas avec un rare bonheur — s'il est permis d'employer ce terme, lorsqu'on parle d'un maître tel que Chopin.

Ainsi trouvons-nous le mode lydien [1] dans la Mazurka op. 68/3 où, dans la partie en *si bémol,* nous remarquons l'emploi constant de la quarte « lydienne », *mi* naturel. Dans la Mazurka op. 24/2, les mesures 21 et suivantes ont la tonalité *fa majeur,* avec le *si* naturel. Pour avoir notre mode majeur, il suffirait de changer dans cette partie le *si* naturel en *si* bémol. Mais alors tout le piquant de cette phrase serait irrémédiablement perdu !

C'est le mode lydien qui apparaît le plus souvent dans les Mazurkas de Chopin, comme aussi dans la musique populaire polonaise. Toutefois nous y trouvons encore d'autres modes anciens. Ainsi pouvons-nous constater le mode phrygien [2] au début de la Mazurka op. 41/1 (*do dièse mineur* avec *ré* naturel) [3], et à la fin de la Mazurka op. 41/2 (*mi* mineur avec *fa* naturel) —, le

[1] Le mode lydien, un des « tons d'église » ou « grégoriens », diffère de notre majeur en ce que son quatrième degré y est plus élevé d'un demi-ton. C'est notre *do majeur* avec *fa dièse* au lieu de *fa naturel,* ou notre *fa majeur* avec *si naturel* au lieu de *si bémol,* etc.

[2] Le mode phrygien diffère de notre mode mineur naturel en ce que son deuxième degré forme avec le premier un demi-ton ; c'est, par exemple, notre *la mineur* avec *si bémol* au lieu de *si naturel.*

[3] La même seconde « phrygienne » est d'un effet saisissant dans le Nocturne op. 27/1 de Chopin et dans l'introduction du Prélude op. 45.

mode éolien [1] dans la Mazurka op. 50/1, aux mesures 18-19 et 22-23 (*mi mineur* avec *ré* naturel) et dans le thème principal de la Mazurka op. 24/2 où la tonalité oscille entre *do majeur* et *la mineur* d'une manière très intéressante et pleine de charme [2].

Dans les mélodies des Chants polonais, qui à côté des Mazurkas contiennent, parmi les œuvres de Chopin, le plus d'éléments de folklore, les modes anciens sont aussi représentés. Ainsi *Printemps* développe une phrase en *si bémol* avec le *mi* naturel, le *Messager* a un *sol dièse* dans une mélodie en *ré majeur*, *Bacchanale* frappe par le *fa dièse* dans l'introduction et l'interlude de l'accompagnement.

d) *Gammes exotiques.*

Nous rencontrons dans le folklore polonais des gammes très caractéristiques avec des secondes augmentées, ces gammes qu'on appelle « tziganes », car c'est dans la musique tzigane qu'elles sont particulièrement fréquentes. Chopin en fait assez souvent usage dans ses Mazurkas [3].

[1] Le mode éolien correspond à notre mode mineur naturel.

[2] D'autres exemples de modes anciens dans les œuvres de Chopin ont été réunis dans l'*Harmonika Chopina* (« L'harmonie de Chopin ») de L. Bronarski (Varsovie 1935), au chap. VI.

[3] Par exemple dans la Mazurka op. 24/1, mesures 3 et 6-7; dans le trio de l'op. 7/1 (*mi-ré bémol*) ; dans la 3e partie de l'op. 24/4 (*ré bémol-mi*) ; op. 30/3, mesures 21-24 ; op. 68/2 (*do-ré dièse* à la mesure 1, 5, etc.) ; dans le Rondeau à la Mazur, mesure 21, 23, etc. Ce n'est pas seulement dans les Mazurkas que nous trouvons les secondes augmentées. Nous les rencontrons aussi par exemple dans l'Etude en *fa mineur*, écrite pour la « Méthode » de Moscheles et Fétis (mesure 41), ou dans les Nocturnes op. 48/1, antépénultième mesure, et op. 62/1, à la mesure 87.

e) *Les pédales.*

Un trait qui saute aux yeux, ou plutôt aux oreilles, si l'on peut dire, comme étant emprunté à la musique populaire, ce sont ces quintes vides que Chopin introduit souvent dans les accompagnements de ses Mazurkas [1]. C'est un trait pris sur le vif de l'orchestre villageois avec sa lourde et gauche contrebasse ou sa musette nasillarde.

Les simples pédales sont encore plus fréquentes dans les Mazurkas de Chopin. Nous les trouvons dans presque chacune d'elles. Ces longues notes à la basse proviennent aussi des accompagnements primitifs de la musique du peuple.

Et puisque nous parlons de l'orchestre villageois, relevons ici que mainte mélodie dans les Mazurkas de Chopin semble être la transposition pour piano d'une musique destinée d'abord à être jouée par un instrument de cet orchestre avec sa technique et son coloris spécifiques. C'est surtout le violon et la clarinette que nous croyons entendre ainsi. Voyons par exemple le début de l'op. 6/2. C'est comme si, accompagné d'une contrebasse, un violon faisait entendre une cantilène avec les doubles notes si caractéristiques de cet instrument. Le trio de la Mazurka op. 7/2, le Kujawiak de l'op. 13, la Mazurka op. 63/1 ont aussi de ces doubles notes et arpèges que Chopin

[1] Citons comme exemple l'op. 6/3, les trios de l'op. 7/1 et de l'op. 17/4, l'op. 56/2, le trio de l'op. 68/3, etc.

semble avoir dérobés à quelque ménétrier dans ses promenades à travers champs, tandis que le début de la Mazurka op. 33/2 et op. 41/4 nous fait penser à la clarinette avec ses mélodies fringantes. Dans l'accompagnement de la partie principale de la Mazurka op. 30/3, nous croyons « voir » les larges coups d'archet du contrebassiste.

f) *La structure des mélodies.*

Si l'on compare les Mazurkas de Chopin à ses autres compositions, — même à ses autres danses, les Valses par exemple —, on constate une grande différence en ce qui concerne la *structure des mélodies*. Il suffit, en effet, de jeter un coup d'œil sur les Mazurkas pour apercevoir que, pour la plupart, leurs mélodies se composent de courts motifs qui se suivent ou se répètent sur différents degrés de l'échelle et avec des variations, tandis que, dans les autres compositions de Chopin, la ligne mélodique se développe d'une manière beaucoup plus continue, en formant de vastes et larges courbes qui s'enchaînent. Nous avons même assez souvent déjà, chez Chopin, — surtout dans ses Nocturnes — cette « unendliche Melodie » qui est à la base de la mélopée de Richard Wagner dans ses drames musicaux.

Les Mazurkas se composent en général de courtes phrases de huit ou de seize mesures — la structure carrée est ici la règle —; chaque phrase se compose de courts motifs qui s'enchaînent comme nous l'avons déjà précisé. Evidemment, ici aussi il y a un

développement organique, mais il est basé sur le principe spécifique de la répétition et de la variation. Rien ne fera mieux saisir en quoi consiste cette technique de composition que de faire entendre une mélodie d'un Nocturne et puis quelques mélodies des Mazurkas. Comparons par exemple le sujet principal du Nocturne op. 55/2 à la partie en *la majeur* de la Mazurka op. 7/2 : dans le Nocturne la ligne mélodique est continue et animée d'un large souffle, dans la Mazurka deux ou trois motifs se répètent continuellement avec des variantes. Dans la partie médiane *(con anima)* de la Mazurka op. 24/4, il y a la répétition variée du même motif, huit fois de suite. En de tels procédés se reflètent la ténacité proverbiale du peuple des Mazoures, ténacité qui va jusqu'à l'opiniâtreté et à l'entêtement. Parfois un seul motif se répète, sans aucun changement, plusieurs fois de suite. Chopin sait alors arranger les harmonies de manière à éviter toute monotonie. Ce sont de véritables tours de maître [1].

