CHOPIN

COLLECTION «CULTURE EUROPÉENNE»
CULTURES NATIONALES
Pologne . . N° 3

Ludwik Bronarski

ETUDES
SUR
CHOPIN

* *

LAUSANNE ÉDITIONS LA CONCORDE
1946

Instytutowi Fryderyka Chopina
z najlepszymi życzeniami na dalszą
jego działalność

autor

Fryburg Szwajc., 7.II.1946.



C/1/226

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

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

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

COLLECTION
« CULTURE EUROPÉENNE »

Conçue et animée par M. Franck-Louis Schoell, Français d'Alsace, ancien professeur de littérature française à l'Université de Californie, qui dirigea par la suite les Editions de la Société des Nations à Genève, cette collection 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.

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 ».

Nous examinerons volontiers les manuscrits d'ouvrages que leur auteur croit pouvoir figurer dans la collection « Culture européenne », telle que nous venons de la décrire.

Editions La Concorde.

LA COLLECTION « CULTURE EUROPÉENNE »

est tout entière dédiée
à la mémoire
du Président

FRANKLIN D. ROOSEVELT

(30 janvier 1882-12 avril 1945)

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

F.-L. S.

AUTRES TRAVAUX DU MÊME AUTEUR:

EN FRANÇAIS :

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

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

EN POLONAIS :

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

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

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

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

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

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

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

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 :

Chopin et l'Italie.

En collaboration avec M. Joseph Turczyński : 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

1946

NOTE LIMINAIRE

La préface placée en tête du premier tome des présentes Etudes sur Chopin *a, en son temps (1944), été écrite également en vue de ce second tome, dont Franck-Louis Schoell avait eu sous les yeux les quatre Etudes dans leur forme première.*

79
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
sygn. 79
akc. br/1947
Instytut Fryderyka Chopina Biblioteka Warszawa

A Monsieur et Madame F.-L. Schoell

ÉTUDE VII

Les dédicaces de Chopin

Dédier à quelqu'un un ouvrage littéraire, musical ou scientifique, c'est lui offrir, faire en quelque sorte passer en sa possession ce qu'il y a de plus immatériel ici-bas : la pensée humaine. Car ce ne sont évidemment pas les *moyens* de transmettre la pensée, ce ne sont pas ces simples intermédiaires qui font l'objet propre de la dédicace ; cet objet, c'est le contenu, le fond, tout ce qui est signifié, et non pas les signes, les symboles eux-mêmes. Si l'auteur ne peut jamais perdre la paternité de son œuvre — comme il est impossible à un père de se défaire des liens naturels qui l'attachent à son enfant — il peut toutefois, par la dédicace, donner certains droits, certains privilèges à la personne à laquelle il l'a dédiée, il peut mettre son œuvre sous le patronage de cette personne, établir entre elles deux des liens d'« adoption ».

Les motifs pour lesquels il le fait peuvent être bien différents. La dédicace peut être le moyen de rendre un hommage désintéressé de respect, d'estime particulière, d'admiration. Elle peut être un témoi-

gnage de gratitude, la contre-partie de bienfaits ou de services reçus ; mais elle peut aussi être un acte de pure courtoisie. Ou encore elle a souvent pour but une transparente *captatio benevolentiae* ; elle est alors un vulgaire *do ut des*, donnant donnant. Souvent aussi elle est un moyen de propagande, de réclame, elle veut entourer d'une auréole lumineuse l'œuvre ainsi dédiée, lui donner plus d'éclat, ou amener le « titulaire » à répandre autour de lui la connaissance de l'œuvre.

Etablir les motifs réels qui ont guidé un artiste dans les dédicaces de ses ouvrages, c'est donc déjà jeter une certaine lumière sur son caractère. Aussi ne sera-t-il pas sans intérêt d'entreprendre une étude de ce genre en ce qui concerne les dédicaces de Chopin.

I. LES PREMIÈRES DÉDICACES

La première composition de Chopin qui ait été publiée, une Polonaise, est dédiée à *Son Excellence Mlle la Comtesse Victoire Skarbek* [1]. C'est un témoignage de la reconnaissance de la famille Chopin envers la famille Skarbek. A ce moment, Frédéric avait sept ans. C'est à Żelazowa Wola (près de Varsovie), dans la maison des comtes Skarbek, où le père de Frédéric était alors précepteur et où il avait connu et épousé Mlle Krzyżanowska, que le futur grand musicien a vu le jour. Bien que les Chopin dussent s'établir quelques mois plus tard à Varsovie, ils continuèrent d'entretenir des relations suivies avec la comtesse Skarbek et ses enfants. Il est beau et touchant que, lors de la publication du premier ouvrage de leur fils, M. et Mme Chopin aient tenu à exprimer leurs sentiments envers le foyer auquel ils étaient redevables de leur bonheur.

La composition suivante dont la dédicace nous est connue est encore une Polonaise, datant de 1821. Elle est dédiée à Żywny, le professeur de piano de Frédéric [2]. Cet ouvrage n'a toutefois été publié que longtemps après la mort de Chopin.

[1] Voir la reproduction 5 dans le *Chopin* de M. L. Binental, Varsovie 1930.

[2] Voir vol. I, Etude I, p. 57.

L'autre professeur de musique du jeune Chopin, J. Elsner, a été honoré d'une œuvre infiniment supérieure à la Polonaise de Żywny, à savoir la Sonate op. 4, la première œuvre de grande envergure de Frédéric.

Parmi les ouvrages où celui-ci témoigne ainsi sa gratitude envers ses maîtres, il faut citer encore le Rondo en *do mineur* qui commence la série des œuvres de Chopin portant le numéro de l'*opus*. Publié en 1825, il est dédié à Mme Linde ; c'est en même temps un hommage indirect au mari de cette dame, le savant B. Linde, recteur du Lycée varsovien dont Frédéric était à cette époque l'élève, et son père un des professeurs.

L'op. 2 de Chopin, les célèbres Variations sur *Là ci darem la mano* [1], sont dédiées à un des amis les plus chers et les plus intimes du jeune compositeur, Titus Woyciechowski. Lorsqu'on songe que cette œuvre a fait l'émerveillement de R. Schumann qui, l'ayant connue, s'écria, plein d'enthousiasme :

Chapeaux bas, messieurs ! Voilà un génie !

on est ému de la manière dont Frédéric annonça à son ami la dédicace qu'il lui faisait de son ouvrage :

> Sur les Variations (peut-être est-ce trop audacieux de ma part) j'ai inscrit ton nom. Le cœur l'exigeait, l'amitié le permettait, et toi, ne le prends pas en mal [2].

La Polonaise op. 3 a été écrite (comme Chopin le

[1] Le thème est tiré du célèbre duo du *Don Juan*, de Mozart. *Là ci darem la mano* en sont les premières paroles.

[2] Lettre du 9 septembre 1828.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA

dit lui-même dans sa lettre du 14 novembre 1829) à Antonin, chez le prince Antoine Radziwill. Il est donc hors de doute que cette composition, la première pour violoncelle et piano, a été écrite pour le prince, ou tout au moins sous son influence, car ce grand seigneur était un bon violoncelliste. Cependant la Polonaise a été dédiée à J. Merk, que Chopin a connu à Vienne et qui était, écrivait-il, « le premier violoncelliste qu'il admire de près » [1].

Le prince a eu la dédicace d'une œuvre qui lui donnait aussi l'occasion d'exercer ses talents de violoncelliste et qui était en même temps une œuvre bien plus importante que la Polonaise. Il s'agit en effet du Trio op. 8, ouvrage bien digne de Son Altesse ! Car il faut remarquer que, de tous ceux à qui Chopin a fait l'hommage d'une de ses compositions, le prince Radziwill était le personnage le plus haut placé et le plus important. Il ressort des lettres de Chopin que ses relations avec le prince et sa famille étaient assez intimes ; il était toujours reçu chez les Radziwill avec empressement.

Liszt a prétendu que Chopin avait aussi bénéficié de la générosité du prince pour l'achèvement de ses études. La famille de Frédéric a catégoriquement démenti cette affirmation. On pourrait déduire d'un passage de la lettre de Chopin du 20 octobre 1829 que le prince proposait de lui faciliter la continuation de ses études à Berlin. Mais Frédéric parle de cela avec scepticisme, d'un ton dégagé et assez méfiant ;

[1] Lettre du 28 mai 1831.

il était d'ailleurs beaucoup trop fier pour mettre à profit la protection d'un mécène[1]. La dédicace du Trio va donc au musicien (dont Frédéric appréciait les compositions) et à l'ami hospitalier, mais non pas à un protecteur *de facto* ou *in spe*.

Le Rondo à la Mazur, op. 5, est dédié à la jeune comtesse de Moriolles. Le père de celle-ci, un émigré français, était le précepteur du fils du grand-duc Constantin, frère du tsar et son représentant à Varsovie. Frédéric, qui était souvent invité chez le grand-duc et lui jouait de la musique, était aussi un des intimes de la famille Moriolles, dont il parle souvent dans ses lettres. Comme Chopin était très gai, très espiègle, la jeune comtesse à laquelle l'opus 5 est dédié l'appelait « Monsieur le diablotin ».

[1] Nous reviendrons sur cette question dans un volume consacré à *Chopin et l'Italie*.

II. LES DÉDICACES DU TEMPS DU SÉJOUR A PARIS

Parmi les dédicaces du temps de son séjour à Paris, il en est certaines dans lesquelles il faut voir la marque de la reconnaissance de Chopin envers des amis pour les services qu'ils lui ont rendus. Dans cette catégorie entrent surtout Fontana (op. 40), le factotum dévoué de Frédéric depuis le départ de celui-ci pour Majorque, et Franchomme qui, pendant les dernières années de la vie de Chopin, remplaça Fontana dans l'accomplissement de ses charitables et généreuses fonctions, et auquel Chopin dédia la Sonate pour violoncelle et piano, op. 65. Excellent violoncelliste, Franchomme a dû d'ailleurs aussi conseiller Chopin dans la composition de cette œuvre ; il a directement collaboré avec lui au Grand Duo sur des thèmes de « Robert le Diable », ce qui a été indiqué expressément dans le titre.

Kalkbrenner, le célèbre pianiste qui d'abord, lorsque Chopin pensait prendre des leçons auprès de lui, le prit de haut avec le jeune Polonais, mais qui bientôt le traita en collègue et ami, s'intéressant

vivement à ses œuvres [1], a eu la dédicace du Concerto op. 11, une des œuvres les plus considérables de Chopin [2].

Léo, le banquier auquel Frédéric avait souvent recours en affaires, ou dans ses difficultés financières [3], reçut comme « cadeau » une œuvre royale : la grande Polonaise op. 53.

A Robert Schumann, qui témoigna à la personne et aux œuvres de Chopin une si touchante admiration et qui publia, à leur sujet, de si enthousiastes articles, Chopin a dédié sa deuxième Ballade, op. 38 [4].

Parmi d'autres amis qui étaient des musiciens célèbres, il y aurait à citer : Franz Liszt (Etudes op. 10 ; le deuxième recueil des Etudes, op. 25, a été dédié à la comtesse d'Agoult, la compagne de Liszt pendant une notable partie de sa vie), J.-P. Pixis (op. 13), Ferd. Hiller (op. 15), J. Dessauer (op. 26). J.-C. Kessler, excellent pianiste et compositeur, qui a passé une partie de sa vie à Varsovie, y a entretenu avec Chopin des relations suivies et lui a dédié ses

[1] Il a même publié des Variations sur une Mazurka de Chopin (voir lettre de Chopin à Dom. Dziewanowski de l'année 1832 ou du début de 1833).

[2] I. VALETTA (*Chopin. La vita. Le opere.* Milan-Rome 1921, p. 316) dit à ce propos : « Chopin dédia son Concerto à Kalkbrenner un peu par révérence, un peu pour apaiser le dieu au cas où celui-ci se sentirait encore quelque peu mortifié du refus désinvolte de Chopin de se faire son élève pendant trois ans, un peu enfin pour le remercier de sa collaboration, gracieuse quoique encombrante, dans son concert ».

[3] A l'occasion, Chopin ne lui ménage d'ailleurs pas, dans ses lettres aux amis les plus intimes, des épithètes dans le genre de « ce coquin de Juif », etc.

[4] Voir encore plus bas notre Etude IX, surtout p. 126 et suiv.

vingt-quatre Préludes. Chopin, en revanche, lui a dédié l'édition allemande des Préludes op. 28. L'édition française des mêmes Préludes a été « offerte » à Camille Pleyel, qui avait acheté à Chopin la propriété de cette œuvre avant même qu'elle fût totalement achevée. Mme Camille Pleyel a eu la dédicace des Nocturnes op. 9.

III. LES DÉDICACES DE CHOPIN A SES ÉLÈVES.

Mme Pleyel était élève de Chopin. Elle fait ainsi partie d'une catégorie de « dédicataires » des œuvres de Chopin qui est particulièrement importante. Nous trouvons, en effet, parmi ceux-ci un nombre relativement très grand d'élèves du pianiste polonais. Voici leurs noms :

Mlle Pauline Plater (op. 6),
Mlle E. Horsford (op. 12),
Mlle C. Hartmann (op. 16),
Mlle L. Horsford (op. 18),
la comtesse de Flahault (op. 19),
la comtesse Delphine Potocka (op. 21 et op. 64 n° 1),
la baronne d'Est (op. 22),
la comtesse d'Apponyi (op. 27),
la comtesse de Lobau (op. 29),
la comtesse de Fürstenstein (op. 31),
Mlle R. Mostowska (op. 33),
Adolphe Gutmann (op. 39),
la princesse de Beauvau (op. 44),
la princesse Czernicheff (op. 45),
Mlle Fr. Müller (op. 46),
Mlle de Noailles (op. 47),
Mlle Duperré (op. 48),
la princesse de Souzzo (op. 49),
la comtesse Esterházy (op. 51),

la baronne de Rothschild (op. 52 et op. 64 n° 2),
Mlle de Caraman (op. 54),
Mlle J. Stirling (op. 55),
Mlle Maberly (op. 56),
Mlle Gavard (op. 57),
la comtesse de Perthuis (op. 58),
la baronne de Stockhausen (op. 60),
Mlle de Koenneritz (op. 62),
Mlle la comtesse Branicka (op. 64 n° 3) [1],
Emile Gaillard (Mazurka en *la mineur*) [2].

Il est probable que la baronne d'Ivry (op. 34 n° 2) et Mlle d'Eichthal (op. 34 n° 3), de même que la baronne de Billing (op. 32), étaient aussi des élèves de Chopin.

Szulc, un des premiers biographes de Chopin, met encore au nombre des élèves de Chopin l'ambassadeur baron de Stockhausen (op. 23) [3].

Il est étonnant de ne pas trouver, parmi les élèves de Chopin qui ont reçu de lui une dédicace, la princesse Marcelline Czartoryska, une des meilleures élèves de Chopin et son amie dévouée. A deux autres grandes dames de la même famille, la princesse Adam Czartoryska et la princesse de Wurtemberg née Czartoryska, Chopin a dédié respectivement son Krakowiak op. 14 et les Mazurkas op. 30. Mais cela datait d'avant sa liaison avec George Sand. La désapprobation que cette liaison rencontra de la part de

[1] Et non pas la baronne Bronicka, comme l'indiquent certaines éditions.

[2] Voir dans notre vol. I, l'étude sur *La dernière Mazurka de Chopin.*

[3] M. A. Szulc, *Fryd. Chopin i utwory jego muzyczne*, Poznań 1873, p. 91.

la famille des Czartoryski [1] est peut-être la raison pour laquelle la princesse Marcelline a été privée d'une marque de sympathie et de respect que, dans d'autres conditions, elle n'aurait sans doute pas manqué de recevoir.

[1] Voyez F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, Varsovie 1927, vol. II, p. 338 et suiv.

IV. LES AUTRES « DÉDICATAIRES »

Pour compléter la liste des dédicaces des œuvres de Chopin, il faut citer encore les personnages suivants :

L'opus 7 est dédié à un Mr. Johns, dont nous ne savons rien, si ce n'est qu'il venait de la Nouvelle-Orléans et qu'il était un « amateur distingué » [1].

Les Mazurkas de l'op. 17 sont attachées au nom de Mme Lina Freppa, cantatrice, très musicienne, qui recevait chez elle beaucoup d'artistes et chez qui Chopin fréquentait [2].

Le premier Scherzo, op. 20, est dédié à M. T. Albrecht, attaché à la Légation de Saxe ; Chopin était parrain de la fille de cet ami, chez qui il allait parfois se reposer à la campagne.

Le comte de Perthuis, aide de camp du roi Louis-Philippe, était aussi un des meilleurs amis de Chopin ; il a reçu la dédicace des Mazurkas op. 24, tandis que les Mazurkas op. 41 et op. 50 sont dédiées à des amis polonais, le poète Witwicki et Léon Szmit-

[1] Voyez F. Niecks, *F. Chopin as a Man and Musician*, 3e édit., vol. I, p. 250.

[2] Voir Niecks, *ouvr. cité*, vol. I, p. 287.

kowski lequel, ayant pris part à l'insurrection polonaise, a ensuite émigré [1].

La première Valse de l'op. 34 porte dans son titre les paroles : *A Mlle de Thun-Hohenstein.* Comme il y avait deux sœurs de ce nom [2], il faut croire que, ne connaissant pas leurs prénoms, Chopin n'a pas voulu préciser, imaginant qu'il n'y aurait pas de doute quant à celle dont il pouvait s'agir, ou bien qu'il a permis ainsi à chacune des deux sœurs de s'attribuer l'hommage du compositeur.

Une des œuvres de Chopin les moins « populaires », mais les plus élevées, les plus inspirées, la Polonaise-Fantaisie op. 61, est attribuée à Mme A. Veyret dont le nom ne nous serait pas autrement connu s'il n'était plusieurs fois encore mentionné (sans nous éclairer d'ailleurs sur la personne en cause) dans la correspondance engagée, après la mort de Chopin, entre Jane Stirling et Fontana d'une part, et la sœur de Frédéric de l'autre, au sujet de la publication de ses œuvres posthumes.

[1] Originaire de Posnanie, descendant d'une famille noble portant le blason *Prawdzic*, Léon Szmitkowski a pris d'abord part comme officier à l'insurrection de 1831 ; plus tard, en 1848, lors de l'insurrection de Mieroslawski en Posnanie, il commandait un détachement de cavalerie. Il mourut en Posnanie. Nous tenons ces détails d'un de ses proches parents. H. Barbedette (*F. Chopin. Essai de critique musicale*, 2e édit., Paris 1869, p. 15), qui paraît avoir connu cet ami de Chopin, précise que, émigré à Paris, il recevait fréquemment, dans sa maison de la cité Bergère, des membres éminents de l'émigration polonaise. Chopin mentionne le « svelte » Szmitkowski dans une lettre à Franchomme, de septembre 1833 ; sa sœur Louise parle aussi de lui dans sa lettre du 29 décembre 1841.

[2] Voir Dr Hans Volkmann, *Chopin in Dresden*, Dresde 1933, p. 16-18.

Enfin les Mazurkas op. 63 sont dédiées à la comtesse L. Czosnowska, que Chopin connaissait encore de Varsovie, et dont il est parfois question dans la correspondance de Chopin.

Il est à noter que ce n'est que dans un seul cas, celui des Préludes, op. 28, que Chopin a dédié l'édition française de son œuvre à un personnage et l'édition allemande de la même œuvre à un autre. Il y a plusieurs *opera* qui, dans l'édition allemande, n'ont point de dédicaces, bien que celles-ci figurent sur les couvertures de l'édition française. Plusieurs œuvres de Chopin ne portent aucune dédicace ni dans l'édition française ni dans l'édition allemande. Nous y reviendrons. Je n'ai pu vérifier les dédicaces de l'édition originale anglaise, mais, sur la couverture d'une composition de Chopin, la liste de ses œuvres parues chez l'éditeur original à Londres contient l'indication que les Etudes op. 10 sont dédiées à Liszt et Hiller, l'op. 21 (le deuxième Concerto) à Mme Andersen et les Mazurkas op. 50 à M. Henry Field « of Bath », pianiste qui a précisément contribué à répandre la connaissance des pièces du Maître dans ce genre [1].

A côté de ces dédicaces proprement dites, il y en a quelques-unes qui se trouvent sur des autographes de compositions que Chopin n'a pas voulu publier. Ainsi parmi les œuvres posthumes publiées par Fontana, il y a une Mazurka, op. 67 n° 1, qui, sur un

[1] V. Niecks, *ouvr. cité*, vol. II, p. 280.

manuscrit, porte une dédicace à M^lle Mlokosiewicz ; une autre, op. 67 n° 3, est dédiée de la même manière à M^me Hoffman, probablement Clémentine, née Tańska, femme-écrivain de grand mérite, dont Chopin parle dans ses lettres [1]. Dans la grande édition de Breitkopf et Haertel se trouve une Polonaise (dite de l'Adieu) offerte *à Guillaume Kolberg*, un ami de jeunesse de Chopin, et une autre encore dédiée à M^me Dupont [2], sans doute une dame de la colonie française de Varsovie, dans laquelle M. Nicolas Chopin et sa famille devaient compter beaucoup d'amis et de connaissances [3]. Il semble ressortir de la correspondance entre Fontana et la sœur de Chopin que la Fantaisie-Impromptu, publiée par Fontana comme op. 66, a été dédiée à la baronne d'Est, élève de Chopin [4]. La Polonaise éditée après la mort de Chopin comme op. 71 n° 1, et une Contredanse ont été offertes par Chopin à Titus Woyciechowski pour le jour de sa fête patronale et de son anniversaire de naissance [5]. Rappelons enfin les dédicaces sur autographes dont il a été question dans une autre

[1] Ces deux dédicaces sont mentionnées par M. KARLOWICZ, *Pamiątki po Chopinie*, Varsovie 1904, p. 378.

[2] Voir vol. XIII, n^os 15 et 16, de l'édition Breitkopf et Haertel. Ce sont des publications posthumes.

[3] Voir F. HOESICK, *Chopin. Życie i twórczość*. Varsovie 1904, p. 537.

[4] Voir KARLOWICZ, *ouvr. cité*, p. 371. Comme nous l'avons vu plus haut, la baronne d'Est a reçu la dédicace de l'op. 22, la Polonaise avec l'*Andante spianato*.

[5] Voir la reproduction de ces compositions dans le supplément littéraire de l'*Ilustr. Kurjer Codzienny*, de Cracovie, numéro du 24 septembre 1934.

étude [1]. Nous y avons aussi précisé la signification de cette sorte de dédicaces, signification fort différente de celle des dédicaces apposées sur des œuvres publiées par Chopin.

Une remarque encore.

A côté des compositions offertes en manuscrit avec dédicace, il y en a eu d'autres que Chopin inscrivait dans les albums sans les accompagner de dédicaces quelconques. Il en est ainsi, par exemple, de la Mazurka en *la bémol*, publiée en 1930, qui est tirée d'un album de la célèbre pianiste Marie Szymanowska, ou de plusieurs compositions que Chopin a notées dans l'album de la fille de son professeur Elsner [2]. Chopin envoya aussi, de Paris, à Marie Wodzińska un album contenant plusieurs compositions qu'il a copiées lui-même pour elle, à savoir le *Lento con gran espressione* (qu'il avait, déjà avant, envoyé à sa sœur Louise), et plusieurs mélodies pour chant. Cet album a été publié en reproduction par Breitkopf et Haertel à Leipzig et par Costallat à Paris [3]. On n'y trouve aucune dédicace. Marie remercia Chopin dans une lettre que Karlowicz a publiée dans l'ouvrage déjà cité [4]. En 1836, ayant de nouveau rencontré Marie Wodzińska à Dresde, Chopin a inscrit

[1] Vol. I, Etude III, p. 98 et suiv.

[2] Voir F. HOESICK, *Warszawa*, Poznań 1920, p. 78 et suiv.

[3] *Maria. Une idylle d'amour en musique. Chopin à Maria Wodzinska.* Première publication en fac-similé du manuscrit de Chopin, par Kornelia Parnas. Version française de Gaston Knosp.

[4] Page 264.

pour elle dans un album la mélodie *L'anneau* et les deux Etudes publiées plus tard comme op. 25, nos 1 et 2 ; là, il s'est borné à apposer la date [1].

[1] Voir L. Binental, *Chopin*, Varsovie 1930, reprod. 55-60.

V. CE QUE LES DÉDICACES PEUVENT NOUS APPRENDRE SUR LA PERSONNALITÉ DE CHOPIN

Après avoir, au préalable, passé en revue les dédicaces de Chopin, venons-en à l'aspect le plus intéressant de notre sujet : que peuvent-elles nous apprendre sur la personnalité de Chopin ?

Ce qui frappe surtout, et ce que d'autres ont d'ailleurs déjà relevé, c'est, parmi les personnes auxquelles Chopin a dédié ses œuvres, le grand nombre de membres de l'aristocratie. On pourrait être tenté de conclure de ce fait que Chopin choisissait ces beaux noms sonores pour en orner les titres de ses compositions et pour donner ainsi à ces dernières plus de lustre et d'éclat. Mais cela serait faux. Dans un certain sens, la musique de Chopin peut et doit être considérée comme musique de « salon ». Comme il a été dit dans une étude précédente [1], les dédicaces mêmes des ouvrages de Chopin semblent proclamer que ceux-ci appartiennent au « grand monde » ; elles sont symboliques. Chopin dédiait ses œuvres surtout à des personnages provenant des sphères artistiques et aristocratiques, car c'est dans ces

[1] T. I, p. 87.

milieux qu'il se répandait le plus, ou même, tout simplement, qu'il vivait. Ce qu'il faut aussi ne pas perdre de vue, c'est que la plupart de ces dames et demoiselles du « grand monde », de toutes ces baronnes, comtesses ou princesses qui reçurent des dédicaces de Chopin, étaient ses élèves.

Car sur soixante-deux personnes dont les noms figurent dans les titres des compositions publiées par Chopin, la moitié au moins est formée par des élèves du Maître. C'est certainement un fait qui mérite d'être signalé. Il témoigne de l'intérêt sympathique que Chopin portait à ses élèves, de ses délicates attentions à leur égard. Nous savons que Chopin était un professeur consciencieux, qu'il prenait son enseignement très au sérieux, qu'il donnait ses leçons « avec une conviction et une foi d'apôtre », et qu'il était vénéré et adoré de ses élèves. Ses dédicaces sont un signe des relations affectueuses qui unissaient le maître à ses élèves.

Si nous voulons tirer des conclusions précises des dédicaces de Chopin, il convient de ne pas nous borner à considérer les personnages qui en sont les titulaires. Il faut penser aussi à ceux qui « brillent par leur absence ». Or, à cet égard, il y a deux constatations intéressantes à faire.

Chopin évitait apparemment par principe de dédier ses œuvres aux personnes qui lui étaient le plus proches et le plus chères d'une part, aux personnes hautement situées et particulièrement illustres, de l'autre. Ainsi Frédéric n'a dédié aucun de ses ouvrages ni à ses parents, ni à ses sœurs. Tout au plus pour-

rait-on constater qu'il a envoyé de Vienne, en 1830, à sa sœur Louise, un *Lento con gran espressione* comme « exercice préparatoire pour l'étude de son Concerto ». Cette courte pièce, dans le genre d'un nocturne, a été publiée longtemps après la mort du compositeur [1]. Il n'a rien dédié à Constance Gladkowska, qui pourtant, de son propre aveu, fut l'inspiratrice de plusieurs de ses œuvres, en particulier du sublime *Larghetto* du Concerto en *fa mineur* et de la Valse op. 70 n° 3 [2].

Il n'a rien dédié à Marie Wodzińska, pas même la Valse de l'Adieu [3]

Il n'a rien dédié non plus à George Sand. Un des biographes de Chopin [4] dit à ce propos :

> La nécessité d'envelopper d'un voile de discrétion tout ce qui concerne les secrets du cœur est pour Chopin une règle absolue. Etant donné cette délicatesse raffinée, qui sait si le fait d'avoir dédié son deuxième Concerto à la comtesse Delphine Potocka n'affaiblit pas la supposition qu'elle aurait été sa quatrième élue — l'héroïne de son quatrième « roman » ?

Cette remarque est fine, et assez convaincante. Toutefois, il faut bien se rendre aussi à l'évidence que, dans les trois premiers cas, Chopin avait, pour « envelopper ses secrets d'un voile de discrétion »,

[1] Voir reproductions 28-30 dans L. BINENTAL, *Chopin*, Varsovie 1930, et plus haut p. 27.

[2] Voir lettre du 3 octobre 1829.

[3] Voir l'étude sur la *Valse de l'Adieu et sa dédicace* dans le premier tome du présent ouvrage, p. 97 et suiv.

[4] L. BINENTAL, *Chopin*, Paris, Edit. Rieder, p. 62.

toutes sortes de motifs, moins subtils, moins délicats et intimes, dont il n'avait pas besoin de tenir compte dans le quatrième [1].

On pourrait faire valoir un autre motif encore, et de nature encore plus délicate, contre l'attribution à Delphine Potocka d'un rôle spécial, particulièrement important ou significatif dans la vie de Chopin. Il paraît vraiment peu probable que Chopin eût pu offrir le Concerto en question, dont le Larghetto est — selon ses propres paroles — « dédié au souvenir » de son « idéal » [2], à une autre jeune femme qui, avec le temps, aurait remplacé la première dans les affections du jeune compositeur, affections au surplus beaucoup moins « idéales », comme on le prétend [3].

[1] Au point de vue chronologique, ce « quatrième » roman serait le deuxième.

[2] Lettre de Chopin du 3 octobre 1829, déjà citée.

[3] M. E. GANCHE avance des arguments intéressants contre la thèse que les relations entre Chopin et la comtesse Potocka étaient d'une autre nature que celles d'une « déférente amitié » ; voir *Souffrances de Fr. Chopin*, Paris 1935, p. 121-125. Le problème de la « liaison » de Chopin avec Mme Delphine ne pourra être définitivement élucidé qu'après la publication de leur correspondance, qui jusqu'ici n'a pas été livrée au public. La seule lettre de Potocka à Chopin qui nous soit connue (M. KARLOWICZ, *ouvr. cité*, p. 313-314) a la parfaite tenue d'une « déférente amitié ». Notons que Mme Potocka n'y tutoie pas Chopin, comme le croit M. Ganche (*ouvr. cité*, p. 122) : l'emploi de la deuxième personne du singulier avec l'adjonction de «Monsieur Chopin» n'est pas un «tutoiement» en polonais; c'est une manière — aujourd'hui peu usitée — de s'adresser à des personnes que nous connaissons depuis longtemps et avec lesquelles nous pouvons user de quelque liberté et de familiarité, surtout si nous avons quelque titre de supériorité à faire valoir sur elles, mais vis-à-vis desquelles nous entendons garder les distances ; cette manière exclut des relations très intimes. Il y a une grande différence entre le ton des lettres que Chopin écrit à des amis tels que Bialoblocki, Woyciechowski, Fontana, Grzymala, etc. qu'il tutoie à proprement parler, et par exemple celui de la lettre à Hippolyte Blotnicki, du 17 décembre 1847, auquel il écrit en usant de la deuxième personne du singulier, mais en l'apostrophant « Monsieur Blotnicki ».

Autrement, il y aurait là une étonnante et assez pénible constatation à faire.

Toutefois, il faut avouer que dans une autre occasion Chopin paraît avoir, d'une manière patente cette fois, manqué à la délicatesse des sentiments qu'on attendrait de lui envers le souvenir de Constance Gladkowska. Celle-ci, un des derniers jours avant le départ de Chopin pour l'étranger, a inscrit dans l'album que Frédéric emportait avec lui une pièce de vers qui finissait par ces mots :

> Les étrangers peuvent mieux vous récompenser,
> mieux vous apprécier :
> Ils ne peuvent vous aimer plus que nous vous aimons.

Or, Chopin aurait écrit dessous : « Ils le peuvent ! » [1] Un des biographes de Chopin [2] pense que Chopin a tracé ces mots sous l'impression de « l'adoration » que lui exprima George Sand dans ce billet fameux — « On vous adore. George. » — collé plus tard dans l'album en question. Même s'il a été écrit dans d'autres circonstances ce « Ils le peuvent » ne laisserait pas d'être choquant et déplaisant, et correspondrait mal à

[1] Mais est-il tout à fait sûr que ce soit la main de Chopin qui a tracé ces mots? Il est bien plus probable qu'ils sont le fait d'un de ces « étrangers » — ou étrangères — qui, en feuilletant l'album de Chopin et ayant appris la signification des vers en question, a voulu marquer ainsi son admiration et son affection pour le musicien. Ne serait-ce pas peut-être l'écriture de George Sand elle-même? Pour trancher la question il faudrait examiner le manuscrit — s'il existe encore...

[2] BINENTAL, *ouvr. cité*, p. 61.

l'idée qu'il nous est permis de nous faire des dispositions habituelles de l'esprit et de l'âme de Chopin.

Peut-être faut-il conclure de ces indices — comme aussi de la manière plutôt indifférente et nonchalante dont Chopin parle du mariage de Constance dans sa lettre du 12 décembre 1831 [1] — que ses sentiments pour elle n'étaient pas aussi profonds que l'ont pensé certains biographes. D'ailleurs tout porte à croire que Chopin n'a eu qu'un seul grand et véritable amour dans sa vie : celui pour George Sand [2]. Même lorsque se sont évanouis ses espoirs de pouvoir épouser Marie Wodzińska, il renferma ses regrets dans ces deux mots d'une calme résignation, placés sur l'enveloppe avec les souvenirs qu'il avait d'elle : *Ma misère* (« Moja bieda »). Mais après la rupture avec George Sand nous lisons ces paroles amères, navrantes, dans une lettre à W. Grzymala :

> Je n'ai jamais maudit personne, mais je suis tellement à bout que je me sentirais, je crois, plus léger si je pouvais maudire Lucrèce [3].

[1] Donc à peu près un an seulement après qu'il eut quitté l'objet de ses rêves. La lettre est écrite à son meilleur ami, Titus Woyciechowski, auquel Chopin n'avait pas l'habitude de cacher ses sentiments.

[2] « Il eut deux cultes : sa patrie et une femme », a-t-on dit de Chopin (voir Dr Cabanès, *La maladie de Chopin*, dans la « Chronique médicale » du 1er novembre 1899, p. 674). George Sand elle-même prétendait (au dernier chapitre de l'*Histoire de ma vie*) que Chopin n'avait de sa vie aimé qu'une seule femme, et c'était sa mère, à lui. Evidemment, c'était son plus beau, son plus pur et son plus tendre amour, son amour unique, mais pas... le seul ! Et pas le plus fort !

[3] Lettre du 17-18 novembre 1848 (voir Niecks, *ouvr. cité*, II, p. 302). « Lucrèce » — c'est Lucrezia Floriani, l'héroïne du roman

Et il n'a pu longtemps survivre à la séparation avec George Sand.

Pourtant même à cette femme si aimée, Chopin n'a rien dédié de ses œuvres. Toutefois une observation s'impose ici. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il y a plusieurs œuvres de Chopin qui ne portent de dédicaces dans aucune édition. Cela donne à réfléchir. Surtout en ce qui concerne les op. 35, 36 et 37, trois œuvres de suite, parmi lesquelles se trouve la Sonate en *si bémol mineur*, à tous les points de vue une des œuvres majeures (malgré sa tonalité !), de Chopin. Ces œuvres datent du début de la liaison avec George Sand, car elles ont été probablement composées à Majorque, et certainement au plus tard pendant le premier séjour de Chopin à Nohant [1]. N'est-il pas, dans ces conditions, permis de supposer que ces ouvrages ont été offerts et tacitement dédiés à George Sand ? Lorsque la jeune comtesse Caroline Esterhâzy demanda à Schubert pourquoi il ne lui dédiait aucune de ses œuvres, celui-ci répondit qu'il n'avait pas besoin de l'indiquer expressément, puisqu'elles lui étaient toutes dédiées ! Chopin aurait pu donner la même réponse à George Sand, au moins à cette époque de sa vie.

Quoi qu'il en soit, il est certain que ceux qui

portant ce même nom comme titre, dans lequel George Sand a présenté l'histoire plus ou moins... romancée de sa liaison avec Chopin. Murdoch (*Chopin. His Life*. Londres 1934, p. 374) a, selon nous, grandement tort d'entendre dans ces mots « moins le cri d'un cœur brisé qu'un éclat de l'orgueil blessé ».

[1] Voir lettres à Fontana, août 1839.

tenaient la première place dans les affections de Chopin ne se trouvent pas sur la liste de ses dédicaces. Il en est de même des personnalités qui avaient droit à des marques d'estime et de respect particulières, et qu'on pouvait s'attendre à voir figurer parmi les « dédicataires » de ses œuvres. Il s'agit des « grands de ce monde » avec lesquels, dans le cours de sa vie, Chopin était entré en relations plus ou moins étroites.

Chopin était connu à la cour de Saxe. Pendant son séjour à Dresde, en 1830, il a joué devant des princesses royales [1]. Il n'a pas profité de ce contact pour auréoler une de ses œuvres du nom d'une de ces auditrices éminentes, ni du nom d'un des dignitaires de la cour dont il a eu l'occasion de faire alors la connaissance. Lorsque, en 1835, il était de nouveau à Dresde, il aurait pu se faire présenter au roi et jouer devant lui. Toutefois, comme l'a rapporté la sœur de Marie Wodzińska [2], malgré les démarches réitérées d'une des princesses, Chopin refusa catégoriquement et s'obstina à ne pas donner suite même aux pressantes sollicitations de ses amis dans ce sens. Car il se sentait, paraît-il, froissé de ce que le roi n'eût pas voulu l'entendre lors de son précédent séjour à Dresde, bien que Chopin eût exprimé le désir de jouer devant lui. Frédéric avait trop de fierté naturelle pour jamais solliciter la faveur des

[1] Voir lettre du 21 novembre 1830.