Etant donné le principe de composition que nous avons exposé, il est très naturel que les *progressions* y jouent un rôle considérable : elles offrent en effet un excellent moyen de faire suivre le même motif d'une façon régulière et logique, en le répétant sur différents degrés. Nous retrouvons donc les progressions dans presque chaque Mazurka de Chopin. Un exemple entre cent : les mesures 17-32 de la Mazurka citée en dernier lieu, op. 30/2. Cette mazurka est, en général,

[1] Par exemple dans la Mazurka op. 30/2, mesures 33-48.

un des meilleurs modèles de la structure basée sur les principes en vigueur dans la musique populaire : toute la pièce est un développement de trois courts motifs qui sont répétés soit avec des variantes, soit sur différents degrés, soit avec une harmonisation différente.

D'intéressantes constatations concernant la structure mélodique des Mazurkas de Chopin ont été faites par Mme H. Windakiewicz, dans son ouvrage *Les formes typiques du folklore polonais dans les Mazurkas de Chopin* [1]. Se basant sur une riche documentation, l'auteur a établi qu'il existe, dans la musique populaire en Pologne, certains types rythmiques et mélodiques, certaines formules, tournures ou cadences qui se retrouvent très nettement et très clairement dans les Mazurkas de Chopin. Par exemple, il existe dans la musique populaire des dessins mélodiques très caractéristiques, qui après plusieurs notes groupées autour d'un son central apportent une note plus basse, et puis répètent le groupe précédent, pour le finir cette fois sur une note plus élevée ; le mouvement de la mélodie rappelle ainsi le mouvement du pendule, comme nous le voyons par exemple dans la Mazurka op. 30/1, mesures 29 et suivantes.

Nous ne pouvons passer ici en revue tous les types établis par cet auteur, d'autant plus que nous devons nous interdire les citations musicales. Qu'il nous suffise de constater qu'à l'aide de riches exemples, choisis avec compétence et habileté, il a prouvé qu'il

[1] *Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Chopina*, Cracovie 1926.

existe entre les mélodies populaires polonaises et les mélodies de Chopin, en ce qui concerne leur construction, leur développement, leur « charpente », des analogies certaines, frappantes et très suggestives.

g) *Emprunts ou affinités ?*

Un problème dont la solution est de grande importance lorsqu'il s'agit de déterminer le rôle du folklore dans la musique de Chopin, — problème qui occupe depuis longtemps les musicologues polonais — est le suivant : Chopin a-t-il fait dans ses œuvres des emprunts directs au folklore polonais ?

On l'a parfois affirmé. Mais il faut constater qu'aucun des cas cités jusqu'ici n'a force probante. Même les exemples discutés dans l'ouvrage précité sur *Les formes typiques du folklore polonais dans les Mazurkas de Chopin* ne paraissent pas convaincants à cet égard. Et il n'y a pas lieu de penser qu'il faille s'attendre à des révélations sur cette matière.

On pourra certes multiplier les exemples d'analogies manifestes entre la musique populaire et la musique de Chopin. On pourra citer quelques réminiscences plus ou moins vagues, plus ou moins conscientes, quelques motifs de chants populaires qui semblent enchâssés comme de fines perles dans le riche diadème de la musique de Chopin [1]. On arri-

[1] Par exemple le trio en *la majeur* de la Mazurka op. 68/2 rappelle dans son début un certain motif du chant du Houblon (voir Opienski, *ouvr. cité*, p. 24, mesures 5 et 6), mélodie datant des temps païens, très répandue en Pologne, et que Chopin choisit comme

vera à découvrir de multiples affinités et traits communs entre la mélodie de Chopin, avec ses tours et ses cadences les plus typiques, et celle des chants populaires de la Pologne [1]. Mais il n'est pas probable qu'on puisse aller plus loin.

Quoi qu'il en soit, nous sommes pour le moment autorisés à soutenir que Chopin créait certes des œuvres dans le genre ou plutôt dans l'*esprit* de la musique populaire, mais qu'il ne s'attachait guère à la *lettre* des spécimens de cette musique qui lui étaient

sujet pour une de ses improvisations, dans son concert à Vienne. Voir lettre du 12 août 1829 : « Je choisis *Chmiel* (le houblon), ce qui électrisa le public, inaccoutumé à entendre des chants de ce genre ».

[1] D'intéressantes constatations ont été déjà faites dans ce domaine par Mme Windakiewicz, *op. cit.*, ainsi que par Mme B. Keuprulian dans son important ouvrage *Melodyka Chopina* (Lwów 1930), chap. VIII, dans son étude sur le triolet dans les Mazurkas de Chopin (*Ksiega pamiatkowa ku czci prof. Dr A. Chybińskiego*, Cracovie 1930, p. 107 et suiv.), et dans son article sur la musique populaire polonaise dans *Lud Slowiański*, Cracovie 1932, vol. III. fasc. 1. Ces travaux ne sont pas encore assez connus et pris en considération par les auteurs non-polonais qui s'adonnent à des études sur Chopin. Les ouvrages qui en tiennent compte à l'étranger méritent d'autant plus d'être relevés ici. Citons dans cette catégorie la thèse de Mlle E. Meister, *Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke F. Chopins*, Hambourg 1936, et surtout l'ouvrage déjà plusieurs fois cité du Dr P. Egert. Ce dernier auteur, qui s'est approprié les résultats des recherches de Mme Windakiewicz, va même, à notre avis, trop loin dans les conséquences et les conclusions qu'il en tire. D'après lui le folklore polonais aurait eu une influence décisive sur toute la création de Chopin, surtout en ce qui concerne les particularités de ses lignes mélodiques. C'est ainsi que le dessin mélodique si original du Finale de la Sonate en *si bémol mineur* serait le reflet des courbes mélodiques propres aux danses populaires polonaises (*ouvr. cité*, p. 10).

connus [1]. Cela semble, du reste, être en accord avec son credo artistique, pour autant que nous le connaissions. Dans une de ses lettres (c'est la même lettre citée déjà plus haut, du 19 avril 1847), Chopin compare les mélodies populaires authentiques, mais retouchées, adaptées au goût du jour, parées de toutes les ressources de l'art, à des beautés fardées, mutilées, truquées, auxquelles on aurait coupé les jambes, ou qu'on aurait mises sur des échasses, et qui, en perdant tout leur charme, deviennent lamentables et ridicules.

[1] C'est ce qu'a aussi reconnu très justement Niecks, dans l'ouvrage mentionné, vol. II, p. 215. — Citons toutefois deux cas où Chopin a sciemment et intentionnellement employé dans ses œuvres des thèmes populaires. C'est d'abord, dans la dernière partie de la Fantaisie sur des airs nationaux polonais, op. 13, le Kujawiak, qui est une mélodie populaire authentique et dont l'emploi dans un « pot-pourri d'airs nationaux » (comme Chopin appelle lui-même cet op. 13 dans ses lettres) s'explique de soi-même. L'autre cas diffère du premier : il s'agit du Scherzo en *si mineur*, op. 20, où, dans les premières mesures du trio, Chopin a employé le début d'un Noël, un des plus populaires en Pologne. L'œuvre en question date de l'époque de l'insurrection de 1830-31 en Pologne. Chopin était alors en proie à de profondes souffrances morales et à de très vives inquiétudes au sujet de tous ceux qu'il avait laissés à Varsovie. Il est probable que le Scherzo a été composé, ou tout au moins esquissé, à Vienne, vers la fin de 1830, lorsque, pour la première fois, Chopin passait, loin de sa maison paternelle, et dans des conditions particulièrement tristes, les fêtes de Noël, ces fêtes qui ont un caractère si intime et tout familial en Pologne. Dans le Scherzo en question, après la partie principale qui reflète toutes les angoisses du cœur meurtri, le désespoir et la rage de l'ardent patriote, apparaît la douce mélodie, chère à tout Polonais, de la charmante berceuse à l'Enfant Jésus (*Lulajze Jezuniu...*). Formant un contraste poignant avec le reste de l'œuvre, d'un caractère contemplatif, elle est sans doute l'expression de la nostalgie de Chopin, attendri, ému et bercé de doux souvenirs.