[2] Voyez F. Hoesick, *Słowacki i Chopin*, Varsovie 1932, vol. II, p. 290.

rois, pour chercher à se concilier leurs bonnes grâces, fût-ce par de courtoises avances [1].

En 1839, Chopin fut invité à jouer à Saint-Cloud devant le roi Louis-Philippe et la famille royale. Il y fit une profonde impression. Il est à présumer que, s'il avait demandé à pouvoir dédier, dans la suite, une de ses compositions à un membre de cette famille, cette demande aurait été facilement agréée. Mais il semble que Chopin n'ait pas voulu profiter de l'occasion qui lui était ainsi offerte. C'est probablement de nouveau sa fierté qui lui dicta son abstention. Ou bien peut-être est-ce plus encore que cela : tout ce qui pouvait avoir une apparence de flatterie ou d'obséquiosité, toute entreprise à éclat, à « effet » lui étaient odieux. Il était trop réservé, à la fois trop « grand seigneur » et trop conscient de la dignité de son art, pour jamais pouvoir se résoudre à de pareilles démarches.

C'est peut-être là aussi la raison pour laquelle, Liszt excepté — et cette exception peut s'expliquer par les liens d'amitié — nous ne rencontrons pas dans ses dédicaces les noms des plus grandes célé-

[1] Il paraît que Chopin offrit au grand-duc Constantin une Marche militaire qui a même été publiée (mais sans mention de l'auteur) à peu près à la même époque que la Polonaise à M^lle^ Skarbek (voir Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, vol. I, p. 29). A l'âge de neuf ans, Chopin offrit deux Polonaises à la mère du tsar Alexandre, au cours d'une visite qu'elle fit au Lycée de Varsovie (*ibid.*, p. 35). Il est toutefois évident que Frédéric ne saurait être rendu lui-même responsable de ces « dédicaces », qu'expliquent d'ailleurs l'atmosphère politique du pays à cette époque et la situation déterminée par les dispositions bienveillantes du tsar envers les Polonais.

brités du monde musical parisien de l'époque : un Cherubini, un Meyerbeer, un Rossini, un Berlioz. Il est étonnant de ne pas rencontrer non plus celui de Bellini, que Chopin aimait, tant comme homme que comme compositeur. Toutefois on pourrait ici faire valoir qu'il lui rendit en fait hommage (posthume, il est vrai) dans l'*Hexaméron*, cette suite de variations sur un thème de Bellini dont chacune a été écrite par un autre compositeur, et une, en particulier, par Chopin [1].

Il est plus étonnant encore de ne voir, parmi les personnes auxquelles Chopin a offert ses œuvres en dédicace, aucune des notabilités de l'émigration polonaise à Paris, qui comptait pourtant un grand nombre d'illustres et éminents patriotes, politiciens, artistes, etc., avec lesquels Chopin était très lié. On aimerait par exemple voir une des grandes Polonaises de Chopin dédiée au général Kniaziewicz [2],

[1] Peut-être faut-il voir aussi dans le Grand Duo pour piano et violoncelle sur des thèmes de « Robert le Diable » un semblable hommage rendu indirectement à Meyerbeer.

[2] Charles Kniaziewicz (1762-1842), vaillant soldat, nommé général au cours de l'insurrection de Kościuszko. Il fut plus tard, avec Dąbrowski, un des chefs les plus remarquables et les plus méritants des Légions polonaises qui, à côté des armées françaises, prirent part aux guerres napoléoniennes. Depuis 1830, il vivait dans l'émigration à Paris. Mickiewicz l'a représenté, dans son épopée nationale *Pan Tadeusz*, au moment du passage des troupes polonaises, avec la Grande Armée de Napoléon qui se dirigeait sur Moscou. Chopin a rencontré le général Kniaziewicz encore à Dresde en 1830, et il a alors parlé de lui en ces termes : « J'ai beaucoup plu au général Kniaziewicz ; il m'a dit qu'aucun pianiste n'avait encore fait sur lui une aussi agréable impression » (lettre du 21 novembre 1830).

au général Bem [1], ou à un autre héros national (ils ne manquaient pas à ce moment), une des Ballades à Adam Mickiewicz, le prince des poètes polonais [2], une des Sonates à Adam Czartoryski, « le roi de l'émigration », ou à Niemcewicz, le célèbre écrivain, compagnon d'armes de Kościuszko, valeureux soldat et homme d'Etat de grand mérite. Au lieu de cela, à ces immortels chefs-d'œuvre qui reflètent la vie et l'esprit de toute une nation, sont accolés des noms de personnages qui nous sont parfaitement indifférents, des noms dont la plupart ne nous sont aujourd'hui encore connus que grâce à ces dédicaces mêmes...

Là aussi il y a sans doute lieu de faire intervenir, une fois de plus, l'incontestable fierté et la réserve si caractéristique de Chopin. Mais il faut y voir davantage encore : de la modestie, cette modestie dont, malgré sa fierté naturelle, Chopin ne se départit jamais pendant toute sa vie. S'il demandait à son meilleur ami, avec quelque timidité, la permission de lui dédier un ouvrage où il a mis des éclairs de génie, il ne se croyait probablement pas digne de se mettre,

[1] Joseph Bem (1795-1850), général polonais, patriote ardent et un des chefs militaires de l'Insurrection polonaise en 1831. M. L. Binental a reproduit dans son *Chopin* (Varsovie 1930), au numéro 47, une lettre très cordiale de Bem adressée à Chopin en 1835.

[2] Notons que, de l'aveu de Chopin lui-même (rapporté par Schumann), ce sont les Ballades de Mickiewicz qui ont inspiré Chopin, ou qui tout au moins lui ont donné l'idée de ce genre nouveau dans la littérature pour piano. Voir *Chopin et la littérature*, dans le premier tome du présent ouvrage, p. 74.

par ses dédicaces, au rang des plus grands, des meilleurs et des plus autorisés représentants de la nation.

> Le *Journal* prétend que les Polonais s'honoreront de m'avoir, comme les Allemands s'honorent d'avoir Mozart : non-sens évident !

écrivait-il un jour à son cher ami Titus. Paderewski, le fin et profond connaisseur de cette belle et noble âme, a dit fort justement : « Chopin ne savait pas lui-même combien il était grand ».

En somme, si la valeur et la signification réelles des œuvres devaient correspondre à l'importance des personnages auxquels elles sont dédiées, il faudrait constater qu'il y a là, chez Chopin, une disproportion évidente. Mais, répétons-le : le salon est comme l'aérodrome de la musique de Chopin. C'est de là qu'il « décolle » pour prendre son vol dans les espaces éthérés. Chopin « offre » ses œuvres à ceux ou celles qu'il rencontre dans l'intimité du salon, et non pas à ceux qui, comme lui, planent sur les hauteurs. Cela lui est bien permis. Et ce n'est certes pas fait pour nous le rendre moins sympathique. Bien au contraire, cela nous le rend peut-être plus proche.

A Monsieur le Professeur Dr Adolf Chybiński

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

ÉTUDE VIII

De quelques réminiscences chez Chopin

I. QU'EST-CE QU'UNE « RÉMINISCENCE » ?

Le terme «réminiscence» désigne un emprunt que, dans son œuvre, un artiste fait plus ou moins consciemment, ou tout à fait inconsciemment, à une œuvre d'un autre artiste. Les réminiscences peuvent être très différentes dans leur genre et dans leur nature, elles peuvent assumer des formes très variées et prendre des proportions plus ou moins importantes. Mais d'habitude il ne s'agit ici que de détails qui ne touchent pas à l'essence même de l'œuvre et qui ne portent aucun préjudice à l'originalité et à la valeur de cette œuvre.

Car s'il en est autrement, nous nous trouvons en présence non pas d'une réminiscence, mais d'un plagiat. Il faut aussi distinguer, des réminiscences au sens strict du mot, les emprunts qui sont fait sciemment et à dessein ; ceux-là sont facilement reconnaissables comme tels, soit qu'il s'agisse de motifs

universellement connus, soit qu'ils soient expressément caractérisés comme « corps étrangers ». Les cas les plus ordinaires de ce genre sont les citations, et les mélodies adoptées comme thèmes pour variations, en musique.

Lorsqu'il s'agit de constater des réminiscences, il n'est guère possible de trouver des critères fixes, valables pour tous les cas. C'est peine perdue de vouloir établir dans ce domaine des règles rigoureusement « scientifiques », d'y vouloir appliquer des méthodes adoptées dans les sciences exactes, comme J. Landeroin, par exemple, a essayé de le faire dans son ouvrage « Du plagiat musical »[1]. Cet auteur a posé comme principe, et affirme avoir démontré de façon « mathématique », que la répétition exacte, littérale de « rythmes » qui comptent moins de huit notes, sont inévitables et qu'il ne peut être question de réminiscences ou de plagiats dans les œuvres de différents compositeurs que là où il y a identité de plus de sept notes, car des rencontres de ce genre ne sauraient jamais être fortuites.

Ce n'est pas avec des schémas et des formules qu'on arrive à résoudre les problèmes dont il est question ici. L'œuvre d'art ne se laisse pas décomposer par des « réactions chimiques » en des éléments qui pourraient permettre de déterminer ainsi ses origines et sa nature. En particulier, lorsqu'on veut prouver qu'il s'agit d'une réminiscence dans une œuvre littéraire ou musicale, il faut procéder en casuiste, il faut

[1] Paris 1933.

étudier chaque cas spécial, en tenant compte des conditions données.

On peut, tout au plus, proclamer comme étant universellement valable, le principe qu'une réminiscence est d'autant mieux et d'autant plus sûrement établie comme telle que plus nombreux et plus convaincants sont, dans le cas précis, les motifs qui nous autorisent, ou même nous forcent, à constater un emprunt. Dans le domaine de la musique, ce sont, à côté de la ligne mélodique, le rythme, la tonalité, l'harmonie, le registre, la réalisation technique, éventuellement l'orchestration, etc.

Une autre règle à peu près infaillible est que, si dans un ouvrage musical non pas un seul, mais plusieurs traits différents rappellent assez exactement des détails qu'on trouve chez un autre compositeur, et surtout dans une même œuvre de celui-ci, il y a présomption qu'il s'agit de réminiscences réelles, même dans des cas douteux.

En étudiant ces questions, il faut encore distinguer, des réminiscences proprement dites, les cas où il n'y a que ressemblance des thèmes due à leur affinité naturelle, à leur appartenance à la même famille. Dans cette catégorie, il y aurait lieu, à notre avis, de placer, par exemple, beaucoup — si ce n'est même la majorité — des thèmes que K. Nef considère comme empruntés à Haydn par Beethoven, dans son article *Haydn-Reminiszenzen bei Beethoven*[1]. Un autre phénomène encore est celui où des thèmes de différents

[1] Sammelbände der I. M. G., XIII. Jhg., 1911-1912, S. 336 ff.

compositeurs présentent le même type. Car il existe certains types mélodiques qui se répètent constamment depuis toujours et qui se répéteront toujours dans la suite, et cela d'autant plus fréquemment que le milieu culturel donné est plus limité dans le temps et dans l'espace.

C'est ainsi que les thèmes de Chopin que W. Tappert cite à la page 26 et 28 de son ouvrage *Wandernde Melodien* [1], ne ressortissent pas au chapitre des réminiscences : avec les autres mélodies que Tappert y a réunies ils constituent tout simplement un type commun.

[1] 2e édit., Berlin 1889.

II. L'ORIGINALITÉ DE CHOPIN ET SES « RÉMINISCENCES »

Chopin a toujours été reconnu comme un des créateurs les plus originaux et les plus indépendants. Il y a même, non seulement dans l'histoire de la musique, mais dans celle des arts en général, peu d'artistes qui aient fait preuve d'une nature si fortement accusée dès leurs ouvrages les plus précoces. Malgré cela il ne fait pas, lui non plus, exception aux lois qui régissent toute activité humaine. Il n'a pas créé ses immortels chefs-d'œuvre *ex nihilo*. Ces magnifiques et exquises fleurs que sont ses œuvres ont pourtant germé et poussé dans un fond commun. L'œuvre de Chopin fait un tout organique avec la musique de l'Europe du XIXe siècle, elle s'insère intimement dans son histoire. Sa généalogie se laisse déterminer sans trop de difficulté et elle l'a aussi été, déjà, avec assez de précision. Chaque monographie qui cherche à placer Chopin dans le cadre de l'évolution de la musique donne à ce sujet des renseignements plus ou moins complets et indique les influences qui se font jour dans ses ouvrages, et surtout ceux de sa jeunesse.

Toutefois on se borne d'habitude à parler de ces influences d'une manière vague et générale ; on se contente de toucher à quelques particularités de style. On peut pourtant aller plus loin et produire des preuves plus tangibles. Les réminiscences sont précisé-

ment de ces dernières, et, c'est à leur étude que nous pensons nous attacher ici. Nous en énumérerons plusieurs qui, croyons-nous, n'étaient pas encore connues [1].

1. *Réminiscence de Bach*

La Sonate op. 4 de Chopin débute par un motif bien connu de quiconque a tant soit peu joué du Bach. Il suffit de citer les deux premières mesures de cet ouvrage de jeunesse de Chopin :



et de les comparer avec le début de la deuxième Invention à deux parties de J.-S. Bach pour ne nourrir



aucun doute quant à la provenance du thème chez Chopin. Non seulement le dessin mélodique, mais aussi la même tonalité (or, pour la constatation des réminiscences en musique, l'identité de tonalité est particulièrement importante, parfois même décisive) et les imitations [2], tout cela plaide en faveur de notre

[1] Toutefois j'ai signalé la plupart de ces réminiscences dans le numéro d'octobre 1929 du *Kwartalnik Muzyczny* (Revue trimestrielle de musique, paraissant à Varsovie), p. 25 et suiv.

[2] Voir mesures 2, 5-6, etc. chez Chopin ; dans l'Invention de Bach le thème dont nous avons cité plus haut le début surgit après deux mesures à l'octave inférieure, inaugurant un canon en règle.

thèse. Cette citation — car on peut presque parler ici de citation — est chez Chopin comme une devise mise en tête de l'œuvre, comme un symbole. C'est comme si le jeune compositeur qui s'essaye ici pour la première fois dans une grande forme classique, voulait entrer en lice sous le signe du grand *cantor* leipzicois ; c'est comme s'il invoquait le nom de ce puissant « patron » de la musique, dont Chopin a conservé toute sa vie le culte, qui lui avait été inculqué dès son enfance.

2. *Réminiscences de Schubert*

Il est aussi difficile de supposer que la ressemblance entre le début du Final de ce même op. 4 de Chopin :



et le début de la *Wanderer-Phantasie* op. 15 de Schubert :



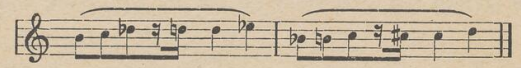
soit l'effet d'un pur hasard. Les tonalités de modes différents, mais homonymes (*do* mineur et *do* majeur),

la ressemblance du rythme (notons que Chopin a ici *alla breve*) et, plus tard, même la manière dont les deux thèmes sont développés [1], l'attribution du motif à la main gauche [2], tous ces traits communs, et d'autres encore, semblent indiquer qu'il faut mettre la genèse du thème chopinien en relation avec celui de Schubert.

On pourrait se demander aussi si la progression chromatique du thème de la *Wanderer-Phantasie* (mes. 2-3 et 5-6) [3] :



n'a pas évoqué le chromatisme qui semble annoncer celui de « Tristan » et qui caractérise tout le premier mouvement de la Sonate de Chopin. Que l'on se reporte par exemple aux mes. 9-10 [4] :



Il n'est pas impossible non plus que dans la Fantaisie en *fa mineur* op. 49 de Chopin, les mes. 109 et suiv. (partie en *mi bémol* qui, vers la fin de l'œuvre, est répétée en *la bémol*) reflètent quelques traits de la partie en *la bémol* déjà citée (voir note 3) de la *Wanderer-Phantasie*. Le long passage à l'unisson en *do dièse mineur* (et majeur) de la *Wanderer-Phantasie*

[1] Voir les mesures 23 et suiv. chez Schubert, et les mes. 1-8 chez Chopin.

[2] Chopin : mes. 9 et 11 ; Schubert : mes. 70 et suiv.

[3] Comp. aussi la partie en *la bémol*, à 3/4, qui est construite sur une variante de ce thème et dans laquelle le chromatisme trouve une vaste application.

[4] Comp. E. KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners « Tristan »*, Berlin 1923, p. 520.

encore a pu amener Chopin à ses célèbres créations *unisono* (Prélude op. 28 n° 14, Finale de la Sonate op. 35). On pourrait, il est vrai, affirmer la même chose du thème principal du premier mouvement de la Sonate op. 111 de Beethoven. L'introduction du lied « Le Guerrier » de Chopin est incontestablement fort apparentée à celle du lied « Die Post » de Schubert. Mais peut-être faut-il attribuer cela uniquement à la circonstance que les textes des deux mélodies en question ont pu facilement suggérer aux deux compositeurs l'emploi du signal de trompette, et cela a pu avoir pour conséquence que, dans les deux cas, le prélude a assumé un caractère semblable.

3. *Réminiscences de Beethoven*

Le motif chromatique des mes. 9 et suiv. de la Sonate de Chopin que nous avons cité en dernier lieu a pu être suggéré à Chopin aussi par l'introduction de la Sonate pathétique op. 13 de Beethoven, à savoir par les mesures 7-8 de cette œuvre [1] qui a — relevons-le expressément — *do mineur* pour tonalité fondamentale, comme la Sonate de Chopin :



Mais l'introduction de la Pathétique de Beethoven est encore plus apparentée avec l'Etude op. 10 n° 12

[1] E. KURTH, *ouvr. cité*, p. 519-520.

(dite « révolutionnaire ») de Chopin, qui, elle aussi, est en *do mineur*. Comparez le motif initial chez Beethoven :



avec le début du thème de Chopin (la version originale est en octaves) :



ainsi que le motif de Beethoven précédemment cité avec les mes. 33-35 de l'Etude [1] :



Le motif des mes. 13-14 du Nocturne si pathétique de Chopin, op. 48 n° 1, encore une fois en *do mineur*, pourrait également être cité à cet égard, bien que ce motif-là ne soit pas chromatique :



[1] E. KURTH, dans l'ouvrage mentionné, p. 516, relève le motif des mes. 4-5 dans le Prélude op. 45 de Chopin comme un des plus typiques dans la musique romantique : il est de très près apparenté au Thème du Destin (Verhängnismotiv) dans *Tristan* de R. Wagner. Le motif des mes. 33-35 de l'Etude révolutionnaire que nous avons cité plus haut fait partie de la même famille ; il rappelle encore plus le motif indiqué de *Tristan*. Nous retrouvons des motifs semblables dans d'autres œuvres encore de Chopin : le Nocturne op. 9 n° 3 (partie médiane), le Nocturne op. 55 n° 1 (dernières mesures avant la reprise), l'Etude op. 25 n° 12 (mes. 31 et suiv.), la Ballade en *la bémol*, op. 47 (mes. 77 et suiv.).

Enfin le motif de la mes. 25 du premier mouvement du Trio op. 8 de Chopin mérite ici aussi notre attention :



Dans les dernières mesures du Largo de la Sonate op. 58 de Chopin nous entendons encore comme un dernier écho de tous les motifs que nous avons réunis et discutés ici.

Comme l'a justement relevé M. Hugo Leichtentritt dans ses *Analyses des œuvres de Chopin* [1], l'introduction et toute la conception de l'Etude révolutionnaire de Chopin rappellent vivement le dernier mouvement de la Sonata appassionata op. 57 de Beethoven, comme d'autre part le Prélude « révolutionnaire », op. 28 n° 24, de Chopin, si proche par son caractère et peut-être par son origine de l'Etude révolutionnaire, a certaines analogies avec le début du premier mouvement de l'Appassionata de Beethoven[2]. M. Leichtentritt cite aussi [3] deux passages dans la Polonaise-Fantaisie op. 61 de Chopin, à savoir les mes. 126 et 132 et suiv., qui font penser aux Sonates de Beethoven op. 106 (mes. 35 et 124) et op. 110 (mes. 20 et suiv.). Toutefois à notre avis, il ne saurait guère être ici question de réminiscences. L'affinité du thème de l'Etude op. 25 n° 9 de Chopin avec le thème du

[1] *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Berlin 1922, vol. II, p. 146.

[2] LEICHTENTRITT, *ouvr. ment.*, vol. I, p. 175.

[3] LEICHTENTRITT, *ouvr. ment.*, I, p. 117 et suiv.

Finale de la Sonate op. 79 de Beethoven [1] donne déjà plutôt à réfléchir.

Dans son commentaire sur l'Etude révolutionnaire de Chopin que nous avons déjà plusieurs fois mentionnée, Hans de Bülow attire notre attention sur la grande ressemblance qui existe entre, d'une part, les « méandres » chromatiques des mes. 17-18 et 73 et suiv. de cette Etude, et, de l'autre, certains traits du premier mouvement du Concerto en *mi bémol* op. 73 de Beethoven.

Nous ne saurions enfin passer ici sous silence quelques autres rencontres entre Chopin et Beethoven. Ainsi le début de l'ouverture « Egmont » de Beethoven a quelque affinité avec le début de la Polonaise op. 71 n° 3 de Chopin (les deux œuvres ont *fa mineur* comme tonalité principale). Les mes. 41 et suiv. de l'Etude op. 10 n° 4 ne sont pas sans présenter quelque ressemblance avec l'orage de la Symphonie pastorale de Beethoven ; la superbe partie sur la pédale *si* avant la *coda* du Scherzo op. 54 de Chopin paraît être un souvenir de l'épisode du ramage des oiseaux dans la « Scène auprès du ruisseau » de la même Symphonie. Comparez aussi la mes. 17 du Larghetto de la Sonate op. 4 de Chopin, dont il a été déjà question plus haut, avec le début de la Sonate op. 31 n° 3, mes. 7, de Beethoven. La phrase finale de la partie vocale dans le lied « Mélancolie » *(Nie ma czego trzeba)*



[1] LEICHTENTRITT, *ouvr. ment.*, II, p. 186.

ne laisse pas de rappeler vivement le début de *An Elise* de Beethoven :



(voir aussi les quatre premières mesures de la Valse op. 69 n° 2 de Chopin) ; il en est de même du début du Nocturne op. 15 n° 2 en comparaison avec la phrase du thème « mélodique » *(Gesangsthema)* de l'ouverture « Coriolan » de Beethoven, tandis que le début de la même ouverture (mes. 15 et suiv.) a certains traits communs avec le début de la Polonaise op. 41 de Chopin [1]. Le début du lied « Une mélodie » de Chopin rappelle les dessins qui accompagnent à l'orchestre la scène des prisonniers sortant de leurs cachots au premier acte de « Fidelio » de Beethoven ; notons que le texte du chant de Chopin parle de héros persécutés, exilés et souffrants dans la solitude et l'oubli : une réminiscence due à une association d'idées subconsciente n'est pas exclue ici chez Chopin. Mais quant à savoir si dans les cas précités on peut véritablement voir des réminiscences, ce serait là question difficile à trancher [2].

[1] M. Z. JACHIMECKI (*F. Chopin et son œuvre*, Paris 1930, p. 63-64) conteste toutefois qu'il y ait là des « rapports d'affinité ».

[2] A l'influence de Beethoven sur la forme sonate chez Chopin, H. OPIEŃSKI a consacré une substantielle étude dans le numéro de janvier 1929 du *Kwartalnik Muzyczny* déjà cité.

4. *Réminiscences de Mozart*

Dans ses *Promenades avec Mozart* [1], Henri Ghéon parle plusieurs fois de l'influence de Mozart sur le style de Chopin. Il attire l'attention sur des traits communs, sur certaines affinités dans les œuvres des deux maîtres. Mozart fut, en effet, à côté de Bach, le compositeur préféré de Chopin. Ghéon déclare que Chopin est parfois proprement « cité » par avance chez Mozart. Mais il n'a pas indiqué chez Chopin des réminiscences précises provenant de Mozart. Pour notre part, nous serions non moins embarrassés pour en présenter. Peut-être le début du thème de la Polonaise en *sol mineur*, publiée en 1817, la première composition imprimée de Chopin [2], avec son arpège initial plein d'élan et de feu, est-il un écho du commencement de la Fantaisie en *do mineur* de Mozart. Il est intéressant de constater — et ce trait pourrait corroborer un peu notre hypothèse — que les deux parties de la Fantaisie en question finissent par une cadence qui est une formule typique de la polonaise.

5. *Réminiscences de Weber*

Les réminiscences de Karl-Maria v. Weber sont chez Chopin plus marquantes. Dans le domaine du

[1] Paris 1932.

[2] Voir JACHIMECKI, *ouvr. ment.*, p. 45, et plus haut p. 13.

pathétique et de l'élégiaque, elles sont plutôt rares. Ici on pourrait noter que le début de l'Etude révolutionnaire semble avoir des liens qui le rattachent au début de la Sonate en *do majeur* (tonalité majeure correspondant au mineur de l'Etude, en tant qu'homonyme), op. 24 de Weber :



La même disposition, les mêmes registres, des affinités harmoniques — ces ressemblances ne sont probablement pas dues au hasard. Le motif initial de la Sonate de Weber a pu être le petit caillou, la motte de terre insignifiante, ou le brin de glace qui a mis en mouvement la puissante avalanche de l'Etude chopinienne. Dans la Sonate en *la bémol* op. 39 de Weber, les mes. 27-28 du premier mouvement ont une très proche parenté avec certains dessins mélodiques dans le Concerto en *fa mineur* op. 21 de Chopin, surtout avec les récitatifs du Larghetto. Les dernières mesures de la même Sonate de Weber méritent d'être comparées avec les dernières mesures de la Fantaisie op. 49, déjà nommée plus haut, de Chopin. Et puisque nous venons de nommer le Concerto de Chopin, ajoutons encore que M. H. Engel a donné, dans son ouvrage *Das Instrumentalkonzert* [1], quelques éclair-

[1] Leipzig 1932.

cissements intéressants sur l'histoire de la famille des thèmes des deux Concertos de Chopin.

Mais revenons encore à Weber. Son influence sur le style de Chopin se manifeste principalement dans la sphère du gracieux, du brillant, et de l'humoristique ; elle se laisse donc constater surtout dans les danses de Chopin. L'« Invitation à la Valse » de Weber a d'ailleurs dû être elle-même pour Chopin une sorte d'invitation et d'incitation à créer des pièces, des poèmes en forme de danse.

Mais c'est le Rondo op. 60 n° 8 des pièces à quatre mains de Weber [1] qui semble avoir laissé dans l'esprit de Chopin des traces particulièrement durables. Ce morceau assez long, plein de verve et de feu, très vivant, un *scherzando* aux rythmes de danse, présente, un peu comme le scherzo de la Symphonie pastorale de Beethoven, une scène de « bal villageois ». Vers la fin, la musique dépeint le mouvement qui cesse peu à peu, les danseurs qui se dispersent lentement, le bruit qui devient de plus en plus faible, tout cela d'une manière fort suggestive. La *coda* de la Valse op. 34 n° 1 de Chopin est à ce point de vue comme un « pendant » de cette partie du Rondo wéberien ; mais plus encore la *coda* de la Valse op. 34 n° 3, où il y a même affinité des motifs :



[1] Que Chopin ait aimé et apprécié les pièces à quatre mains de Weber, nous pouvons le présumer si nous nous reportons à une lettre envoyée de Nohant le 10 août 1839, où Chopin demande à son fidèle Fontana de lui faire parvenir les compositions de Weber à quatre mains.

chez Weber, et



chez Chopin. Chez celui-ci, ces parties finales dans les Valses nommées sont plus fines, plus élégantes, plus distinguées, ce qui correspond tout naturellement au milieu aristocratique dont les valses du maître polonais sont le reflet.

Nous trouvons aussi un écho du même Rondo de Weber dans la première Valse publiée par Chopin, celle en *mi bémol* op. 18. Son motif



est une réminiscence manifeste d'un motif également en « hémioles » [1] du Rondo de Weber :



Le rythme  qui est si exploité dans le Rondo en question a pu, lui aussi, induire Chopin à employer fréquemment des rythmes semblables dans la valse citée en dernier lieu.

6. *Réminiscences de Rossini*

On a déjà beaucoup discuté de « l'italianisme » de Chopin et des « italianismes » dans ses œuvres. On a parfois même attribué trop d'importance à l'influence

[1] Il y a hémioles lorsque trois groupes de deux notes (au lieu de deux groupes de trois notes) remplissent deux mesures à trois temps.

de la musique italienne sur celle de Chopin [1]. Ce qui est certain, c'est que Chopin avait une prédilection pour la musique italienne, car celle-ci, par certains côtés, correspondait à son organisation artistique ; inversement, certaines qualités et tendances qui lui étaient propres, se sont développées et consolidées sous l'influence de la musique italienne.

C'est ainsi, en particulier, que la cantilène chopinienne a pris, en contact avec le *bel canto* italien, son fini, sa rondeur, la pureté de ses lignes, son charme incomparable. A Paris, Chopin a témoigné un vif intérêt pour Bellini et sa musique. A l'époque varsovienne de sa vie, c'est Rossini qui semble avoir été son préféré parmi les compositeurs italiens. Il a écrit des variations pour la flûte sur une mélodie du « Cendrillon » de Rossini [2]. Dans une lettre adressée à son ami Bialoblocki, de novembre 1825, il lui fait part de ce qu'il a « fait une nouvelle Polonaise sur un motif du « Barbier » (de Séville) et qui plaît assez » [3]. Dans une autre Polonaise, dite de l'Adieu, en *si bémol mineur*, qui date de 1826, Chopin a inséré dans le trio une mélodie de la « Pie voleuse » de Rossini. Tout cela, ce ne sont évidemment pas des réminiscences.

Mais il est une réminiscence authentique, et très intéressante, que nous pouvons constater dans le Concerto *en mi mineur*, op 11, de Chopin. Comparez

[1] Nous consacrerons une étude spéciale au thème « Chopin et l'Italie ».

[2] F. Hoesick, *Slowacki i Chopin*, Varsovie 1932, vol. II, p. 247 et 252.

[3] Bien que Chopin ait annoncé en même temps la publication prochaine de cette Polonaise, elle semble être restée totalement inconnue.

ce passage du trio du IIe acte de « Guillaume Tell » de Rossini :



avec l'introduction du Finale du Concerto nommé de Chopin :



La ressemblance est si grande, si frappante, qu'il ne saurait être question d'une rencontre fortuite. Chopin a entendu « Guillaume Tell » pour la première fois à Vienne, comme nous l'apprend sa lettre à sa famille du 1er décembre 1830, tandis qu'il avait joué son Concerto en *mi mineur* quelques semaines plus tôt, le 11 octobre, avant son départ de Varsovie [1].

[1] Notons qu'au même concert fut exécutée l'ouverture de « Guillaume Tell ».

Mais il a fort bien pu connaître l'opéra de Rossini d'après la partition. Il n'est pas exclu non plus qu'il ait ajouté l'introduction du rondo de son Concerto plus tard seulement, après avoir déjà vu « Guillaume Tell » en scène [1]. Car le Concerto op. 11 ne fut publié qu'en 1833.

La réminiscence que nous venons de constater présente un cas particulièrement intéressant au point de vue esthétique. Nous y voyons comment la même matière musicale peut acquérir une toute autre signification, peut changer son caractère du tout au tout, lorsqu'elle apparaît dans une autre ambiance, lorsqu'on y projette une lumière différente, lorsqu'elle surgit d'un fond différent et apparaît dans un autre cadre, en partant d'un autre complexe psychologique, avec une destination différente. A quoi viennent encore s'ajouter comme facteurs de grande importance les différences de la réalisation d'une part, de l'exécution d'autre part, moyens sonores, nuances dynamiques et agogiques, articulation, phraser, tempo, accents, texte chanté, programme littéraire, etc. [2].

[1] Nous savons pertinemment que dans plusieurs autres cas l'introduction a été ajoutée par Chopin après coup ; voir L. Bronarski, *Harmonika Chopina*, Varsovie 1935, p. 19-20.

[2] Le cas présenté ici et témoignant de la flexibilité, de la « malléabilité » de la musique, n'est évidemment pas le seul dans son genre. L'histoire de la musique en connaît bien d'autres. Rappelons seulement, comme exemples particulièrement caractéristiques, la « parodie » (dans l'acception primitive, nullement péjorative du terme) ou la *Kontrafaktur*, qui consistait à adapter la même musique à des textes fort différents (à faire par exemple d'un chant ou de toute une cantate religieuse un ouvrage à sujet profane), ce qui ne pouvait manquer de changer, parfois radicalement, le caractère de la musique et, par conséquent, l'impression qu'elle était d'abord appelée à produire.

Le passage de « Guillaume Tell » cité plus haut accompagne une scène hautement pathétique, dans laquelle Arnold, ayant appris la mort de son père, donne à sa douleur une expression poignante. La même musique appliquée comme introduction au Finale du Concerto assume un caractère léger, une couleur claire et gaie, éveille chez l'auditeur le sentiment d'attente et de tension (ce qui en fait une introduction idéale), enfin agit d'une façon presque humoristique.

Nous rencontrons un écho de « Guillaume Tell » dans une autre œuvre encore de Chopin, qui date même d'une époque beaucoup plus tardive du maître : c'est le Scherzo en *mi*, op. 54, publié en 1843. Le passage qui, après le trio, conduit à la reprise de la partie principale, et qui est construit sur la pédale *si*, amène, après une énorme gradation, et après des figures mouvementées et des traits fort agités, une lente accalmie et une éclaircie progressive qui préparent le retour du thème initial de l'œuvre, gai et paisible. Les dernières mesures avant la reprise sont les suivantes :



Tout le passage rappelle vivement la transition de l'orage à l'épisode idyllique dans l'ouverture de « Guillaume Tell ». La *Stimmung* de cette partie de l'ouverture et celle du fragment du Scherzo que nous

venons de caractériser se ressemblent beaucoup : dans l'ouverture aussi les éléments déchaînés se calment, l'horizon devient de plus en plus clair. Les moyens techniques dont les deux compositeurs se servent pour arriver au but proposé sont en partie identiques : pédale *si*, trilles, descente chromatique à la basse. Voici les quelques mesures en question de l'ouverture de Rossini :



Il est plus que probable que nous trouvons dans le Scherzo un souvenir des impressions que l'ouverture de « Guillaume Tell » a laissées dans le subconscient de Chopin.

Beaucoup moins convaincantes par contre sont, à notre avis, les réminiscences que Righetti [1] croit pouvoir constater chez Chopin comme provenant de Rossini. D'après Righetti la cellule mélodique du thème *cantabile* dans le premier mouvement du Concerto op. 11 de Chopin devrait son origine à un souvenir de la sérénade du comte Almaviva dans le « Barbier de Séville » de Rossini. Et l'idée mélodique de l'*Alla Polacca* qui termine les Variations op. 2 de Chopin se déduirait d'une phrase du hautbois dans l'ouverture de l'« Italienne à Alger » de Rossini. Nous croyons que dans ces cas il ne peut s'agir, tout au plus,

[1] O. Mariotti, *Chopin*, Florence 1933, p. 316 et suiv.

que de ressemblances « familiales » et non pas de réminiscences à proprement parler. M. Mariotti estime aussi que ces exemples de l'« italianisme » de Chopin sont forcés.

H. Valetta a de son côté signalé quelques détails dans la musique de Chopin qu'il considère comme empruntés à Rossini, et à Mozart, dans le Rondo de Chopin op. 1 [1] : le motif initial de l'introduction serait une réminiscence de l'air de Leporello, au début de *Don Juan* de Mozart ; un peu plus loin il y aurait une ressemblance frappante entre la musique de Chopin et la marche de l'« Otello » de Rossini. M. Jachimecki a montré le peu fondé de ces assertions [2]. L'affinité que Valetta croit pouvoir constater entre la Mazurka op. 67 n° 1 de Chopin et la Tyrolienne de « Guillaume Tell » de Rossini n'est guère plus sérieusement établie. Et lorsque Valetta affirme que la Tarentelle op. 43 de Chopin est « dérivée » de la Tarantelle de Rossini, il y a là une exagération manifeste [3].

[1] H. Valetta, *Chopin. La vita. Le opere.* Milan-Rome 1921, p. 292-293.

[2] *Ouvr. ment.*, p. 200. Si Valetta affirme que l'*Alla Polacca* des Variations op. 2 de Chopin rappelle la *Vergin vezzosa* des *Puritains* de Bellini, on ne saurait constater là encore qu'une ressemblance « de famille », car les *Puritains* ont été représentés pour la première fois en 1835, tandis que les Variations de Chopin ont paru en 1830.

Notons encore que le début de l'Etude op. 25 n° 7 de Chopin rappelle à Valetta une phrase du IIe acte de la *Norma* de Bellini.

[3] Je ne voudrais pas passer sous silence que dans « La Boutique fantasque » de Respighi, qui est une suite de fragments tirés des œuvres de Rossini, se trouve un morceau au caractère de nocturne qui est étonnamment chopinesque. Je n'ai pas pu encore étudier ce cas de plus près et établir s'il peut y avoir eu, chez Chopin, réminiscence de cette musique rossinienne.

III. CONCLUSION

Nous sommes arrivés au terme de nos considérations, sans avoir d'ailleurs — cela va sans dire — la prétention d'épuiser le sujet. L'article cité plus haut sur les réminiscences de Haydn chez Beethoven, K. Nef l'a inauguré par la réflexion suivante de Gœthe :

> Genau besehen sind die Produktionen eines Originalgenies meistens Reminiszenzen ; wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachweisen können [1].

Fort irrévérencieux, Oliver Wendell Holmes appelle l'écrivain « un cannibale littéraire », et le Père J. Berthier a dit, dans une de ses « Vérités sans phrases » :

> Les quatre-vingt-dix-neuf centièmes des auteurs sont des insolents à dire : Mon livre ; en général, ils l'ont volé.