S'il est permis d'avoir recours à une comparaison pour formuler les conclusions auxquelles nous sommes arrivés, disons que les mélodies des Mazurkas de Chopin ne sont pas des fleurs sauvages cueillies dans les champs et arrangées en de belles gerbes et en d'artistiques guirlandes. Ce sont les fleurs d'un arbre qui plonge ses racines profondément dans l'art du terroir, qui tire de celui-ci la sève féconde, mais sur lequel est venu se greffer la haute culture musicale de l'époque.

La perfection du genre que représentent ainsi les Mazurkas de Chopin se manifeste non seulement dans les fleurs, dans les mélodies, mais aussi — pour continuer notre comparaison — dans le feuillage, dans la verdure qui les entourent. J'entends par là le fond harmonique, l'accompagnement, en un mot tout le travail artistique.

h) *L'accompagnement.*

L'accompagnement typique de la mazurka est le même que dans la valse : la note fondamentale de l'accord sur le premier temps de la mesure, les autres notes de l'accord, dans la position serrée pour la plupart, sur le deuxième et le troisième temps. Mais tandis que, dans ses Valses, Chopin fait un usage constant de cet accompagnement, avec de rares exceptions, dans ses Mazurkas il déploie ici une grande richesse de formes. A côté de la forme typique qui revient le plus souvent, cela va sans dire, Chopin emploie fréquemment ces lourdes quintes et ces pédales

que nous connaissons déjà, ou bien de larges arpèges dans le genre de ceux de la Mazurka op. 30/4.

Parfois l'accompagnement est formé par une suite d'accords qui se traînent lents et languissants, comme dans la Mazurka op. 17/4. Certaines Mazurkas ont des accompagnements très capricieux, par exemple l'op. 59/1. Mais les formes les plus intéressantes sont celles où le premier temps de la mesure n'a point de support, l'accord n'apparaissant que sur le deuxième ou même sur le troisième temps de la mesure [1]. Ces accompagnements donnent des accents aux temps faibles de la mesure, accents que nous avons déjà reconnus comme étant très caractéristiques pour la mazurka en général. Cette variété et cette richesse dans les Mazurkas sont étroitement liées à la chorégraphie elle-même : Chopin n'aurait pas pu les introduire sans compromettre le caractère de la danse, si celle-ci n'était précisément beaucoup plus souple, si elle ne permettait beaucoup plus de liberté et ne pouvait être beaucoup plus individualisée que la valse par exemple, sensiblement plus rigide et monotone dans sa chorégraphie.

i) *L'harmonie.*

La parure harmonique des Mazurkas de Chopin est d'une somptuosité incomparable. Si Chopin a été universellement reconnu comme l'un des plus grands maîtres de l'harmonie, on est aussi d'accord que c'est

[1] Mazurka op. 7/3, mesures 10 et suivantes ; op. 63/1, partie du milieu.

justement dans les Mazurkas que cette maîtrise se manifeste souvent avec le plus de splendeur et d'éclat.

Mais c'est par là aussi que ces compositions s'éloignent le plus du folklore. Lorsque les mélodies populaires apparaissent avec accompagnement, la réalisation harmonique de celui-ci ne laisse pas d'être toujours assez simple, voire même primitive. Toutefois, elles ne manquent pas de traits particuliers et fort intéressants au point de vue de l'harmonie. La musique de Chopin a emprunté au folklore polonais quelques-unes de ses particularités harmoniques. C'est par exemple le fréquent usage de la dominante ou sous-dominante (au lieu de l'accord de la tonique) au début des phrases et des périodes [1].

Un autre trait harmonique marquant de la musique populaire, c'est son caractère souvent incertain, indéfinissable et étrange en ce qui concerne la tonalité. Les Mazurkas de Chopin ont aussi, à certains moments, de ces flottements très caractéristiques qui nous font hésiter dans le choix de l'harmonie centrale, partant de la tonalité du morceau. Il est, par exemple, assez difficile de décider si, dans la partie *Gajo* de la Mazurka op. 6/2, la tonalité est celle de *mi majeur*, ou celle de *la majeur* avec *ré dièse* lydien [2].

[1] Citons comme exemple le début des Mazurkas op. 6/1, 7/1, 7/2, 24/1, 24/3, 33/3, 41/2 et ainsi de suite.

[2] Des problèmes du même genre se posent dans les Mazurkas op. 7/4, 30/2, 41/2, et dans d'autres encore. Cela demanderait cependant trop de place de les discuter ici. Je l'ai fait dans *Harmonika Chopina*, p. 22 et suiv.

j) Le contrepoint.

Ce n'est pas seulement par la richesse des harmonies que se distinguent les Mazurkas de Chopin. Il est intéressant aussi de constater que, dans aucun genre de ses compositions, Chopin n'a fait un usage aussi fréquent du contrepoint que dans ses Mazurkas. Il s'agit ici de contrepoint libre, d'imitations et de canons réguliers. Quant aux imitations, citons ici surtout les Mazurkas op. 50/3 et op. 59/3. Les canons, nous les trouvons dans la Mazurka op. 63/3, vers la fin, et dans la Mazurka op. 56/2.

On peut se demander comment Chopin est arrivé à faire usage de ces formes sévères de la technique musicale dans des compositions d'un genre plutôt léger. Il semble que ce sont les mouvements et les figures chorégraphiques qui lui ont suggéré cette idée. La musique peut reproduire, sur le plan sonore, les mouvements exécutés dans l'espace, comme aucun autre art ne peut le faire. Par le moyen de l'imitation, par exemple, la musique réussit merveilleusement à traduire des mouvements successivement répétés par deux ou plusieurs couples de danseurs, ou par deux danseurs du même couple. Et rien ne peut mieux figurer la fuite de la danseuse devant le danseur qui s'efforce de la rejoindre, que le canon ; celui-ci d'ailleurs, au début de son histoire, était appelé *fuga*, c'est-à-dire « fuite ».

k) *Le chromatisme.*

Encore une remarque à propos du chromatisme. Chopin en a fait un très large emploi dans ses Mazurkas. On a voulu voir en cela aussi l'influence de la musique populaire polonaise [1]. Cependant, comme d'une part toute la musique de Chopin est imprégnée de chromatisme, et comme, d'autre part, le chromatisme prend dans la musique populaire en Pologne des proportions réduites, il faut attribuer ce penchant de Chopin pour la richesse du coloris et pour la subtilité des progressions chromatiques d'abord à son organisation artistique, et puis aux influences de la musique artistique, surtout à celles de J.-S. Bach, Mozart et Spohr.

Dans les dix-sept Chants polonais de Chopin on peut faire cette intéressante constatation que ceux qui, par leur caractère, se rapprochent des chansons populaires, ont peu d'éléments chromatiques dans leur mélodie et leur accompagnement. Tandis que ces éléments gagnent en force et en importance dans les pièces du recueil qui n'ont que peu d'affinités avec le folklore.

[1] Notons qu'à ce sujet aussi F. Niecks a des opinions très justes, voir *ouvrage cité*, vol. II, p. 218.