C'est peut-être aller trop loin. Mais il est certain qu'aucun littérateur, aucun musicien, aucun artiste en général, ne peut tout tirer de son propre fond. Il doit toujours commencer au moins avec quelque chose qui ne lui appartient pas en propre, qu'il n'a fait

[1] Si nous regardons les choses de près, les créations de génie, celles qui présentent une originalité réelle, sont pour la plupart composées de réminiscences ; quiconque a une connaissance suffisante du sujet pourra les mettre en évidence chacune individuellement.

qu'hériter de ses prédécesseurs, et avec quoi — comme le serviteur de l'Ecriture avec les « talents » à lui confiés par son maître — il doit opérer et travailler, afin de mériter sa récompense. Toute l'originalité de l'artiste consiste en la manière dont il sait s'assimiler ce qu'il a reçu et — seulement alors — développer, enrichir ce qu'il s'est assimilé.

L'artiste est aussi un être social qui ne peut rien entreprendre sans avoir contracté une dette auprès de la société humaine. Et toute activité créatrice manifeste effectivement notre étroite dépendance de la communauté, les liens robustes qui nous rattachent à nos prédécesseurs et à nos contemporains, les emprunts que nous sommes obligés de faire au capital commun, aux trésors amassés par les siècles.

Ces faits trouvent leur expression la plus manifeste dans les « influences » que nous constatons chez tous les artistes, surtout dans les premières périodes de leur activité. Les réminiscences en sont la forme la plus marquante et la plus apparente. Celles que nous croyons avoir mises en évidence ici chez un musicien si profondément, si foncièrement original, peuvent fournir la meilleure preuve des quelques vérités que nous venons de rappeler. D'autre part, nous espérons avoir contribué par nos considérations à mieux préciser et caractériser les influences qui ont agi sur Chopin.

On apportera sans doute la preuve d'autres réminiscences encore dans l'œuvre du maître polonais. Mais elles ne pourront jamais porter préjudice à la valeur intrinsèque de cette œuvre, ni jeter le discrédit

sur l'originalité du compositeur. Robert Schumann l'a dit une fois pour toutes :

> Il est et demeure le plus audacieux, le plus fier génie poétique du temps. Chacune de ses pièces est signée de la même fine écriture perlée : Frédéric Chopin.

Lui-même a écrit à son vieux professeur ces paroles mémorables :

> Rien ne saurait m'enlever l'idée ni le désir, peut-être audacieux mais noble, de me créer un monde nouveau [1].

Et cela lui a réussi. Cependant ce « monde » n'a pu être « nouveau » que dans la mesure où il est en général possible à un être humain de « créer » : il ne peut jamais le faire avec « rien ». Mais dans cette mesure le « monde » de Chopin a été « créé » pleinement — et merveilleusement créé.

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

A la mémoire de ma Mère

ETUDE IX

Les jugements de Schumann sur les œuvres de Chopin[1]

Dans la littérature sur Chopin nombreuses sont les citations tirées des écrits de Robert Schumann et se rapportant au maître polonais et à son œuvre. Beaucoup de remarques que Schumann a faites à ce sujet sont répétées une fois après l'autre et elles le seront encore longtemps. Cela est fort légitime. Car il se trouve parmi elles des jugements si justes, des pensées si joliment exprimées, des opinions témoignant d'une si profonde intuition, d'une pénétration et d'une clairvoyance si extraordinaires que beaucoup d'entre elles peuvent être considérées comme définitives et, pour ainsi dire, classiques. D'autre part, même les opinions de Schumann avec lesquelles il est difficile de se déclarer d'accord méritent notre attention, ne serait-ce qu'à cause de la personnalité du grand compositeur et critique allemand.

[1] Cette étude a été publiée dans le *Kwartalnik Muzyczny* (Revue trimestrielle de musique), Varsovie 1929, nos 3 et 4 ; elle a toutefois subi ici certaines retouches et quelques additions.

Malgré tout l'intérêt qu'elles suscitaient, les observations de Schumann sur les œuvres de Chopin n'ont toutefois pas été jusqu'ici systématiquement étudiées, ni analysées dans leur ensemble [1]. Et pourtant quiconque passe en revue les articles de Schumann sur Chopin ne peut manquer de s'apercevoir que l'attitude du premier envers le second a changé avec le temps. Ce fait n'a évidemment pas passé inaperçu des biographes et critiques de Chopin, mais aucun ne lui a consacré une attention spéciale. La présente étude vise justement à remplir cette tâche intéressante : on se propose d'y dessiner l'évolution qui peut être constatée dans le comportement de Schumann vis-à-vis de la musique de Chopin, et d'en rechercher les causes [2].

[1] Paul de Stoecklin a publié dans le *Courrier musical*, n° 1 de l'année 1910, un article intitulé *Chopin vu par Schumann*, mais il s'est borné à citer quelques extraits des recensions de Schumann, en y joignant des commentaires trop sommaires.

[2] Nous ne nous occuperons pas ici des relations personnelles entre le musicien allemand et le compositeur polonais : toutes les biographies de Chopin en parlent assez abondamment.

I. ÉVOLUTION DANS LES JUGEMENTS DE SCHUMANN

Ce qui nous frappe avant tout, lorsque nous comparons entre elles les « recensions » des œuvres de Chopin dans les écrits de Schumann, c'est que les tard venues sont pour la plupart beaucoup plus courtes que les premières. Aux Variations sur *Là ci darem la mano*, op. 2, de Chopin, Schumann consacra un long article, devenu célèbre, par lequel il commença son activité critique et littéraire [1]. Il parle plus abondamment encore des Concertos de Chopin. Le Trio de Chopin et son Duo sur des thèmes de « Robert le Diable », il les accueille aussi par des articles assez étendus. Par contre, plus tard ses comptes rendus des Ballades et des Scherzi, et même celui des Préludes de Chopin n'ont que quelques lignes ; aux Nocturnes et aux Valses il consacre parfois quelques mots à peine.

Mais de ces faits on ne saurait tirer des conclusions

[1] Cet article parut dans la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, à Leipzig. C'était en 1831, trois ans avant la fondation de la *Neue Zeitschrift für Musik*, dans laquelle Schumann développa sa pleine activité critico-littéraire. D'après le *Musiklexikon* de Hugo Riemann (voir article sur R. Schumann), on pourrait croire que l'article sur l'op. 2 de Chopin a été écrit déjà pour la revue rédigée par Schumann.

allant trop loin : des facteurs fort différents peuvent avoir influé sur les dimensions des comptes rendus. Il se peut par exemple que, avec le temps, le rédacteur de la *Neue Zeitschrift für Musik*, — absorbé qu'il était encore par sa propre activité de compositeur, et ayant de plus en plus de matières à étudier et à discuter — ait eu de moins en moins de temps pour son travail, et de moins en moins de place dans sa revue pour les recensions.

Mais le motif le plus important qui entre ici en jeu, c'est certainement le principe — très judicieux — qui guidait Schumann : celui de vouer un soin particulier aux compositeurs et aux œuvres auxquels il voulait frayer la voie et sur lesquels il désirait attirer et concentrer l'attention du monde musical. Schumann le note lui-même [1]. Lorsqu'il a déjà introduit un compositeur auprès du public et lui a assuré la place qui lui revenait, il se borne dans la suite à signaler les nouveaux aspects de son activité. Schumann assumait donc un rôle de « propagandiste » (dans l'acception la plus élevée du terme) plus encore qu'un rôle de théoricien, d'historien ou de savant.

Pour ces raisons, dès lors que Chopin est assez connu et apprécié dans le monde musical, Schumann se borne à relever de nouvelles particularités dans sa création artistique et à mettre le public au courant des récentes œuvres qu'il fait paraître. Au surplus,

[1] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5e édition, publiée par M. Kreisig, 2 vol., Leipzig, 1914. Nous citons dans la suite ces « œuvres complètes » de Schumann sous l'abréviation « Ecrits ». Ici, il s'agit du vol. I, p. 415.

Schumann prenait aussi en considération les dimensions et le caractère des compositions dont il rendait compte dans sa revue, et c'est d'après cela qu'il réglait les dimensions et le caractère de ses recensions. Rien d'étonnant alors que les Concertos, le Trio, les Variations op. 2 avec orchestre aient provoqué de sa part des comptes rendus plus étendus que telles œuvres postérieures de Chopin, plus courtes et se servant de moyens plus modestes. Pour les mêmes motifs, la critique de la Sonate en *si bémol mineur*, critique publiée dix ans après l'article sur les Variations op. 2, est une des plus longues.

Il y a encore un trait que quiconque lit attentivement, dans leur ordre chronologique, les comptes rendus consacrés par Schumann aux œuvres de Chopin, ne manquera pas d'apercevoir : c'est un notable changement de ton. En effet, si nous comparons surtout les premiers comptes rendus aux derniers, nous constaterons une grande différence sous ce rapport. Mais ici aussi nous arriverions à une conclusion fausse si nous voulions considérer cette différence seule comme la preuve d'un changement dans l'attitude même de Schumann envers Chopin et sa musique. Quiconque s'est familiarisé avec l'évolution intérieure de Schumann sait que, dans tous ses écrits, dans les critiques aussi bien que dans les lettres, aux véritables fusées d'une fantaisie brillante et d'un humour étincelant, aux transports juvéniles, à une exubérance de style qui va de pair avec une exaltation presque fébrile, succèdent, avec le temps,

et s'accentuent de plus en plus nettement la pondération, le calme, la concentration, la maîtrise de soi, qui témoignent d'une plus grande maturité : le jugement devient plus équilibré, plus profond, la façon de traiter les choses devient de plus en plus objective et réaliste, la manière de s'exprimer de plus en plus sobre et sérieuse. Une évolution analogue se dessine, d'ailleurs, aussi dans la musique de Schumann ; on lui doit d'abord des œuvres toujours plus parfaites et plus harmonieuses [1] ; mais, hélas, elle aboutit à une baisse sensible des facultés créatrices. En un mot, il y a là un volcan qui s'éteint...

Ce serait donc une opinion bien superficielle que de considérer cette réserve plus grande qui apparaît plus tard dans le ton des critiques de Schumann comme une marque de l'indifférence qu'il aurait conçue à l'endroit de Chopin.

[1] Schumann se rendait lui-même compte de cette évolution ; voir ses Lettres II (c'est ainsi que nous citerons dans la suite le volume *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge.* Leipzig 1904), p. 150, 197, 227.

II. EXAMEN CHRONOLOGIQUE DES JUGEMENTS DE SCHUMANN

Mais si nous avons affirmé plus haut qu'il y a certainement un changement d'attitude de la part de Schumann envers Chopin, alors en quoi ce changement consiste-t-il donc au vrai ?

Passons ici brièvement en revue les comptes rendus de Schumann qui entrent en ligne de compte.

1. *L'op. 2 de Chopin.*

Commençons par l'article de l'année 1831 sur les Variations *Là ci darem la mano*, qui est réimprimé à la tête des œuvres complètes de Schumann. Il est difficile d'imaginer plus grand enthousiasme, joie plus intense éprouvée sous l'impression d'une œuvre d'art, que celle qu'expriment les propos de Florestan, d'Eusébius et de Julius, les trois interlocuteurs de cette critique dramatisée. En même temps, c'est un véritable triomphe de l'intuition et du sens critique de l'auteur, qui était alors dans sa vingt et unième année : en publiant sa première recension, il n'hésite pas à donner à un compositeur qui lui est inconnu

même de nom [1] l'attribut du génie : en pleine connaissance de cause, en toute conviction, il lui décerne plusieurs fois ce « grade » suprême dans la hiérarchie artistique. Aussi, lorsque la renommée de Chopin était déjà solidement établie, a-t-il pu, avec une légitime fierté [2], rappeler les paroles par lesquelles il avait salué ce « jeune homme venant, dirait-on, d'un monde inconnu », et par lesquelles il l'avait introduit dans le monde réel. La perspicacité de Schumann a ici véritablement quelque chose de divinatoire, surtout pour ceux à qui il est difficile aujourd'hui de comprendre l'enthousiasme de Schumann pour cette œuvre de Chopin. C'est ainsi que Huneker et Weissmann [3] considèrent les superlatifs de Schumann comme exagérés — peut-être parce qu'ils ont inconsciemment comparé ces Variations aux chefs-d'œuvre de Chopin qui suivirent et qui en effet occupent une place sensiblement plus élevée.

[1] Ce n'est que plusieurs mois après avoir écrit cet article que Schumann a connu le Rondo op. 1 de Chopin, voir Lettres I (*Jugendbriefe von R. Schumann*, Leipzig 1910), p. 162. Il est difficile de ne pas penser à Schumann lorsqu'on lit ces belles paroles d'E. HELLO (*L'Homme*, chap. sur *La Critique*) : « Celui qui peut dire à un travailleur inconnu : « Mon enfant, tu es un homme de génie ! » celui-là mérite l'immortalité qu'il promet. Comprendre, c'est égaler, a dit Raphaël. » Citons encore cette juste observation de Hello : « La critique est une des plus hautes formes de l'Art. Le critique féconde le sol et proclame les lois. Il a découvert le poète ; il le couronne. » Evidemment, il y a critiques et critiques. Mais Schumann était bien de ceux auxquels Hello pense dans le passage précité.

[2] C'était en 1836, dans le compte rendu du Trio de Chopin ; voir aussi la préface de Schumann à l'édition de ses œuvres complètes.

[3] J. HUNEKER, *Chopin the Man and his Music*, Londres 1934, p. 310. J. WEISSMANN, *Chopin*, Stuttgart-Berlin 1923, p. 146.

Et pourtant point n'est besoin de reculer jusqu'à l'époque qui vit naître ces Variations — époque au sein de laquelle celles-ci font l'impression d'une « oasis fraîche, ombragée et odorante » — pour y apercevoir des traits proprement géniaux, pour y sentir circuler la plénitude de la vie et y reconnaître une grande richesse d'idées, l'originalité des traits, la nouveauté de l'écriture pianistique [1].

Weissmann [2] est d'avis que Schumann va trop loin dans son interprétation poétique de cette composition de Chopin. Mais il oublie que, à la fin de son article, Schumann reconnaît lui-même que son interprétation est toute « subjective ». Au demeurant, il faut prendre aussi en considération que l'article de Schumann n'a été publié que pour moitié et que l'autre moitié resta inconnue [3], ce qui est, de toute évidence, fort regrettable. Il est probable que, après la partie « exultante » et « exaltante » de l'article en question, le reste contenait une étude plus objective, plus technique et proprement critique de l'œuvre, comme nous le voyons dans l'article sur les Concertos de Chopin [4].

[1] Qui donc, spécialistes mis à part, sait encore aujourd'hui que Beethoven a lui aussi écrit des variations sur le *Là ci darem la mano* ? Or les Variations de Chopin sont toujours encore jouées !

[2] *Ouvr. ment.*, p. 146.

[3] Voir *Lettres* II, p. 36 et note à la p. 492.

[4] Il est permis de supposer que Chopin était plutôt sceptique quant à l'interprétation de ses Variations donnée par Schumann. C'est ce qui semble ressortir du passage suivant de sa lettre à T. Woyciechowski, du 12 décembre 1831 :

« Au sujet des Variations en *si bémol majeur*, j'ai reçu de Cassel, de

2. *Les Concertos de Chopin.*

Cette recension des Concertos est la première que Schumann ait publiée sur Chopin dans le périodique qu'il rédigeait lui-même. C'est probablement

certain Allemand qu'elles enthousiasmèrent, un compte rendu sur dix pages, où, après de vastes préliminaires, il en arrive à l'analyse mesure par mesure, en expliquant que ce ne sont pas là des variations comme les autres, mais une sorte de *tableau* fantastique. A propos de la deuxième variation, il dit que Don Juan y court avec Leporello, de la troisième qu'il presse dans ses bras Zerlina, tandis qu'à la main gauche Mazetto est pris de colère ; enfin à l'Adagio, cinquième mesure, il raconte comment Don Juan baise Zerlina en *ré bémol majeur*. [...] Elle est à faire mourir, l'imagination de cet Allemand, qui s'entête à demander à son beau-frère de présenter son étude à Fétis, pour la *Revue musicale*, ce dont le brave Hiller put à peine me défendre, en disant à monsieur ce beau-frère, que loin d'être sage, son projet est tout à fait absurde. »

Il est vraiment difficile de se soustraire à l'impression qu'il s'agit ici tout simplement de l'article même de Schumann, bien entendu de l'article dans toute son étendue, c'est-à-dire non seulement de la partie qui nous est connue, mais aussi de celle qui contenait vraisemblablement une analyse détaillée et une appréciation objective des Variations de Chopin.

Il est vrai que ce que Chopin dit de l'auteur de la recension ne peut se rapporter à Schumann, mais il se pourrait que cet Allemand de Cassel et son beau-frère n'aient été que des intermédiaires dont Schumann — qui faisait alors ses premiers pas comme compositeur et comme critique — a recherché l'appui et l'influence pour que son article puisse plus facilement être reçu à la *Revue musicale*. La caractéristique générale de l'article, telle que Chopin la donne dans sa lettre, peut tout à fait bien se rapporter à celui de Schumann, et certains détails semblent en être directement reproduits. Les différences pourraient s'expliquer ainsi : Chopin écrivait de mémoire et ne faisait que paraphraser les propos de Schumann.

Ce qui milite aussi en faveur de notre hypothèse, c'est que l'article

la raison pour laquelle elle est la plus longue de toutes. Ce n'est pas une critique des Concertos [1] op. 11 et 21, à proprement parler, comme on pourrait le croire d'après le titre : Schumann s'attache ici à caractériser en général Chopin et son activité telle qu'elle se présentait jusqu'à ce moment, et en même temps à préciser la place qui revient à Chopin dans l'art contemporain. S'il s'agit des Concertos eux-mêmes, on a pu, par conséquent, observer avec raison [2] que ce que Schumann a dit à leur sujet dans cet article est peu de chose. Mais, par ailleurs, c'est un des documents les plus importants pour la connaissance de l'attitude de Schumann vis-à-vis de l'activité créatrice de Chopin ; comme nous le verrons encore, il contient des jugements auxquels Schumann

de Schumann a paru justement un peu plus tôt (7 déc. 1831) dans l'*Allg. Musikal. Zeitung* et que Schumann fit plus tard effectivement des démarches pour qu'il soit publié (cette fois *in extenso*) dans le *Musikalischer Anzeiger* de Haslinger, à Vienne (Lettres II, p. 36). D'autre part, il est assez difficile de supposer que quelqu'un ait, indépendamment de Schumann, parlé d'une manière si semblable de l'œuvre de Chopin. Il faudrait alors admettre qu'il y a là un plagiat ; mais les dates, citées plus haut, de la parution de l'article et de la lettre de Chopin s'opposent à une telle conclusion.