VI. LES DIFFÉRENTS TYPES DE MAZURKAS DANS L'ŒUVRE DE CHOPIN

Tous les traits particuliers de la mazurka de Chopin, ceux qui lui sont communs avec le folklore, comme aussi ceux qui sont étrangers à la musique populaire, s'unissent dans des combinaisons très variées et des dosages très différents. Les éléments du folklore ne tiennent pas la même place et ne sont pas traités de la même manière dans toutes les Mazurkas de Chopin. A ce point de vue on pourrait même classer celles-ci en trois catégories, en trois types [1]. Le plus souvent, ces trois types se confondent, se croisent, s'enchevêtrent et forment comme un nouveau type, mixte, quoique toujours très harmonieux et homogène. Mais il y a aussi des Mazurkas où les trois types en question existent à l'état plus ou moins pur. La Mazurka op. 33/1 est l'un des meilleurs représentants des œuvres où le lyrisme du compositeur s'épanche librement, en une forme dont il ne garde que les carac-

[1] On a distingué aussi dans les Chants polonais de Chopin trois types différents qui correspondent à peu près à ceux que nous établissons ici. Voir S. Barbag, *Studium o pieśniach Chopina* (« Etude sur les Chants de Chopin »), Lwów 1927, p. 14 et suiv., et P. Egert, *ouvr. cité*, p. 75 et suiv.

tères essentiels. C'est une pièce très personnelle, c'est de l'art subjectif.

La Mazurka op. 33/4, par contre, fait partie du groupe des petits poèmes dans lesquels Chopin semble reproduire une scène villageoise, représenter une idylle champêtre ou raconter un événement de la vie du peuple. Il n'est donc pas étonnant qu'on ait essayé de donner un programme de forme littéraire à cette composition.

D'ailleurs, pour beaucoup de Mazurkas de Chopin il existe de ces interprétations poétiques, plus ou moins réussies. En ce qui concerne notre Mazurka, deux poètes en ont fait une transposition ou traduction poétique. L'une d'elles, qui est de K. Ujejski, prend un tour tragique : un jeune pâtre, voyant sa bien-aimée danser dans une auberge avec un soldat, croit qu'elle lui est infidèle, se jette dans l'étang et se noie. L'autre commentaire est de Zelewski. Il a un caractère complètement différent du premier et nous présente une scène burlesque entre une bonne paysanne et son mari qui rentre de l'auberge où il a un peu trop bu.

La comparaison de ces deux textes montre ce que valent en général de pareils commentaires. Mais si on les cite ici, c'est qu'ils font justement ressortir le caractère plutôt descriptif et objectif de l'œuvre. Car il faut reconnaître que chacun d'eux a des traits qui correspondent assez bien à la musique.

Enfin, il y a des Mazurkas qui sont le type de la danse pure et simple, par exemple l'op. 56/2, qui ne demande point de commentaire et ne suggère aucun

programme spécial. C'est justement dans les Mazurkas de ce genre que le folklore est aussi le plus accusé. Dans celle que nous venons de citer, nous trouvons les quintes vides dans l'accompagnement, l'usage constant de courtes phrases et de motifs répétés sans changement ou par progression, les accents forts et très caractéristiques, le mode lydien dans une des mélodies, et, enfin, l'imitation de cette même mélodie en forme de canon, que nous avons déjà mentionnée.

VII. LA MUSIQUE ARTISTIQUE ET LE FOLKLORE EN GÉNÉRAL ET CHEZ CHOPIN

Si l'on se demande comment les différents caractères ethniques et nationaux se reflètent dans l'histoire de la musique, et si l'on prend le problème dans ses grandes lignes, on peut constater trois époques.

Dans la première, qui va de l'antiquité jusqu'au XVIII[e] siècle à peu près, on peut constater que la musique des différents pays offre des traits particuliers ; on voit surgir des écoles nationales et de grands compositeurs qui incarnent dans leurs œuvres le génie de leur race. Toutefois, le caractère national, qui, déjà à cette époque, s'accuse avec force et netteté, est plus ou moins inconscient, il n'est pas voulu comme tel, il est le résultat de forces spontanées et irréfléchies.

Dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, on peut parler de véritables tendances nationales. Les musiciens et les théoriciens se rendent compte des différences nationales qui se font jour dans la musique, et en même temps ils souhaitent la création d'œuvres nationales. L'activité de Mozart nous fournit ici un bon exemple du changement des idées dans ce domaine. La plupart des opéras de ce maître, pourtant bien allemand, sont des opéras italiens. Mais les tendances de

l'époque vers la création de l'opéra allemand trouvent aussi leur expression dans l'œuvre de Mozart. L'*Enlèvement au Sérail* doit son origine à l'empereur Joseph II qui cherchait à remplacer le répertoire italien à Vienne par des œuvres allemandes. Cet opéra comique a grandement contribué, avec la *Flûte enchantée*, le second chef-d'œuvre de Mozart dans ce genre, à ébranler la suprématie de l'opéra italien dans les pays de langue allemande. En Pologne, c'est aussi dans le dernier quart du XVIII[e] siècle que se manifestent des tendances à créer un opéra national. Ces efforts ont été couronnés de succès.

La troisième époque de l'histoire du nationalisme musical commence avec le romantisme. L'affermissement de la conscience nationale, l'exaltation du sentiment patriotique qui caractérisent cette époque en général, n'ont pas manqué de trouver leur expression dans l'art. Les poètes, les peintres, les musiciens d'alors sont animés d'un ardent désir de créer des œuvres véritablement et entièrement nationales. A ces fins — et nous arrivons ici au trait saillant de cette époque — ils ont recours au trésor des croyances, de la poésie et de la musique du peuple, ils cherchent la source de leur inspiration dans le folklore.

En Pologne, ce mouvement est très prononcé. Dans l'histoire de la littérature polonaise romantique on doit faire une large place à l'élément populaire. La musique de Chopin est née du même sol, dans le même climat, la même atmosphère, elle s'est nourrie de la même sève et a donné une moisson semblable. On n'arrive pas à la comprendre totalement, à se rendre

compte de son caractère, de sa signification, de son rôle, si on ne la replace pas dans le cadre moral et spirituel de l'époque, en étroite union avec le développement de la vie culturelle en Pologne dans la première moitié du XIX[e] siècle. Si Hugo Riemann soutient, dans son *Histoire de la musique depuis Beethoven* [1], que l'œuvre accomplie par Chopin n'a été nullement préparée en Pologne, cela prouve une connaissance insuffisante de l'histoire de la musique en Pologne, du milieu dans lequel s'était formé le talent de Chopin,

[1] *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin-Stuttgart 1901, ch. VIII. L'auteur d'un article sur Chopin publié dans la *Vie musicale*, à Lausanne, numéro du 15 janvier 1911, écrit aussi que Chopin ne se préoccupait pas de la formation d'un style national particulier. N'est-ce pas là un écho des affirmations erronées de Riemann? L'article précité contient encore d'autres remarques qui demanderaient une mise au point. Par exemple, lorsque l'auteur écrit : « La forme des *mazurkas* lui appartient (c'est-à-dire à Chopin), seulement elle est primitive et très restreinte ». Si la forme de la mazurka est « primitive » dans la musique populaire, elle ne l'est guère dans la musique de Chopin, qui l'a particulièrement enrichie et amplifiée et qui s'en est servi non seulement pour d'exquises idylles, mais aussi pour des poèmes animés parfois d'un souffle héroïque et d'une véritable grandeur (voir surtout les op. 50, 56 et 59). Lorsque l'auteur en question met en doute le caractère national de la plupart des œuvres de Chopin, en avançant que « le paysan polonais n'y comprendrait pas grand'chose », on pourrait répondre que le paysan allemand ne comprend pas « grand'chose » à la *Tétralogie* ou à *Parsifal* de R. Wagner, qui pourtant ne laissent pas d'être bien allemands. D'ailleurs, en procédant ainsi, on devrait dénier le caractère national à toutes les œuvres qui, pour être comprises, goûtées et appréciées, demandent une culture intellectuelle supérieure. Si « national » veut dire tout ce qui a de profondes attaches avec le « peuple » pris dans son ensemble, ce n'est pas un synonyme de « populaire ». Et si la musique de Chopin se rattache par de multiples liens à la musique du peuple, elle n'est pas pour autant faite pour le peuple.

des courants d'idées auxquels ce musicien avait été soumis dans sa jeunesse [1].

D'autre part, Riemann se trompe aussi lorsqu'il prétend que c'est d'une manière inconsciente et irréfléchie que Chopin a imprimé à son œuvre un caractère national. Pour prouver le contraire, il suffit de rappeler les paroles, déjà citées plus haut, que Chopin adressa dans une lettre à son ami bientôt après son arrivée à Paris :

> Tu sais combien je voulais acquérir le sentiment de notre musique nationale et comme j'y ai réussi, au moins en partie [2].

Déjà les contemporains de Chopin considéraient que celui-ci était pour la musique polonaise ce que Mickiewicz était pour la littérature, c'est-à-dire le créateur d'un art profondément national. Dès le début de la carrière musicale de Chopin, l'opinion publique se rendit compte autant des dons extraordinaires du jeune musicien que de la « fusion », pour ainsi dire, de tout son être avec le sol national et avec la culture

[1] H. Opieński est un de ceux qui ont le plus clairement fait voir comment les tendances nationales de l'époque ont trouvé leur expression idéale dans l'œuvre de Chopin, comment le polonisme de cette œuvre a été préparé dans la culture intellectuelle et artistique du pays ; voir surtout *Les sources de la musique de Chopin*, dans la *Revue musicale* de Paris, numéro de décembre 1931.

[2] F. Niecks, dans l'ouvrage cité, vol. II, p. 219, donne la même réponse à l'affirmation de Liszt (qui paraît avoir été seulement reprise par Riemann), suivant laquelle Chopin « ne s'étudia, ni ne s'ingénia à écrire de la musique polonaise ». Il rappelle aussi les paroles de Chopin, rapportées par F. Hiller, selon lesquelles Chopin voulait devenir pour la Pologne ce que Uhland était pour l'Allemagne.

polonaise. Lorsqu'en mars 1830 Chopin donna à Varsovie deux concerts dans lesquels il joua la Fantaisie sur des airs nationaux polonais et son Concerto en *fa mineur*, le *Kuryer Polski* (« Le Courrier polonais ») publia un article dont l'auteur disait entre autres :

> Le chant de la terre qui lui donna la vie a influencé aussi son tempérament musical et se fait jour parfois dans les œuvres de cet artiste : souvent les sons de sa lyre sont comme un reflet heureux de notre harmonie nationale. Un simple « mazur » subit sous sa main habile des métamorphoses subtiles, tout en gardant son accent propre et sa propre expression. Pour unir à un jeu distingué et à une invention géniale une si belle simplicité du chant natal, comme c'est le cas chez Chopin, il faut en avoir le sentiment, connaître les échos de nos plaines et de nos forêts, et avoir entendu les chants du paysan polonais [1].

Un autre article du même journal caractérise non seulement, d'une manière fort heureuse, le rôle du folklore dans la musique de Chopin, mais rapproche très justement les tendances de l'art du jeune artiste des buts vers lesquels l'art et la littérature de la Pologne s'efforçaient à cette époque :

> Le chant national, se reflétant dans ses œuvres, leur donne de la variété ; il sert de fond à ses géniales trouvailles. L'artiste lui emprunte des nuances simples mais vives, qu'il unit à ses pensées et à ses sentiments personnels, en les transformant, en les enveloppant de la plus belle poésie, en les relevant par son art, en leur donnant une vie nouvelle et rehaussée. Il est intéressant de noter que, dans les différents domaines des beaux-arts, les grands talents

[1] F. Hoesick, *ouvr. cité*, vol. I, p. 213.

> de ces temps derniers paraissent se rencontrer sur un point : ils s'efforcent de donner à leurs œuvres l'empreinte de leur individualité et celle de leur nation, qui a formé leur âme et qui les nourrit de souvenirs [1].

Il est donc certain que Chopin a *voulu* faire de la musique polonaise. Mais il n'est pas moins certain que s'il est arrivé à ses fins, c'est grâce à l'étude et à la connaissance de la musique populaire et à l'introduction de cette musique dans son œuvre. Comment il a résolu le problème de cette application du folklore dans ses compositions, c'est ce que nous avons essayé de montrer.

Cette solution tient, à beaucoup d'égards, du prodige. Comment Chopin est-il parvenu à concilier l'élément populaire et toute la simplicité, la naïveté, la rudesse même de celui-ci, avec la profondeur, le raffinement, le caractère si aristocratique de son art ?

Comment a-t-il pu donner, dans ses Mazurkas, en même temps un raccourci de la vie de tout un peuple et celui de la sienne propre, l'expression de l'âme collective et celle de son individualité si complexe et si subtile ?

Comment a-t-il su conserver à ses œuvres leur caractère national, tout en les animant de ce souffle largement humain, en leur conférant les valeurs en quelque sorte universelles qui en font la propriété de tout le genre humain ?

La réponse à ces questions est le secret même du génie.

[1] F. Hoesick, *ouvr. cité*, vol. I, p. 221.

A Monsieur Joseph Turczyński

ETUDE VI.

La "dernière" Mazurka de Chopin[1]

Parmi les compositions de Chopin qui ont trouvé le moins de grâce devant les hommes, il faut mettre la Mazurka en *la mineur* dédiée à Emile Gaillard[2]. Dans les éditions des œuvres, cet ouvrage se trouve habituellement placé (s'il n'est pas tout à fait supprimé) à la fin du recueil des Mazurkas, après celles que Fontana a publiées parmi les œuvres posthumes ; dans les salles de concert les pianistes ne la font guère entendre. (M. Turczyński fait ici exception, il l'a jouée encore récemment dans plusieurs villes de Suisse.) Dans la littérature sur Chopin, on en parle le plus souvent incidemment, avec une certaine condescendance, presque avec mépris ; ou bien on n'en parle pas du tout.

Il se peut que, pour une grande part, cette mésestime procède d'une simple erreur. Il est à peu près généralement admis aujourd'hui que la Mazurka à

[1] Cette étude a paru dans *Vie, Art, Cité,* à Lausanne, numéro de juillet-août 1941.

[2] C'est celle qui, dans les recueils des Mazurkas de Chopin, porte d'habitude le numéro 51.

Gaillard est une œuvre posthume. La conviction que Chopin n'a pas jugé cet enfant de sa Muse digne d'être introduit dans le monde, qu'il en avait honte, ou tout au moins n'en était pas fier, a eu pour conséquence que, si l'on a pour ce « cendrillon » quelque respect, c'est uniquement à cause des mérites du père, et non pas à cause des siens propres.

Or, comme cela a été dûment constaté, la Mazurka en question ne fait aucunement partie des œuvres posthumes de Chopin. Dans ses *Voyages avec Frédéric Chopin* [1] M. E. Ganche écrit à ce propos :

> La Mazurka dédiée à Emile Gaillard n'est pas une œuvre posthume, ainsi que tous les éditeurs et les biographes l'indiquent. Elle parut à Paris, seule, sans numéro d'œuvre, chez un petit éditeur, nommé Chabal, peu de temps avant la mort de Chopin. Il mit une dédicace autographe à Jane Stirling sur l'exemplaire que nous possédons. C'est, probablement, la dernière œuvre publiée par celui dont la prime publication avait été une Polonaise.

Ces constatations appellent quelques commentaires. Ce ne sont à vrai dire pas *toutes* les biographies et *toutes* les éditions de Chopin qui classent la Mazurka à Gaillard parmi les œuvres posthumes. Szulc, par exemple [2], un des premiers biographes de Chopin, et après lui M. Hoesick, l'auteur de la plus importante biographie de celui-ci [3], l'indiquent parmi les ouvrages

[1] Paris 1934, p. 142.

[2] M. A. Szulc, *Fryd. Chopin i utwory jego muzyczne*, Poznan 1873, p. 202.