Quoi qu'il en soit, une chose semble être certaine : c'est que l'imagination de Schumann devait apparaître à Chopin, dans cette critique, réellement bizarre et que la définition de son œuvre comme « tableau fantastique », en opposition aux « autres » variations, n'a pu trouver l'approbation de Chopin. Et il n'y a rien d'étonnant à cela : toute adjonction de « programmes » littéraires, d'illustrations anecdotiques de ses œuvres devait toujours paraître superflue à ce « plus pur adepte de la musique absolue ».

[1] *Ecrits*, I, p. 164-167. La critique date de 1836.

[2] G. C. Ashton Jonson, *A Handbook to Chopin's Works*, Londres, 2e édit., p. 109.

reviendra continuellement dans la suite, en les répétant seulement avec quelques variantes et avec plus ou moins de force.

On peut s'étonner de ce que, après avoir salué d'une manière si enthousiaste l'astre de Chopin qui montait à l'horizon de l'art, Schumann ait si longtemps gardé un silence complet, même après la fondation de la *Neue Zeitschrift für Musik*. Aussi toute la première moitié de l'article sur les Concertos [1] est-elle, de la part de Schumann, une habile explication et une justification de ce silence, un plaidoyer contenant d'ailleurs des digressions et des allusions cinglantes à la critique « improductive » des « philistres » dans leurs périodiques musicaux.

Il peut paraître que, après la première et étourdissante impression que lui laissèrent les compositions de Chopin, Schumann soit un peu revenu de ses ardeurs premières et qu'il soit resté dans l'expectative vis-à-vis de l'activité subséquente de Chopin. Mais, alors, les jugements que Schumann profère maintenant avec plus de calme et d'objectivité, plus d'autorité aussi, n'en ont que plus de prix, d'autant qu'ils restent empreints de vénération, d'amour, et, pour tout dire, d'adoration pour Chopin.

Le Concerto en *fa mineur* occupe, de l'avis de Schumann, une place si haute parmi les trésors de l'art musical qu'on peut à peine l'atteindre pour baiser le bord de ce vêtement royal. En Chopin,

[1] Par conséquent non pas seulement toute la première partie, celle de Florestan, mais encore le premier alinéa de la deuxième partie, qui est signée Eusebius.

Schumann aperçoit l'héritier de l'esprit des Beethoven et des Schubert [1] ; il salue en lui un chef du groupe peu nombreux de ceux qui luttent courageusement contre l'encroûtement des « philistres », qui frayent à l'art de nouvelles voies [2], l'élèvent à des

[1] Florestan a dit des Variations op. 2 qu'elles pourraient être écrites par Beethoven ou par Schubert ; ici Eusebius définit l'art de Chopin comme une province dans l'empire beethovénien, en ajoutant que « Chopin a introduit l'esprit de Beethoven dans la salle de concert ». Le sens historique qui caractérise Schumann à un si haut point (et que relève avec force H. KRETZSCHMAR dans son article *R. Schumann als Aesthetiker*, dans le *Jahrbuch Peters* 1906, p. 72), l'a trahi ici. Schumann est plus proche de la vérité lorsqu'il dit plus loin : « Chopin a étudié chez les meilleurs maîtres : Beethoven, Schubert, Field ». Il n'y a point de doute que Chopin n'ait beaucoup appris de Beethoven, de Schubert, de Field. Mais autre chose est d'« apprendre quelque chose de quelqu'un », et autre chose d'être « héritier de son esprit ». Le royaume que Chopin a su se créer n'était tributaire d'aucun autre (comp. les Conclusions dans l'étude précédente).

[2] Schumann considérait Chopin comme son compagnon dans la lutte pour la défense des nouvelles conceptions et idées, contre l'esprit mollement conservateur et contre l'obscurantisme en musique. C'est pour cette raison que, parmi les silhouettes de son *Carnaval*, il a placé aussi Chopin en tant que membre de la Confrérie du Roi David. Toutefois, malgré la nouveauté, l'originalité et même un certain « révolutionnisme » de sa musique, Chopin ne pensait pas *lutter* pour introduire l'ordre nouveau et démolir l'ordre ancien dans les conceptions esthétiques. Il ne défendait pas par la plume son *credo* artistique, il ne lançait pas de manifestes sous forme de préface à ses œuvres, etc. (Voir dans notre tome I l'étude sur « Chopin et la littérature », p. 75 et suiv.)

On peut même se demander si Chopin discutait beaucoup oralement sur ces matières. Nous savons qu'en général il n'aimait pas les discussions et n'imposait pas volontiers à autrui ses propres convictions et ses propres opinions. (Voir F. HOESICK, *Chopin. Życie i dzieła*, vol. II, Varsovie 1927, p. 608 et 656.) Il aimait bien parler de son art, mais avec des interlocuteurs qui lui étaient sympathiques,

niveaux toujours plus hauts, et lui assignent des buts toujours plus nobles. Schumann relève, avec approbation, le changement qu'on semble pouvoir constater dans les dernières œuvres de Chopin qui, ayant servi jusque-là un idéal assez étroitement national, se tourne à présent vers les larges horizons humains, et il encourage Chopin à persévérer dans cette voie.

A cette occasion, nous rencontrons pour la première fois chez Schumann, vis-à-vis de l'activité de Chopin, non pas encore un blâme, mais une certaine restriction, voire un avertissement : ayant constaté le caractère franchement polonais des œuvres de la première époque de Chopin, et ayant relevé le côté positif de cette particularité, Schumann met Chopin en garde contre le danger de s'enfermer dans les limites « nationalistes »[1], de rester figé dans un esprit de clocher qui pourrait nuire à l'élan de ses envolées. En outre, le caractère proprement polonais des œuvres de Chopin n'apporte selon lui pas seulement des avantages :

qui étaient d'avance acquis à ses idées, qui l'écoutaient avec compréhension, docilité et déférence. Mais les âpres disputes, les discussions orageuses, les ardentes polémiques lui étaient odieuses. Il tendait sciemment vers la création de « son monde nouveau et propre à lui seul » ; mais ayant fait surgir dans son âme ce pays de merveilles, l'idée ne lui venait pas de le quitter pour se gagner des prosélytes ; au contraire, il s'y enferma et c'est dans cette « tour d'ivoire » qu'il continua de vivre sa vie aristocratique de solitaire, très différent en cela de Berlioz, Liszt et de... Schumann lui-même.

[1] Au sujet de cet avertissement de Schumann, voir les très judicieuses remarques de H. Opieński, *Chopin*, Lwów-Varsovie 1925, p. 11.

> Dans ses origines, dans les malheurs de sa patrie se trouve la raison de ses qualités et de ses défauts. Quand il est question d'enthousiasme, de grâce ou de présence d'esprit, de feu, d'ardeur, de noblesse, qui ne pense aussitôt à Chopin? Mais de même, qui ne penserait à lui, s'il s'agit de bizarrerie, d'excentricité maladive, de haine et de sauvagerie ? [1]

Nous sommes ici bien éloignés de ces transports non raisonnés que les Variations sur *Là ci darem la mano* ont suscités auprès des *Davidsbündler* ![2] Les griefs que Schumann articule maintenant contre la Muse de Chopin sont assez graves, car — d'après Schumann — les défauts relevés sont si accentués, si bien classés qu'il suffit de caractériser une œuvre comme bizarre, excentrique, reflétant des sentiments de « sauvagerie » et d'incontinence pour qu'on puisse immédiatement en attribuer la paternité à Chopin !

Cette remarque plutôt sévère a peut-être en partie son origine dans la tendance de Schumann à demeurer toujours rigoureusement juste, absolument objectif dans ses appréciations. Cette tendance a pour conséquence que, voulant être impartial, le critique s'épuise, dirait-on, dans un constant effort pour trouver quelque chose à louer dans un ouvrage qu'il blâme, et

[1] Nous citons une grande partie des textes de Schumann dans la traduction de H. de Curzon (R. Schumann, *Ecrits sur la musique et les musiciens*, Paris 1894 et 1898 ; la Nouvelle série, vol. II de cette publication, contient les écrits de Schumann sur Chopin).

[2] *Davidsbündler :* c'est ainsi que Schumann appela l'alliance imaginaire de tous les musiciens qui, en propageant le culte de l'art vrai, vivant et élevé, luttaient en tant que « Compagnons du Roi David » contre les « Philistins », c'est-à-dire les « philistres », représentants d'un art mièvre, suranné, creux et superficiel.

pour trouver un côté faible dans un ouvrage qu'il approuve, afin de tranquilliser ainsi sa conscience délicate.

Schumann a d'ailleurs aussitôt atténué l'impression que pouvait laisser son énumération des côtés négatifs de l'œuvre de Chopin en constatant que les compositions récentes de Chopin, commencent à refléter moins intensément l'esprit national ; et cela permet de tirer la conclusion que les « défauts » relevés chez le maître polonais se manifestent aussi à un moindre degré. Toutefois, comme nous le verrons dans la suite, les principaux chefs d'accusation que Schumann formulera dans ses critiques subséquentes des œuvres de Chopin pourront se ramener à ceux que nous venons de rencontrer ici pour la première fois.

3. *Le* Trio *de Chopin.*

Le compte rendu qui suit chronologiquement est celui du Trio op. 8 [1]. Là, Schumann ne relève que des qualités (bien qu'il s'agisse d'un ouvrage publié quelque temps auparavant) ; il souligne la grande originalité de l'œuvre et l'individualité extrêmement marquante de l'auteur ; il relève derechef la noblesse et le caractère rêveur de sa musique, il exalte la lutte victorieuse du compositeur contre les « philistres et

[1] *Ecrits*, I, p. 179-180. Année 1836.

les ignorants » [1]. Comme nous le voyons, tout cela Schumann l'avait déjà précédemment dit de Chopin. (Remarquons d'ailleurs que Schumann se répète souvent dans ses propos et ses observations, comme aussi dans ses tournures de style.) On pourrait considérer comme trait nouveau une constatation que Schumann fait ici pour la première fois. Cette constatation, c'est que, si Chopin le compositeur faisait, dans les œuvres de sa première manière, certaines concessions à Chopin le virtuose, à présent — lorsque les problèmes techniques les plus difficiles sont devenus pour lui d'une facilité enfantine — il se tourne, comme chaque nature profondément et véritablement artiste, vers la simplicité. Mais même cela Schumann l'a aussi déjà dit, implicitement au moins, dans son article sur les Concertos, lorsqu'il affirmait que Chopin se rapprochait de l'idéal de l'art grec et de celui de Mozart.

[1] M. Z. Jachimecki trouve étonnant que Schumann « glorifiât avec exaltation l'esprit poétique et les autres qualités du Trio » (*Fr. Chopin et son œuvre*, Paris 1930, p. 216). Mais M. Jachimecki est trop sévère lorsqu'il prétend que, dans cette œuvre, l'individualité de Chopin ne s'affirme pas d'une façon évidente. Celle-ci y est incontestablement un peu étouffée ; on sent dans cet ouvrage un manque de liberté dans les mouvements et la gêne que la forme sonate et la machine plus compliquée de l'ensemble instrumental ont imposée au compositeur. Toutefois, la composition est bien chopinienne et, à l'époque où elle a été publiée, elle dut certainement apparaître beaucoup plus originale encore. Que Chopin ait eu d'ailleurs lui-même des objections à faire à ce Trio, nous le savons par son élève Mlle Fr. Müller. Schumann l'aurait, plus tard, certainement jugée aussi avec moins d'enthousiasme (voir d'ailleurs plus bas, p. 140).

4. *Le* Duo *de Chopin ; ses* Nocturnes, *op. 15.*

La recension du Grand Duo sur des thèmes de « Robert le Diable »[1] (que Chopin écrivit avec A. Franchomme) ne comprend, elle aussi, que des éloges (sauf le reproche d'une certaine prolixité). Appelant cette composition « musique de salon », Schumann lui reconnaît une grâce et une élégance suprêmes ; il note aussi l'habileté avec laquelle Chopin a su ennoblir les mélodies de Meyerbeer, le talent qu'il a de conférer à tout ce que touche sa main d'artiste des formes attrayantes et belles, et d'insuffler à ces formes la vie, l'esprit.

Dans les écrits de Schumann qui suivirent, nous ne trouvons que de courtes mentions de Chopin[2] ; elles n'apportent rien de nouveau en principe, ni rien qui puisse nous intéresser ici. Remarquons seulement que Schumann reconnaît à Chopin la primauté dans le domaine des nocturnes et des variations[3], comme il l'avait fait antérieurement pour les Concertos.

[1] *Ecrits*, I, p. 180-181. Année 1836.

[2] *Ecrits*, I, p. 110-111, 188, 227, 242.

[3] Toutefois Schumann se montre un peu sévère envers les Variations de Chopin op. 12, lorsqu'il trouve que celles-ci ne peuvent guère être comparées aux œuvres « originales » de Chopin. Déjà Szulc (*ouvr. cité*, p. 85) a pensé que le mépris de Schumann envers cette composition n'était pas justifié. D'autres auteurs aussi l'ont défendue, tout en admettant que, évidemment, elle n'est pas parmi les plus importantes de Chopin.

Cependant le passage suivant[1] appelle une attention spéciale, à cause des doutes qu'il suscite :

> Chopin semble être enfin arrivé là où Schubert était arrivé longtemps avant lui, bien que ce dernier, en tant que compositeur, n'ait pas eu besoin de dépasser d'abord le virtuose, et que, d'autre part, le premier ait été fort opportunément servi par ses qualités de virtuose. Florestan s'est un jour exprimé d'une manière un peu paradoxale en disant que « dans l'ouverture de *Léonore* de Beethoven il y a plus de gages pour l'avenir que dans ses symphonies », ce qu'on pourrait rapporter avec plus de raison au dernier Nocturne de Chopin, en *sol mineur* (de l'op. 15) ; pour ma part, j'aperçois en elle une déclaration de guerre des plus terribles à tout un passé.

La dernière phrase de ce passage, on la comprend d'habitude comme se rapportant au Nocturne en *sol mineur* de Chopin. C'est pourquoi on l'a même déjà interprétée[2] comme signifiant que, d'après Schumann, Chopin a, dans ce Nocturne, rompu avec son propre passé. Cela ne serait que l'expression plus forte de la pensée que nous trouvons dans la première proposition du passage cité par nous.

Or, il y a là une erreur. Schumann ne dit pas « en lui » (c'est-à-dire le Nocturne), mais « en elle » *(in ihr)*, ce qui ne peut se rapporter qu'à l'ouverture de Beethoven. Il est vrai que l'enchaînement des idées nous fait attendre ici une application du propos de Schumann à la composition de Chopin. Peut-être

[1] *Ecrits*, I, p. 110-111.

[2] Jonson, *ouvr. cité*, p. 120.

y a-t-il ici tout simplement une faute d'impression ; mais il faut remarquer que déjà dans le texte primitif de cet article, imprimé dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 38 de l'année 1835, c'est bel et bien *in ihr* que nous lisons.

En nous basant sur le texte tel qu'il est établi, on peut donc appliquer au Nocturne de Chopin les mots de la « guerre déclarée au passé » seulement comme une conclusion tirée des thèses précédentes de Schumann : si déjà l'ouverture de « Léonore » rompt avec le passé, le Nocturne de Chopin le fait davantage encore, étant plus « révolutionnaire » que l'œuvre de Beethoven. Mais Schumann n'a pas dit cela *expressis verbis*, comme on le croit généralement.

5. *Les* Etudes *de Chopin.*

Nous arrivons maintenant de nouveau à l'un des plus longs articles de Schumann, celui où sont analysées les Etudes du deuxième recueil, op. 25 [1]. Ici, Schumann relève une fois de plus surtout l'exotisme, l'individualité si particulière de Chopin comme com-

[1] *Ecrits*, I, p. 254-255. Année 1837. — Il est étonnant que nous ne trouvions pas, dans les écrits de Schumann, un article sur le premier recueil des Etudes, op. 10. Peut-être a-t-il été étudié dans la revue de Schumann par un autre collaborateur. En tout cas, les Etudes sont l'ouvrage de Chopin que Schumann mentionne le plus souvent dans ses critiques. Il les compte parmi les œuvres classiques dans leur genre (*Ecrits*, I, p. 197, 204, 215, 254, 289, 357, 360, 389, 433 ; II, p. 68).

positeur et interprète [1]. Son jugement à proprement parler sur les Etudes, Schumann le formule en ces mots :

> Ce sont là autant de marques de l'audacieuse force créatrice qui repose en lui, véritables productions de poète, non sans de petites taches, à les prendre isolément, mais, dans leur ensemble, toujours puissantes et saisissantes [2].

Puis Schumann ajoute, avec quelque timidité, que ce deuxième recueil d'Etudes lui paraît être moins précieux que le premier [3], mais il se hâte de préciser

[1] Chez Chopin-pianiste, Schumann, d'accord avec les autres, admire surtout le jeu extrêmement original, plein de délicieuse poésie, éthéré, subtil, fin et délicat (voir *Ecrits*, I, p. 255, 258, 481, 482 ; voir aussi I, p. 449 et la lettre de Schumann adressée en septembre 1836, à H. Dorn (*Lettres*, II, p. 78), où Schumann déclare que Clara Wieck est plus grande *virtuose*.)

[2] *Ecrits*, I, p. 255.

[3] Dans son compte rendu des Etudes de Moscheles, op. 95 (*Ecrits*, I, p. 360), Schumann érige en règle quasi générale que les recueils postérieurs d'études du même compositeur ont moins de succès et exercent une influence moins grande que les premiers. « Nous voyons sur les pupitres des pianos les premiers cahiers des Etudes de Cramer, de Chopin, etc., beaucoup plus souvent que les suivants. » Comme cause de ce fait Schumann indique en premier lieu une valeur réellement moins grande des pièces de ce genre écrites plus tard, car le compositeur s'épuise facilement dans le cadre étroit de la forme étude, ou bien il se répète ; d'autre part, le public attend un progrès, une gradation, là où cela ne peut plus s'acquérir. Cette opinion assez discutable ne saurait en tout cas être acceptable pour les Etudes op. 25 de Chopin. Déjà Szulc (*ouvr. cité*, p. 190) a protesté contre le jugement de Schumann et fort énergiquement déclaré l'op. 25 supérieur encore à l'op. 10. D'autre part des critères internes semblent prouver que les Etudes du deuxième cahier ont réellement été écrites plus tard que celles du premier cahier (voir L. Bronarski, *Harmonika Chopina*, Varsovie 1935, p. 321).

que cela ne témoignerait nullement d'un affaiblissement des facultés créatrices ni d'un recul de Chopin, puisque la plupart de ces Etudes nouvellement publiées ont été composées à la même époque que celles de l'op. 10, et que les meilleures du deuxième cahier ont été créées précisément plus tard que les autres.

Il est difficile de se déclarer d'accord avec l'assertion de Schumann que l'op. 25 présente une moins grande valeur que l'op. 10. L'Etude en tierces du second cahier, la plus originale peut-être de toutes, n'a par exemple pas d'équivalent dans le premier recueil, et les trois dernières Etudes de l'op. 25 sont parmi les choses les plus puissantes et les plus grandioses que Chopin ait jamais écrites : dans l'op. 10 il n'y a que l'Etude « révolutionnaire » qu'on puisse leur comparer. C'est pourquoi le jugement de Schumann nous étonne et semble indiquer que certains doutes commençaient à surgir chez lui au sujet de l'activité de Chopin.

Ces doutes pourraient avoir leur origine dans certaines observations que Schumann note dans la suite de son article :

> Mais que notre ami produit maintenant peu de chose en général, et point du tout d'œuvres d'envergure, cela est malheureusement vrai aussi, et la faute en doit être attribuée, dans une certaine mesure, à la vie dissipante de Paris [1].

[1] Dans une lettre à K. Montag, SCHUMANN écrit ce qui suit (*Lettres*, II, p. 102) : « Je viens de recevoir les nouvelles Etudes de Chopin ; mais elles ont été composées il y a déjà longtemps. Il est triste que, pendant ces sept années qu'il a passées à Paris, il n'ait presque rien fait du tout. » Schumann avait en général une idée désavantageuse de l'influence que Paris exerce sur le développement des talents ; c'est pourquoi il parle aussi avec regrets de l'établissement de St. Heller aux bords de la Seine (*Ecrits*, I, p. 454), craignant que la vie dans la capitale, si absorbante, empêche le talent de Heller de s'épanouir et que celui-ci se limite à la composition pour piano seul, négligeant celle pour orchestre (*ibid.*, II, p. 114). Lorsque, dans son article sur les Concertos de Chopin, Schumann relève son établissement à Paris comme un fait très heureux pour le libre développement de son activité, il ne pense qu'à l'atmosphère politique qu'il y trouvait.

Du reste Schumann n'apprécie guère davantage le milieu artistique de Londres (*ibid.*, I, p. 411) ; à Vienne, il a aussi beaucoup à reprocher (*Lettres*, surtout par exemple II, p. 138 et suiv.). En général, Schumann considère le séjour dans un milieu trop vaste comme aussi dangereux et nuisible pour l'artiste que celui dans un milieu trop petit (voir H. KRETZSCHMAR, *ouvr. cité*, p. 59). E. POIRÉE (*ouvr. cité*, p. 38) regrette que Chopin n'ait pas choisi pour résidence, au lieu de Paris, quelque ville en Allemagne : « Là-bas, il eût pu avoir l'avenir assuré par quelque fonction modestement rétribuée, le contact de ces grands musiciens eût apporté plus de maturité (?!) à son génie, et il eût peut-être réalisé le vœu de Schumann [...] : produire l'œuvre qui eût donné toute la mesure de sa capacité » (*ibid.*, p. 39).

Au contraire, M. A. BOSCHOT, dans son *Chopin et l'âme de la Pologne* (*La Pologne*, Paris, numéro du 1-15 août 1926) bénit le bon génie qui a conduit Chopin à Paris, l'ayant préservé d'un établissement en Allemagne, où il aurait pu subir l'influence nuisible de Mendelssohn. Cela est aussi bien peu probable.

M. Alfred Cortot, constatant « l'atmosphère encourageante » que Chopin trouva à Paris pour le développement de son talent et la direction de sa pensée, affirme avec plus de raison que « dans un autre pays, au lieu d'incarner l'âme frémissante d'une race opprimée », Chopin se fût contenté peut-être « de n'être qu'un génial musicien » (*La Revue musicale*, décembre 1931, p. 25).

Que dans les premières années de son séjour à Paris Chopin ait un peu descendu son vol, que le niveau de ses œuvres se soit dans une certaine mesure

abaissé, c'est un fait qu'on ne saurait nier. Cependant ce n'est pas la vie parisienne comme telle qui était cause de cela — comme le prétendent Schumann et quelques biographes de Chopin — mais les conditions de vie purement personnelles du compositeur polonais. C'est ainsi que, fort heureusement, la supposition de Schumann, exprimée à la fin de l'article sur les Etudes — selon laquelle à cette époque de sa vie Chopin se reposait après les orages qu'il avait vécus, et rassemblait ses forces pour monter vers de lointains et nouveaux horizons — cette supposition se révéla juste, et une fois de plus l'intuition de Schumann put triompher. En même temps, toutefois, le fait que ces horoscopes de Schumann se soient vérifiés est la meilleure preuve que l'ambiance n'a pas en l'occurrence joué un rôle décisif, puisque, dans ce même milieu qui n'a pas subi de changement essentiel, les facultés créatrices de Chopin ont refleuri, et ont même atteint des hauteurs où elles ne s'étaient jamais exercées auparavant.

6. *Les* Danses *de Chopin.*

Dans le programme du « bal musico-historique chez le rédacteur » [1], les danses de Chopin occupent jusqu'à trois numéros, la Polonaise op. 22 étant

[1] *Ecrits*, I, p. 256-261. Année 1837.

réservée à la fin du programme en question [1]. Le personnage de Chopin reste aussi au centre de l'intérêt ; c'est de lui que s'entretiennent les invités à ce bal original, et, à l'occasion, on nous présente une attachante silhouette du « chantre rêvant » devant le clavier, et, plus tard, son portrait, symbolique et très romantique : sur un fond labouré d'éclairs, l'artiste couvre de sa main son œil droit (cela doit-il signifier qu'il ferme l'œil pour ne pas voir le passé avec lequel il veut rompre sciemment et volontairement ?), et, de l'autre œil, il regarde fixement les ténèbres (c'est-à-dire apparemment les sombres nuées qui cachent l'avenir à un regard moins perçant) [2].

Cet article, qui compte parmi les plus originaux

[1] Il faut relever en général que Schumann, en rendant compte de toute une série d'ouvrages de différents compositeurs, et parmi eux aussi de ceux de Chopin, donne d'habitude à celui-ci la place la plus élevée, c'est-à-dire au début ou à la fin de l'article, ce qui dépend du genre de la gradation, montante ou descendante.

[2] Ce portrait fut exécuté par une admiratrice de Chopin qui n'a en réalité jamais vu le grand artiste, mais qui reproduisit ses traits uniquement d'après sa musique, comme étant le reflet de celle-ci : la ressemblance a été fidèlement saisie ! C'est une belle trouvaille, et très romantique. Mais H. KRETZSCHMAR paraît aller un peu loin quand il croit que Schumann admettait sérieusement la possibilité d'un tel procédé et un lien si étroit entre l'extérieur de l'artiste et son œuvre. Relevons encore que Schumann n'était pas seul à constater les rapports frappants que présentaient la personnalité de Chopin et son œuvre. « Jamais peut-être aucun artiste n'eut plus que lui le physique de son talent », dit l'auteur d'un article nécrologique sur Chopin (cité chez E. GANCHE, *Fr. Chopin*, Paris 1923, p. 323). Et selon Moscheles « l'extérieur de Chopin est tel que sa musique » (voir HOESICK, *Chopin*, vol. II (1927), p. 565). Voir aussi les paroles de Legouvé citées dans nos *Etudes sur Chopin*, I, p. 82.

et les plus « artistiques » dans tout le recueil des écrits de Schumann en général, est, en même temps, parmi ceux qui nous présentent Chopin sous le jour le plus sympathique et nous permettent de nous faire une idée de l'auréole dont il était entouré aux yeux de ses admirateurs, et surtout de ses admiratrices. Mais il contient peu de jugements proprement dits au sujet des compositions de Chopin ; seul le Boléro y est caractérisé un peu en détail [1].

7. *Les op. 29, 30 et 31 de Chopin.*

Le compte rendu suivant, consacré à Chopin, et qui a des dimensions assez considérables s'occupe des op. 29, 30 et 31. Il commence ainsi :

> Chopin ne peut déjà plus rien écrire où l'on ne doive forcément, dès la septième ou la huitième mesure, s'écrier : « C'est de lui ! » On a appelé cela une *manière*, et déclaré qu'il n'en sortirait pas. On devrait pourtant s'en montrer reconnaissant. N'est-ce plus, en effet, cette même force si originale qui a projeté déjà sur vous, dans ses premières œuvres,

[1] M. Z. JACHIMECKI (*ouvr. cité*, p. 124), tout en rendant justice au Boléro de Chopin et en le défendant contre le grief adressé à cette musique de manquer de caractère proprement espagnol, estime aussi le jugement de Schumann « plein d'une juste intuition ». — NIECKS considère les éloges que Schumann décerne, dans cet article, à la Valse op. 18, comme trop enthousiastes. En général cette valse est traitée par les critiques un peu à la légère. Nous nous joignons à ceux qui, comme WEISSMANN (*ouvr. cité*, p. 116), y trouvent des traits de génie.

> de si merveilleux rayons de lumière, et vous a d'abord confondus, pour vous ravir ensuite ? Maintenant qu'il vous a livré une série des plus rares créations, maintenant que vous le comprenez plus aisément, vous l'exigez tout à coup autre qu'il n'est ? J'appellerai cela abattre un arbre sous le prétexte qu'il nous rapporte chaque année les mêmes fruits. D'ailleurs, chez lui, ces fruits ne sont pas une seule fois les mêmes : le tronc reste bien identique, mais les fruits, comme saveur et comme croissance, sont les plus différents du monde. Ainsi à l'*Impromptu*, pour si peu qu'il ait d'importance dans le cercle total des œuvres de Chopin, je serais bien embarrassé pour comparer aucune autre de ses compositions, etc. [1].

Puis, passant aux Mazurkas, Schumann écrit :

> Quel que soit le nombre de celles qu'il a écrites, bien peu se ressemblent : chacune presque a quelque trait poétique à elle, quelque trait neuf dans la forme ou dans l'expression.

Cette défense de Chopin contre le grief de maniérisme mérite aujourd'hui encore une attention particulière. L'individualité de Chopin, si forte, si accusée, qui laisse son empreinte indélébile sur chacune de ses œuvres et permet d'apercevoir même dans un prélude de quelques mesures le nom du génial auteur inscrit en fines perles (ce sont les propres paroles de Schumann) — nous cache parfois son universalité. Nous voyons toujours *le même* artiste sans nous rendre suffisamment compte combien il

[1] *Ecrits*, I, p. 370-371. Année 1838.

est *multiple* [1]. Et pourtant quelle différence n'y a-t-il pas entre le virtuose qui a écrit les Rondeaux, et le barde qui chante les Ballades, entre le créateur des Valses et le génial interprète de l'âme polonaise dans les Mazurkas, entre le tendre rêveur des Nocturnes et le puissant chantre des Polonaises ! Il faut vraiment admirer que, tout en restant invariablement lui-même, en s'extériorisant par les moyens que lui fournit un seul instrument, en cultivant toujours les mêmes formes, Chopin sache exprimer des états d'âme si différents ! Cela témoigne de la richesse de sa vie intérieure, de l'amplitude de ses sentiments, de la magnificence de sa fantaisie, non moins que de la maîtrise avec laquelle il s'est assimilé les moyens de s'exprimer. Il suffit de passer en revue le recueil des Préludes ou celui des Mazurkas pour constater comment cette individualité, toujours la même et toujours puissante, se montre à nous, à chaque instant, d'un nouveau côté.

On appréciera cela le mieux si, de ce point de vue, on compare l'œuvre de Chopin à celle d'autres compositeurs, doués d'ailleurs d'un talent peu commun, et qui — tel un St. Heller, un T. Kirchner, etc. — écrivaient exclusivement ou surtout pour le piano :

[1] M. Ad. Chybiński a attiré l'attention sur le fait que Chopin dans ses *lieder* — donc dans un genre qu'il a cultivé occasionnellement, sans attribuer aucune sorte d'importance à ses créations dans ce domaine — se révèle différent dans chacun de ces dix-sept Chants, même lorsque deux textes mis par lui en musique ont le même caractère essentiel, le même fond émotif (voir Dr Adolf Chybiński, *Najmlodsza polska pieśń solowa* (« Le lied chez les jeunes compositeurs polonais »), dans la revue *Sfinks*, 1909, p. 147.

Chopin les surpasse autant par la richesse et la variété des idées que par l'originalité et la beauté de celles-ci.

Mais l'apologie que Schumann fait de Chopin en ce qui concerne le reproche de monotonie et de répétition est encore précieuse pour la raison que voici.

Schumann lui-même accentue si souvent l'individualité marquante de Chopin et sa situation tout à fait à part parmi les compositeurs contemporains, il proclame si souvent qu'il suffit d'entendre une œuvre, inconnue encore, de Chopin pour en deviner immédiatement l'auteur — que cela donne parfois l'impression d'être, dans un certain sens, comme un reproche [1]. La recension des op. 29-31 que nous venons d'étudier nous apprend le mieux quelles étaient les opinions de Schumann en cette matière.

8. *Les op. 33, 34 et 28 de Chopin.*

Dans son compte rendu des op. 33, 34 et 28, Schumann constate [2] que Chopin évolue dans le sens d'une clarté et d'une limpidité toujours plus grandes, mais il ajoute que peut-être cela nous paraît seule-

[1] Voir aussi, entre autres, cet aphorisme de Schumann (*Ecrits*, I, p. 23) : « Ce sont des choses bien différentes que Chopin contemple, mais, par la manière dont il le fait, c'est toujours la même vue ». Il faut avouer que l'expression de la pensée n'est pas des plus heureuses ; Schumann a, sans doute, voulu relever « la variété dans l'unité » chez Chopin.

[2] *Ecrits*, I, p. 418. Année 1839.

ment être ainsi, car nous nous sommes déjà habitués à son style [1]. Ce qui veut dire que les œuvres précédentes de Chopin restent peut-être, elles aussi, à la même hauteur et que les qualités relevées dans les compositions fraîchement publiées ne manquent pas non plus aux autres.

Quoi qu'il en soit, les Mazurkas op. 33 apparaissent à Schumann comme plus « populaires » que les précédentes. Les Valses op. 34, « d'un autre genre que les valses ordinaires » [2], ne peuvent avoir que Chopin pour auteur. La recension des Préludes op. 28 est si souvent citée que nous nous bornerons ici à répéter cette seule phrase :

> Ce cahier contient aussi du morbide, du fiévreux, du farouche.

Nous avons vu que déjà dans l'article sur les Concertos, Schumann découvrait chez Chopin des traits semblables ; mais cette fois-ci il s'exprime avec plus de force. Malgré tout, Schumann appelle Chopin « le plus audacieux, le plus fier génie poétique du temps », et, à la fin de l'article, il applique à Chopin les paroles que Schiller adresse au génie :

> Ce que tu fais, ce qui te plaît — voilà ta loi unique !

[1] Il est intéressant de noter que Rellstab, cet adversaire implacable de Chopin durant de longues années, commençait précisément à cette époque à se « convertir » et à se laisser convaincre par cela même qui, jusque-là, l'avait tant choqué et irrité chez Chopin (voir Hoesick, *ouvr. cité*, I, p. 499).

[2] N'est-ce pas là un écho de l'opinion que l'Allemand cité par Chopin dans sa lettre (voir plus haut) a exprimée au sujet des Variations op. 2 ?

Les critiques de Schumann que nous avons passées en revue jusqu'ici ont à peu près toutes le même caractère. Elles ont paru avant 1840. Or, il est frappant que cette année, qui constitue un tournant dans la vie et dans la création artistique de Schumann, marque aussi un certain revirement dans son attitude envers la musique de Chopin.

9. *La Sonate op. 35 de Chopin.*

En 1841, Schumann publia une critique de la Sonate en *si bémol mineur* de Chopin [1]. Au début, il constate encore une fois qu'il suffit de jeter un coup d'œil sur la composition pour s'apercevoir aussitôt que seulement un Chopin a pu l'écrire :

> Seul Chopin commence ainsi, c'est lui seul aussi qui peut finir ainsi : il procède par dissonances, va de dissonance en dissonance. Et cependant combien cette œuvre contient encore de beauté !

Suivent des considérations assez longues sur la question de savoir si l'œuvre peut être justement appelée une sonate. Elles ont provoqué bien des discussions et même certains malentendus. Ce sont les opinions exprimées ici par Schumann que citent comme argument, ou tout au moins c'est par elles que sont parfois influencés ceux qui affirment qu'au point de vue de la forme la Sonate en *si bémol mineur* a certains défauts, ou même que Chopin n'a

[1] *Ecrits*, II, p. 12-15.

pas su s'assimiler suffisamment la forme de la sonate en général. C'est avec raison que, à ce propos, Jonson [1] défend Schumann, observant que ce n'est qu'en citant des textes de la recension en question d'une manière arbitraire et sans le sens critique nécessaire qu'on peut arriver à attribuer à Schumann de telles opinions.

Par contre, il est difficile de se déclarer d'accord avec Jonson lorsqu'il écrit dans la suite :

> Schumann n'a certainement pas voulu dire que ces quatre enfants des plus extravagants ne soient pas assez intimement liés entre eux et se soient trouvés ensemble par pur hasard ; Schumann considère comme audacieux de la part de Chopin d'avoir appelé l'œuvre une Sonate, mais pas d'avoir réuni en un tout ces quatre parties de l'œuvre.

Eh bien, non : on ne peut pas épargner à Schumann le grief de n'avoir pas ressenti l'unité de l'œuvre et la profonde affinité de ses quatre parties entre elles. L'expression de Schumann comme quoi Chopin a « accouplé quatre de ses enfants les plus fous pour les faire passer en fraude là où, autrement, ils ne pourraient jamais arriver », comme aussi cette affirmation, qui nous paraît déconcertante, qu'à la place de la Marche funèbre « un adagio, en *ré bémol*, par exemple, produirait sûrement un plus grand effet », tout cela ne laisse subsister aucun doute à cet égard [2].

[1] *A Handbook to Chopin's Works*, Londres, 2e édit., p. 122.

[2] E. Poirée (*Chopin*, p. 118) dit excellemment :
« L'opinion de Schumann, regrettant à cette place quelque beau

Et c'est par là que Schumann a pu vraiment entraîner après lui ceux qui — comme Niecks, Huneker, Leichtentritt — reprochent à la Sonate op. 35 de manquer d'homogénéité. Ce reproche a d'ailleurs été victorieusement réfuté [1].

largo, ne se comprend guère, car c'est cette marche qui a été l'idée première, l'occasion de la sonate, c'est elle qui en demeure le centre et, à notre avis du moins, la seule explication possible. »

Aucun commentateur de Chopin n'a mieux que Poirée saisi le sens de ce « Poème de la Mort » qu'est la Sonate op. 35, aucun n'a mieux ressenti l'unité de cette « véritable épopée ». Ajoutons toutefois encore une remarque : si la Marche funèbre n'avait pas été composée antérieurement au reste de la Sonate et n'en était pas devenue « le centre », il est fort probable que Chopin aurait mis effectivement à sa place « un Adagio en *ré bémol* », s'il avait jamais conçu la Sonate sans la Marche et qu'il lui eût donné la forme qu'elle reçut définitivement. Car Chopin ne manquait pas de prendre en considération la règle des contrastes, et dans ses œuvres composées en forme de sonate (donc dans ses deux Concertos, ses quatre Sonates et le Trio op. 8) et qui ont toutes des tonalités mineures comme tonalités principales, il choisit pour les mouvements lents des tonalités majeures. C'est la Sonate dont nous nous occupons ici qui présente la seule exception sous ce rapport : tous ses quatre mouvements ont des tonalités mineures comme tonalités fondamentales. L'unité et l'homogénéité de l'œuvre n'en sont ainsi qu'accrues. (Voir L. Bronarski, *Harmonika Chopina*, Varsovie 1935, p. 36-37). Il s'ensuit bien une certaine monotonie, mais celle-ci est voulue et entièrement motivée par le caractère général de l'œuvre, qu'elle contribue pour sa part à renforcer.