[3] F. Hoesick, *Chopin. Zycie i twórczość*, 2e édit. Varsovie 1927, vol. II, p. 796.

que le Maître a publiés lui-même. Certaines éditions ne précisent pas que ce soit une « œuvre posthume » [1]. Mais il faut relever que déjà dans la grande édition de Breitkopf et Haertel (1878-1880) la Mazurka en question se trouve parmi les « Nachgelassene Werke », au vol. XIII. Niecks, le biographe de Chopin, pourtant si consciencieux et si exact, la compte aussi parmi les œuvres publiées après la mort de Chopin [2]. Beaucoup l'ont suivi en cela.

M. Ganche croit que notre Mazurka a paru vers la fin de la vie de Chopin. Les faits suivants permettent — semble-t-il — de préciser la date de sa publication.

Dans la collection des œuvres de Chopin que possédait sa sœur Louise Jedrzejewicz, au volume III qui contient les op. 38-54, la Mazurka dédiée à E. Gaillard se trouve placée entre la Tarantelle op. 43 et la Polonaise op. 44. Sur la couverture du cahier nous lisons le titre suivant :

> Mazourka pour le piano dédiée à son ami Emile Gaillard par Fr. Chopin. Op. 43. Prix 4 f. 50 c. A Paris, chez Chabal, Editeur de Musique, Boulevart des Italiens, 10. Abonnement de Musique. Dépôt de Pianos de Henry Herz.

De deux choses l'une : ou bien M. Ganche n'a pas remarqué le numéro de l'*opus* sur l'exemplaire de Jane Stirling et il s'est trompé en affirmant que la Mazurka a paru sans numéro d'opus, ou bien il faut

[1] Voir par exemple l'édition de Mikuli ou celle de Klindworth.

[2] F. Niecks, *Fred. Chopin as a Man and Musician*, 3e édit. Londres 1902, vol. II, p. 358.

admettre que le numéro a été supprimé pendant la publication de l'ouvrage et, dans une partie du tirage, ne figure plus dans le titre. Peut-être se sera-t-on aperçu que ce numéro était déjà attribué à la Tarantelle et aura-t-on décidé de ne pas mettre de numéro du tout.

L'édition originale allemande de la même Mazurka ne porte pas non plus de numéro d'opus. Sur la couverture de cette première édition exécutée en Allemagne se trouve, au-dessous d'un portrait lithographié de Chopin le titre suivant :

> Mazourka pour le piano composée par Fr. Chopin. Pr. 12 ½ Sgr. Berlin, chez Ed. Bote et G. Bock. G. Bock, Marchand Editeur de Musique de S. M. le Roi et de S. A. R. le Prince Albert de Prusse. Posen, au Marché, N° 6. Propriété des Editeurs. Enregistré aux Archives de l'Union.

La dédicace à E. Gaillard se trouve en haut de la première page du texte même. En bas de chaque page nous voyons les signes B & B. 3359.

D'après les informations que m'a obligeamment données la maison Bote et Bock, la première édition de la Mazurka exécutée par ces éditeurs porte effectivement le numéro 3359 et a paru en juillet 1855, donc après la mort de Chopin. C'est cette circonstance qui nous explique pourquoi la Mazurka a été considérée comme œuvre posthume, bien que, d'ailleurs, l'édition de Bote et Bock ne contienne aucune indication de ce genre. Ceux qui ne connaissaient que cette édition allemande — dont la parution tardive, certainement annoncée dans les journaux, ainsi que

la présentation, comportant un portrait du compositeur, suggéraient l'idée d'une œuvre posthume — ont été facilement amenés à cette conclusion.

Pourquoi l'édition allemande n'a-t-elle pas été faite simultanément (ou à peu près — comme cela était la règle pour les autres œuvres de Chopin) avec l'édition française ? Pour trancher cette question, nous sommes réduits à des conjectures. Une chose est presque certaine : c'est que la parution de notre Mazurka chez Bote et Bock en 1855 doit être plus ou moins mise en rapport avec la publication des œuvres posthumes de Chopin faite par Jules Fontana chez A.-M. Schlesinger à Berlin, juste la même année. Il paraît peu probable qu'il y ait là pure coïncidence. Toutefois la publication de la Mazurka chez Bote et Bock est tout à fait indépendante de celle des œuvres posthumes.

Mais quand donc cette Mazurka a-t-elle pu paraître à Paris ? Puisque la Valse op. 42 a été publiée en 1840 et que l'édition française des op. 43 (la Tarantelle) et suivants jusqu'à l'op. 50 inclusivement a paru en 1841, il faut admettre que c'est également à cette époque qu'a eu lieu la publication de la Mazurka à Gaillard. La Bibliothèque du Conservatoire à Paris possède un grand nombre de compositions de Chopin dans l'édition originale française ; la date de leur enregistrement permet d'établir l'époque exacte de leur parution. Malheureusement les investigations aimablement faites à cette Bibliothèque, sur ma demande, au sujet de notre Mazurka n'ont donné aucun résultat.

Des critères internes permettent d'affirmer que

cette Mazurka a dû être composée en 1840 ou 1841. Niecks a justement remarqué que les Mazurkas d'avant l'op. 41 (publié en 1840) diffèrent nettement de celles qui suivirent ; ces dernières ont moins de spontanéité et de fraîcheur ; par contre il y a en elles plus d'art et de réflexion. Or, en comparaison avec les Mazurkas de l'époque antérieure les thèmes de la Mazurka à Gaillard sont moins incisifs, moins nerveux, les rythmes moins caractéristiques (les rythmes pointés y font complètement défaut), les éléments de folklore moins accusés ; les phrases en sont plus larges, plus longues et plus développées. Tout le caractère et l'*habitus* de la Mazurka indiquent qu'elle appartient à une période plus tardive de la vie du Maître.

Mais si les Mazurkas des derniers recueils de Chopin sont sous maints rapports différentes de celles qui ont été écrites plus tôt, cela ne veut pas dire qu'elles soient *ipso facto* moins belles et d'une valeur inférieure. Au contraire, même parmi les dernières compositions de Chopin dans ce genre il y a de véritables perles qui comptent parmi les plus précieux joyaux de ce riche trésor.

En ce qui concerne la Mazurka à Gaillard, il faut constater que, s'il serait difficile de lui attribuer un des premiers prix dans le recueil, elle ne doit en aucune manière être considérée comme une création manquée ou simplement insignifiante. Elle est même supérieure à mainte autre Mazurka d'avant 1840. Elle a des traits individuels ; bref, elle a sa propre physionomie.

Une simple erreur à propos de la chronologie d'une

œuvre a plus d'une fois déjà influencé le jugement des critiques d'art. Le cas qui nous occupe est justement un cas de ce genre. Niecks [1] considère cette Mazurka comme un ouvrage très médiocre, il l'appelle « chose faible », « chose médiocre » *(a poor thing)*, la dit très peu « chopinesque » (ce qui est tout à fait faux !). Il semble que Niecks aurait été beaucoup moins sévère s'il avait su que cette « chose faible » n'était pas un enfant posthume. D'autre part, Szulc et Hoesick ne parleraient peut-être pas en termes si chaleureux de cette Mazurka s'ils avaient cru que Chopin ne l'a pas publiée. Ils lui appliquent l'épithète de « superbe, magnifique ». C'est — en toute objectivité — un peu trop.

Mais la Mazurka n'est pas non plus une œuvre médiocre. La mélodie de sa partie principale est expressive, son dessin est fin, délicat, plein de noblesse. Elle a des contours polymélodiques qui sont du plus pur Chopin. La partie médiane contraste vivement avec la première, par sa tonalité majeure, par son caractère plus accusé de danse (quoiqu'elle ne soit pas sautillante non plus, contrairement à la grande majorité des mazurkas). Le rythme reste durant ses 36 mesures toujours le même ; malgré cela, point de monotonie, surtout si on l'exécute dans le tempo approprié, qui est assez vif.

Il y a une certaine obstination, du feu, de l'enthousiasme, — peut-être un peu artificiel, un peu voulu — comme un désir de s'étourdir chez ce jeune soldat

[1] *Ouvr. cité*, II, p. 236.

que nous montre un émouvant poème polonais, dansant avec sa bien-aimée le « dernier Mazur » avant de prendre congé d'elle et des siens et de partir en guerre.

Au point de vue harmonie, relevons les sonorités superbes et la basse si originale. La tonalité de *do dièse majeur* au point culminant est d'un très bel effet. Le retour de la partie du début est préparé avec un art suprême.

La partie finale *(coda)* est un des passages les plus impressionnants et les plus touchants qui soient chez Chopin. Son long trille nous rappelle les trilles extatiques qui, chez Beethoven, accompagnent sur de longues distances la substance mélodique. Il y a dans toute la littérature musicale peu d'exemples d'une mélancolie aussi profonde, aussi navrante, aussi déchirante. Ce sont les adieux du danseur qui, plein de sombres pressentiments, quitte ceux qui lui sont le plus chers, pour aller là où l'appelle un amour plus haut encore, là où, après la « dernière mazurka », l'attend la danse de la Mort.

Une constatation encore s'impose. C'est que la Mazurka à Gaillard constitue le « pendant » frappant de celle qui, en 1842, parut comme numéro 2 dans la collection *Notre Temps* [1]. Ces deux compositions ont beaucoup de traits communs et elles ont, d'une étonnante façon, partagé le même sort. Elles ont été apparemment publiées à la même époque, chacune d'elles isolément, pour elle-même, tandis que toutes les autres Mazurkas de Chopin parurent en recueils

[1] C'est le numéro 50 de la plupart des éditions des Mazurkas.

de plusieurs pièces groupées ensemble. Elles ont la même tonalité : *la mineur* dans la partie principale, *la majeur* dans le trio. Dans les deux, la mélodie se trouve à la basse dans certaines parties, et elle est doublée d'octaves dans la partie du milieu. Enfin, la Mazurka de *Notre Temps* est souvent considérée aussi comme une œuvre posthume, même dans des ouvrages sérieux sur Chopin. C'est peut-être aussi une des raisons pour lesquelles cette Mazurka a toujours rencontré moins d'intérêt, de sympathie et de popularité que beaucoup d'autres.

La proche parenté de la Mazurka à Gaillard avec cette autre Mazurka publiée en 1842 peut servir d'argument de plus à l'appui de notre thèse, selon laquelle la première a été composée en 1840-1841.

Enfin, un mot encore sur Emile Gaillard, dont le nom serait probablement depuis longtemps oublié s'il n'était lié à une œuvre de Chopin. M. E. Ganche [1] dit que ce personnage « n'est pas autrement connu dans la vie de Chopin » et suppose que c'est le vieil ami berrichon de George Sand qui portait le même nom.

Or, dans le *Journal des Débats* du 28 décembre 1934 un petit article a jeté quelque lumière sur la personne à qui Chopin dédia sa Mazurka. Voici ce qu'écrivait l'auteur du dit article, M. Albert Déchelette :

> J'ai connu vers la fin de sa vie un bon élève de Chopin, M. Emile Gaillard, banquier à Paris. Pour le décider à se mettre au piano, le plus sûr moyen

[1] *Ouvr. cité*, p. 142.

était de massacrer du Chopin devant lui : « Donnez-moi votre place, je vais vous montrer comment il jouait ça... » Il n'allait plus guère au concert, indigné par tant de virtuoses qui tapaient à tour de bras... « Frapper n'est pas jouer, avait-il coutume de dire. Chopin n'écrasait pas son piano et, cependant, sous ses doigts, tout ressortait admirablement. Quand un beau chant, sorti du cœur, sonnait sous sa main gauche, on eût dit que la droite déroulait négligemment toute la magnificence d'une dentelle sonore. La virtuosité disparaissait derrière l'émotion et l'on était moins ébloui que touché. Il paraissait caresser le clavier et c'est son âme, sensible et douloureuse, qui s'élevait et errait parmi nous. Quand il achevait un Nocturne, l'on n'avait envie que de se taire pour ne pas rompre l'enchantement où l'on se sentait pris. Lui-même, un morceau fini, demeurait souvent devant son clavier, silencieux, poursuivant un songe intérieur. »

C'est ainsi qu'il faut se représenter Chopin lorsqu'il eut achevé de jouer la Mazurka dédiée à son fidèle élève. Avec les derniers sons de cette composition, avec l'achèvement de ce long trille qui se perd dans les régions les plus élevées, l'âme du compositeur, avide d'une vie meilleure, semble s'élancer dans un monde plus beau et plus heureux.

Et pourtant ce n'était pas la dernière Mazurka de Chopin ! Ayant exprimé la supposition que la Mazurka à Gaillard a été la dernière œuvre de Chopin, M. Ganche dit encore [1] :

> Celui dont la prime publication avait été une Polonaise, terminait par une Mazurka qui plaçait sa

[1] *Ouvr. cité*, p. 143.

> production artistique entre deux limites aux marques essentiellement polonaises. Les premiers et les derniers efforts de la pensée musicale de Chopin furent pour son pays.

L'erreur de M. Ganche ne change pourtant rien à l'état réel des choses. Car, comme nous le savons, la dernière pensée musicale que Chopin ait fixée par écrit était effectivement une Mazurka. Mais une autre que celle dédiée à Emile Gaillard. C'est cette infiniment triste Mazurka en *fa mineur* qu'il écrivit sur son lit de mort et qu'il n'eut plus la force de jouer lui-même. Fontana la publia en dernier lieu parmi les Mazurkas posthumes.

INDEX
DES NOMS DE PERSONNES

Agoult, Comtesse d', 45.

Bach, J.-S., 10, 96, 152.
Balzac, 25.
Barbag, S., 153 n.
Beethoven, L. van, 10, 11, 12, 21, 22, 38, 60, 90 n.
Bennett, A., 108 n.
Bentkowski, F.-J., 28.
Berlioz, H., 20, 83.
Bialoblocki, J., 46 n., 56, 57.
Binental, L., 43 n., 76, 99 n.
Bocage, 24.
Bordes, Dr M., 43.
Botticelli, 11, 12.
Bremer, 80 n.
Brodziński, K., 28.
Brzowski, J., 83 n.
Byron, 11.

Catalani, 129 n.
Cazin, P., 15 n.
Celiński, J., 36.
Cheremetieff, Comtesse de, 98.
Chopin, Ch.-Aug., 44 n.
Chopin, Emilie, 27, 29, 30, 96.
Chopin, Isabelle, 27.
Chopin, Jean-M., 43 n.
Chopin, Justine, 27, 61.
Chopin, Louise, 27, 167.
Chopin, Nicolas, 27, 29, 61.
Clésinger, Solange, 47, 48.
Combe, E., 54 n.
Cornelius, P., 20.
Cortot, A., 112.
Czartoryska, Princesse, 26, 41.

Dahms, W., 88, 90 n., 111 n.
Dante, 33.
Danysz, St., 131 n.
Déchelette, A., 173.
Dorval, Mme M., 24-25.
Dziewanowska, L., 30.
Dziewanowski, D., 30, 128.

Egert, Dr P., 111 n., 122 n., 146 n., 153 n.
Enault, L., 110.
Engel, H., 90 n.

Ferrero, L., 8-11, 13.
Fétis, F.-J., 71 n., 140 n.
Fontana, J., 63, 64, 121 n., 122, 133, 169, 175.

Garrick, D., 24.
Gaillard, E., 165-175.
Galsworthy, J., 11-13.
Ganche, E., 54 n., 55 n., 74 n., 75, 85, 105 n., 108 n., 166, 167, 173, 174, 175.

Gavard, Mlle E., 98.
Gladkowska, K., 37 n.
Gluck, Chr.-W., 11.
Grzymala, W., 48, 50 n.
Guérin, M. de, 44 n.
Gutmann, A., 46 n.

Hadden, J.-C., 88 n.
Hændel, G.-F., 11.
Haydn, J., 21, 96.
Heine, H., 83.
Herz, H., 87.
Hiller, J.-A., 19.
Hiller, F., 159 n.
Hoesick, F., 24 n., 26 n., 27 n., 28 n., 29 n., 30 n., 32, 43, 45 n., 71 n., 73 n., 83 n., 94 n., 100 n., 110 n., 128 n., 129 n., 160 n., 161 n., 166, 171.
Hoffmann, E.-Th.-A., 20.
Horsford, Mlle E., 99.
Hünten, Fr., 87.
Hugo, V., 51.

Jachimecki, Z., 96 n., 119 n., 133 n.
Jarocki, prof., 58, 59.
Jedrzejewicz, v. Chopin, Louise.
Joseph II, 157.

Karasowski, M., 41, 52, 127.
Karlowicz, M., 95 n.
Keuprulian, Mme B., 146 n.
Kleczyński, J., 121 n.
Klindworth, K., 167 n.
Koczalski, R., 54 n.
Koehler, L., 79.
Kolberg, W., 36, 52, 96 n.
Kościelska, Mme J., 24, 94 n.
Krasiński, Z., 70, 118.
Krudner, Mlle M., 98.
Krzyzanowska, v. Chopin, Justine.
Kumelski, N.-A., 46.
Kurpiński, K., 122.

La Mara (Marie Lipsius), 90 n.
Lefranc, A., 44 n.
Legouvé, E., 81.
Léonard, H., 82 n.
Linde, Mme, 99, 100.
Liszt, F., 20, 25, 28 n., 50, 81, 83, 85 n., 90, 120, 137, 159 n.
Lombroso-Ferrero, G., 8.
Louis-Philippe, 51.

Malfatti, Dr, 60.
Marteau, J., 82.
Mattheson, J., 19.
Matuszyński, J., 29, 36.
Meister, Mlle E., 90 n., 146 n.
Meyerbeer, G., 11, 87 n.
Mickiewicz, A., 24, 39, 70, 74, 75, 118.
Mikuli, K., 167 n.
Milton, 11.
Moscheles, I., 140 n.
Moser, H.-J., 80.
Mozart, W.-A., 11, 12, 21, 152, 156, 157.

Niecks, F., 54 n., 100 n., 119 n., 147 n., 152 n., 159 n., 167 n., 171.
Norwid, C., 8 n., 14, 15.

Opieński, H., 51, 125 n., 135 n., 145 n., 159 n.
Orpiszewski, 98 n.

Paderewski, I.-J., 14.
Paszkiewicz, gén., 33, 37.

Pechwell, Mlle, 59.
Perthuis, Comte de, 99.
Pie XII, 112.
Pisarski, 29.
Pleyel, C., 29, 47.
Poirée, E., 107 n.
Pourtalès, G. de, 111.

Radwan, A., 97 n.
Raphael, 11-12.
Riemann, H., 79, 80 n., 90, 158, 159.
Rothschild, Mlle de, 98.
Rozières, Mlle de, 48.

Sand, George, 25, 47, 71, 84, 86, 121 n., 173.
Scharlitt, B., 122 n.
Scheibe, J.-A., 19.
Schoell, F.-L., 3, 7 ss., 45 n.
Schubert, F., 28 n., 90 n.
Schumann, R., 7, 11, 15, 20, 28 n., 74, 87, 90, 108.
Shakespeare, 38, 73 n.
Sienkiewicz, H., 52, 53, 55.
Slowacki, J., 70, 118.
Solange, v. Clésinger.
Sowiński, gén. J., 36.
Sowiński, W., 64.
Spohr, L., 152.
Stirling, Mlle J., 166, 167.
Szulc, M.-A., 130 n., 166, 171.

Tarnowski, St., 34, 41.
Tennyson, A., 11.
Titien, le, 12.
Tretiak, J., 110 n.
Trébutien, G.-S., 44 n.
Turczyński, J., 163, 165.

Ujejski, K., 154.
Uhland, 159 n.

Volkmann, Dr H., 94 n.

Wagner, R., 11, 21, 142.
Weber, K.-M. v., 20, 96.
Wiesenthal, H., 42.
Windakiewicz, Mme H., 144, 146 n.
Witwicki, St., 123.
Wodzińska, Mme, 84 n.
Wodzińska, Marie, 24, 84 n., 93-101.
Wodziński, Ant., 94, 96 n., 100.
Wolff, P., 98.
Wolowska, Mme, 26.
Woyciechowski, T., 35, 37 n., 72 n., 130.
Wojcicki, K., 127.

Zaleski, B., 122.
Zelewski, 154.
Zywny, W., 57, 100.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

PRÉFACE 7

ETUDE PREMIÈRE. — Chopin et la littérature :

1. Le XIX^e siècle et les musiciens littérateurs . . . 19
2. Diversité des dons de Chopin 24
3. La veine littéraire de Chopin 27
4. Chopin épistolier 45
5. Attitude de Chopin envers la littérature 70

ET. II. — Chopin et la « musique de salon » . . 79

ET. III. — La Valse de l'Adieu et sa dédicace. . 93

ET. IV. — La féminité dans la musique de Chopin 105

ET. V. — Le folklore dans la musique de Chopin 117

1. Chopin et le folklore non-polonais 121
2. Chopin et les danses polonaises 124
3. L'intérêt de Chopin pour la musique du peuple . 127
4. La mazurka. Son importance dans la musique nationale et dans celle de Chopin 132
5. Traits essentiels de la mazurka 135
6. Les différents types de mazurkas dans l'œuvre de Chopin 153
7. La musique artistique et le folklore, en général et chez Chopin 156

ET. VI. — La « dernière » Mazurka de Chopin . . 165

INDEX DES NOMS DE PERSONNES 177

Lausanne. — Imprimerie La Concorde. 12 44.

Cet ouvrage
a été achevé d'imprimer
le 18 décembre 1944
sur les presses de
l'Imprimerie La Concorde
à Lausanne

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

— 99 —

COLLECTION

« CULTURE EUROPÉENNE »

(Editions La Concorde, Lausanne.)

I. Cultures nationales

Déja parus :

Pologne, n° 1 : F.-L. SCHOELL, *Patrimoine polonais*, t. I.

Pologne, n° 2 : LUDWIK BRONARSKI, *Etudes sur Chopin.*

Sous presse :

France, n° 1 : JULES MICHELET, *Le Peuple*, introduit par René Bray.

En préparation :

Grande-Bretagne, n° 1 : PHILIP DRUMMOND THOMPSON, *L'Humour britannique.*

Grèce, n° 1 : SAMUEL BAUD-BOVY : *Poésie de la Grèce moderne.*

Italie, n° 1 : EGIDIO REALE, *De Mazzini à Matteotti : un siècle d'aspirations démocratiques en Italie.*

II. Echanges intraeuropéens

ALFONS BRONARSKI, *Les relations culturelles entre la Pologne et l'Italie à travers les siècles.*

ALBERT VAN DER LINDEN, *Rayonnement de la Belgique.*

ALEXANDRE EMBIRICOS, *Jean Moréas : D'Athènes à Paris.*

ED. MARTINET, *Thibaudet vu de Genève.*

III. Contacts intercontinentaux

DJAMCHID DJAHANGUIR (Iranien), *Carte musicale de l'Europe (violon).*

L.-T. WANG (Chinois), *Les littératures européennes en Chine.*

ANDRÉ DREUX (Français), *Lettres de Winona, Minnesota.*

78
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

78

COLLECTION «CULTURE EUROPÉENNE»
CULTURES NATIONALES
Pologne · N° 2

Ludwik Bronarski

ETUDES
SUR
CHO

Préface de



LAUSANNE ÉD