[1] Voir surtout H. Opieński, *Chopin*, Lwów-Varsovie 1925, p. 94 et suiv., et *Les Sonates de Chopin, leurs appréciations et leur valeur au point de vue de la construction*, dans *Kwartalnik Muzyczny* (« Revue trimestrielle de musique »), Varsovie 1928-1929, nos 1 et 2. Il ne sera pas hors de propos de rappeler ici les défauts que la critique a relevés dans les sonates et les symphonies de *Schumann*, aussi bien quant à leur unité et à leur homogénéité qu'en ce qui concerne le développement et le travail thématique de leurs éléments.

Mais malgré ce reproche il ne paraît pas résulter, en fin de compte, des paroles de Schumann que l'œuvre ne mériterait pas d'être appelée une sonate. Schumann dit qu'un « Kantor » qui, venant de la campagne, achète la Sonate de Chopin, convaincu qu'il s'agit là d'une composition « du bon temps jadis », s'apercevra bien vite que le style de cet ouvrage, au lieu d'être sage et honnête, est tout simplement impie et scandaleux. Mais après des années il se trouvera peut-être quelque petit-fils du dit Kantor, qui — moins imbu de principes classiques et animé d'un esprit romantique — ayant exhumé cette Sonate et l'ayant jouée, s'écriera : « Et pourtant cet homme n'a pas eu complètement tort ! »

Qu'est-ce que cela veut dire ? Rien d'autre, pourtant, semble-t-il, que ceci : d'après Schumann, le style de la Sonate en cause ne peut être défini comme « classique » dans le sens généralement admis, mais malgré cela et malgré la première impression que l'œuvre produit, celle-ci ne laisse pas d'être une sonate ; Chopin a eu raison de lui décerner cette appellation, et il faut être un « classique » encroûté pour ne pas le reconnaître.

Cette interprétation trouve sa confirmation dans la dernière phrase du passage en question :

> Chopin n'écrit plus rien à présent qu'on pourrait aussi bien trouver chez d'autres que lui ; il reste fidèle à lui-même et il est bien fondé à le faire,

c'est-à-dire qu'il a son style propre et qu'il a raison de ne pas y renoncer [1].

Mais même s'il fallait interpréter les jugements de Schumann comme signifiant que l'op. 35 de Chopin ne mérite pas d'être appelé une sonate, il n'en résulterait toujours pas que Schumann soit d'avis que Chopin ne serait pas du tout capable d'écrire une sonate véritable, en règle, qu'il n'est pas à la hauteur requise pour pouvoir s'exprimer librement dans cette forme.

Dans la suite de son article, Schumann prend encore parti pour Chopin, il le défend et avertit les lecteurs de se garder de toute incompréhension. A cet effet, il leur conseille — vu les difficultés de l'œuvre — de ne pas s'arrêter aux passages « obscurs » qui peuvent effrayer et décourager ; il leur recommande de s'efforcer de saisir d'abord l'œuvre dans son ensemble, dans ses grandes lignes. Si, à cette occasion, il relève que la Sonate contient « presque à chaque page » des passages « scabreux et des parenthèses » qui en rendent l'intelligence fort difficile, nous — à qui cette œuvre paraît aujourd'hui si claire,

[1] Dans son article de 1839 sur les sonates pour piano (I, p. 394 et suiv.), Schumann dit que la forme sonate semble avoir fait son temps, ce qui serait tout à fait dans l'ordre des choses, car il nous faut pourtant du nouveau : « Ecrivez des sonates ou des fantaisies (qu'importe le nom !), seulement n'oubliez pas à cette occasion la musique elle-même ! » Dans sa recension de la Sonate en *si bémol mineur* de Chopin, Schumann reste, en fin de compte, toujours encore dans les mêmes dispositions, mais il défend ses principes avec moins de conviction.

si intelligible — nous entendons cela non sans surprise, surtout de la part d'un musicien que nous sommes habitués à considérer comme « congénial » à Chopin [1].

De plus, Schumann attire l'attention sur une particularité qu'on rencontre chez Chopin et qui rend l'étude de ses œuvres, selon lui, plus difficile encore : l'orthographe arbitraire et bizarre des accords. Ce passage a la teneur suivante :

> Chopin n'aime pas enharmoniser, pour ainsi dire. Il s'ensuit qu'il aboutit à des mesures et des tonalités qui ont dix dièses, et plus encore — ce que nous autres nous ne voyons d'un bon œil que dans des cas exceptionnels. Souvent Chopin a de justes raisons pour le faire, mais souvent aussi ce qu'il provoque par là c'est une confusion inutile et, comme nous l'avons déjà dit, il ne fait ainsi que rebuter une grande partie du public qui n'aime pas qu'on se moque sans cesse de lui et qui n'admet pas d'être poussé à l'extrême. C'est ainsi que cette Sonate aussi a cinq bémols dans l'armature, c'est-à-dire la tonalité de *si bémol mineur*, tonalité qui très certainement ne jouit pas d'une popularité particulière.

A vrai dire, il n'est pas très facile de saisir ici la pensée de Schumann, dont le style très personnel présente des qualités de premier ordre, mais n'est pas toujours d'une limpidité absolue. Doit-on comprendre que, de l'avis de Schumann, Chopin ne simplifie pas assez l'orthographe de ses compositions,

[1] « Schumann vieillit, il se *mendelssohnise* » dit à ce propos P. DE STOECKLIN dans l'article cité.

qu'il fait usage d'une notation trop compliquée, demandant trop de signes accidentels là où on pourrait la remplacer par des équivalents « enharmoniques » ? Ou bien Schumann veut-il dire seulement que Chopin se complaît beaucoup trop dans les tonalités aux nombreux bémols et dièses ? [1]

Schumann a en tout cas en vue cette dernière particularité de Chopin lorsqu'il considère le choix de la tonalité à cinq bémols comme un trait à certains égards désavantageux de l'œuvre. Et là perce de nouveau chez Schumann un certain manque de compréhension pour l'individualité de Chopin. Car la prédilection réelle pour les touches noires est chez Chopin étroitement liée au genre et à la nature de ses trouvailles techniques et de ses idées thématiques ; c'est elle qui détermine mainte fois leur originalité. Toute la musique de Chopin surgit, « pousse » pour ainsi dire, du clavier. Chopin, le fin coloriste, ne pouvait manquer d'avoir une sympathie particulière pour les touches noires du piano [2], dont la sonorité est vraiment *sui generis*, « autre », différente de celle

[1] Ce qui rend cette interprétation plus plausible, c'est les mots « pour ainsi dire » que Schumann ajoute lorsqu'il parle de l'« enharmonisation », et aussi la façon de lier la dernière phrase de notre citation avec la précédente par « Ainsi donc cette Sonate aussi, etc. ». — Dans la critique des Etudes de Goldschmidt, qui date de l'année 1842 (II, p. 113), Schumann conseille au jeune compositeur d'abandonner les tonalités à beaucoup de signes dans l'armature, tonalités étranges, qui rebutent le public, et il lui enjoint de « descendre » à des tonalités plus « humaines ».

[2] WEISSMANN a appelé l'Etude de Chopin pour les touches noires, op. 10, n° 5, une « déclaration d'amour faite à la partie bien-aimée du clavier ».

des touches blanches, plus métallique, plus cristalline [1].

De plus, une organisation artistique si nouvelle, si exotique, d'une délicatesse d'orchidée, comme l'était celle de Chopin, a, par sa nature même, besoin, pour s'exprimer, de moyens nouveaux aussi, peu usités, excentriques parfois : de là, chez Chopin, le penchant pour des tonalités moins souvent rencontrées chez d'autres musiciens.

D'autre part, Schumann lui-même a très justement relevé l'intime connexité qui existe entre la tonalité donnée et le caractère de l'œuvre musicale. Il l'a fait dans son petit article *Charakteristik der Tonarten* [2]; il y relève que la transposition d'un morceau dans une autre tonalité lui confère un coloris tout à fait différent, et par conséquent influe aussi sur l'impression qu'il produit. Et il ajoute :

> Le processus qui, chez le compositeur, décide du choix de telle ou telle autre tonalité principale pour exprimer ses sentiments, ce processus ne peut s'expliquer, pas plus que la création du génie en général [...]. Le compositeur trouve de prime abord le ton approprié, comme le peintre choisit la couleur voulue sans longtemps réfléchir. Aux impressions plutôt simples correspondent aussi des tonalités plutôt simples ; des impressions plutôt complexes demandent, pour être exprimées, des tonalités plutôt insolites, que nous entendons assez rarement.

[1] Voir à ce sujet les justes remarques de M. Z. Jachimecki, dans *Chopin et son œuvre*, Paris 1930, p. 238 et suiv. Cf. aussi Hoesick, *ouvrage cité*, vol. II (1927), p. 865 et suiv.

[2] « Le caractère des tonalités » (*Ecrits*, I, p. 105-106).

Il est vraiment curieux que, après des remarques si judicieuses, Schumann s'étonne à présent du choix des tonalités chez Chopin ![1] Nous comprendrons cela plus facilement si nous nous rappelons que Schumann

[1] Mais il est vrai que l'article sur le caractère des tonalités date encore de 1835 ! Dans une lettre qui date à peu près de la même époque (*Lettres*, II, p. 65), Schumann attribue même aux tonalités enharmoniquement équivalentes un caractère différent (ce qui, dans certaines conditions, est tout à fait exact), appelant le *do dièse majeur* « grimmig » et le *ré bémol majeur* « mild ». — E. Poirée (*ouvr. cité*, p. 79) dit avec raison : « Chopin choisissait de préférence les tonalités chargées de dièses ou de bémols qui lui semblaient plus expressives, et parce que les touches noires émettent — est-ce une illusion ? — des sonorités plus veloutées, assez différentes des autres ». Mais le même auteur subit probablement l'influence de Schumann lorsqu'il reproche à Chopin de faire un usage prétentieux (Poirée parle de la « coquetterie de ne pas écrire comme tout le monde ») de nombreux accidents là où la notation des accords pourrait être simplifiée enharmoniquement.

Il est regrettable que Poirée n'ait donné aucun exemple à l'appui de son assertion. Si Chopin n'a pas toujours appliqué la notation enharmonique là où le réclamerait la commodité et la facilité de la lecture, il ne mérite pas pour autant le reproche de « préciosité ». Ce reproche serait justifié seulement du moment où il serait manifeste que Chopin emploie une notation compliquée et insolite, enharmoniquement équivalente, dans des cas où une telle notation n'a aucune raison d'être. Mais c'est précisément tout le contraire qui se passe : lorsque chez Chopin l'orthographe n'est pas juste et correcte, c'est que, le plus souvent, il veut la simplifier pour faciliter la lecture.

D'ailleurs il faut prendre en considération que la musique de Chopin mettait souvent le compositeur devant des problèmes de notation vraiment nouveaux et ardus. Chopin n'en a peut-être pas toujours trouvé la meilleure solution ; mais certainement il serait fort étonné d'apprendre qu'il y avait de la « coquetterie » de sa part dans la notation de ses ouvrages ! — En ce qui concerne l'orthographe du début de la Sonate op. 35 de Chopin, voir L. Bronarski, *Le premier accord de la Sonate en si bémol mineur de Chopin*, dans *Kwartalnik Muzyczny* (« Revue trimestrielle de musique »), Varsovie 1930, n° 8.

lui-même, dans ses compositions, choisit le plus souvent pour tonalités principales des tonalités à peu de signes. Mais aussi comme coloriste il ne peut guère être comparé à Chopin !

Dans la suite de sa recension, Schumann définit le premier mouvement de la Sonate comme agité et passionné, mais contenant aussi, dans certaines parties, de belles mélodies chantantes. Schumann pense ici évidemment au deuxième sujet à propos duquel il constate que la couleur nationale polonaise, qui jadis caractérisait la plupart des mélodies de Chopin, semble de plus en plus disparaître avec le temps, et que le compositeur polonais paraît parfois se pencher par-delà l'Allemagne vers l'Italie, cela par suite de l'amitié et de l'admiration qu'il a pour Bellini. Mais « dès que le chant est achevé, le Sarmate tout entier éclate dans sa hautaine originalité ». On pourrait observer ici que même dans son « italianisme » Chopin ne cesse d'être original, et que, par conséquent, il reste toujours bien polonais.

Le second mouvement de la Sonate est « audacieux, spirituel, fantastique », et son trio « délicat, rêveur, tout à fait à la Chopin ». La Marche est « sombre » et « contient même certains traits repoussants ». Mais le plus curieux, c'est le jugement de Schumann au sujet du Finale qui, selon lui, donne plutôt une impression « de raillerie que de musique ». Schumann reconnaît, il est vrai, que cette pièce, morne dans son désespoir, sans mélodie, laisse malgré tout une impression intense, qu'elle nous écrase par sa puissance et nous force de l'écouter jusqu'à la fin, comme hypnotisés,

mais — ajoute Schumann — la louer, nous ne le pouvons pas, car de la musique, ce n'en est point !

Si nous voulions excuser le « daltonisme » dont Schumann témoigne ici par la nouveauté et l'extraordinaire originalité du Finale, nous ne ferions que délivrer à Schumann une sorte de « certificat d'indigence », ou plus exactement, d'appauvrissement. Car c'est précisément un des titres de gloire de Schumann, le critique, qu'il a su, au moins jusqu'ici, toujours reconnaître et justement apprécier ce qui est nouveau et ce qui a une véritable valeur. Mais dans le compte rendu de la Sonate op. 35 de Chopin, Schumann ne se montre plus à la hauteur où nous avons été accoutumés de le voir ; il n'a pas compris et senti cette œuvre, qui est la plus grandiose, la plus audacieuse et peut-être la plus originale de toutes les œuvres de Chopin. L'admirateur de Chopin peut avoir la satisfaction de voir par là combien cette Sonate était en avance sur son époque ; mais l'admirateur de Schumann doit constater avec regret que celui-ci n'a pas fait montre ici de l'intuition, de la perspicacité, de la faculté de pénétration qui le caractérisaient jusqu'alors.

10. *Les op. 37, 38 et 42 de Chopin.*

La critique des op. 37, 38 et 42 de Chopin débute par des considérations d'ordre général qu'il nous faut citer ici *in extenso* [1] :

[1] *Ecrits*, II, p. 31-32. Année 1841.

Chopin pourrait publier à présent tous ses ouvrages sans indiquer son nom, et pourtant on en reconnaîtrait aussitôt l'auteur. Ces paroles contiennent à la fois un éloge et un blâme : éloge pour son talent, blâme pour ses aspirations. Car très certainement il y a en lui cette force d'originalité peu commune qui, dès son apparition, ne laisse aucun doute quant au nom du maître ; en même temps, Chopin apporte une grande quantité de formes nouvelles qui méritent notre admiration autant pour leur finesse que pour leur hardiesse. Inépuisable dans ses trouvailles, se renouvelant constamment en ce qui concerne le côté extérieur, la structure de ses compositions, les effets particuliers de l'instrument, il reste toujours le même quant au fond, au point que nous craignons qu'à l'avenir il ne s'élève pas plus haut que les cimes déjà atteintes. Et s'il a atteint des cimes assez élevées pour que son nom compte parmi ceux qui resteront pour toujours dans l'histoire de l'art nouveau, son activité se limite au domaine plutôt étroit de la musique de piano ; et pourtant, avec ses forces créatrices, il aurait pu atteindre des buts encore beaucoup plus élevés et il aurait dû exercer une influence sur l'évolution de notre art en général.

Mais contentons-nous de ce qu'il nous a donné. Car il a produit tant de beautés, il nous donne toujours encore tant de choses magnifiques que nous pouvons nous déclarer satisfaits et devrions féliciter chaque artiste qui aurait à son actif la moitié seulement de ce que Chopin a réalisé. Pour être appelé poète, point n'est besoin de gros volumes ; un ou deux poèmes suffisent pour valoir à leur auteur ce nom glorieux ; or Chopin a créé de tels poèmes.

Jamais encore Schumann ne s'est exprimé avec autant de sévérité envers Chopin ; à côté de tous les

panégyriques, il lui adresse aussi un « blâme » manifeste.

Avant tout, une comparaison s'impose ici avec l'introduction de la recension des op. 29-31 de l'année 1838. Et cette comparaison nous arrache bon gré mal gré l'exclamation : *Quantum mutatus ab illo !* Là Schumann défendait avec ardeur Chopin contre le reproche de tomber dans le maniérisme et de se répéter. Ici il semble passer au camp de ceux qu'il combattait lui-même auparavant. Il est vrai que cette fois non plus il ne veut pas faire à Chopin grief de son individualité si fortement accusée ; il est vrai qu'il reconnaît ici encore une grande richesse d'invention et un souci constant de renouveler la forme : mais il a l'air de constater que le fond, le contenu reste chez Chopin toujours le même.

Toutefois ce serait ne pas saisir tout à fait la pensée de Schumann que de vouloir interpréter de cette manière ses paroles : *im Innerlichen bleibt er sich immer gleich.* Il ne veut pas dire que Chopin se répète continuellement, qu'il exprime et dise toujours la même chose ; il veut plutôt relever que Chopin n'évolue pas, ne progresse pas, ne devient pas plus puissant, que son talent ne s'enrichit pas. Et Schumann attribue tout cela au manque d'un travail assez intense de la part de Chopin.

Dans ses critiques, Schumann considère souvent non seulement les capacités et les forces créatrices d'un compositeur, mais aussi leur mise en valeur. C'est ainsi qu'il oppose *Talent* et *Streben* aux pages

21, 23 et 126 du IIe volume de ses Ecrits [1]. Un peu comme ce maître de l'Evangile qui blâme son serviteur de n'avoir pas fait fructifier le talent qui lui a été confié, Schumann réprimande ici Chopin. Car il considère que Chopin était appelé à créer des œuvres plus importantes, plus grandes encore, à exercer une influence plus féconde et plus marquée sur la production musicale contemporaine, et cela évidemment en exerçant son activité dans d'autres domaines encore de la musique et en cultivant des formes plus amples et plus hautes. Schumann croit que le fait de se confiner exclusivement dans la musique de piano porte préjudice au talent de Chopin et ne lui permet pas de se développer pleinement. Notons ici le fait, et laissons les commentaires pour plus tard.

Passant au détail, Schumann constate, dans son compte rendu, que les Nocturnes op. 37

> se distinguent essentiellement des premiers par une parure plus simple, une grâce plus discrète. On sait sous quel aspect Chopin se présentait jadis : il semblait tout paré de fanfreluches, de pendeloques d'or et de perles. Il est désormais devenu tout autre,

[1] Vers la fin de son article sur les Variations op. 2 de Chopin, Schumann s'incline devant « un tel génie » et devant de si hautes aspirations *(Streben)* ; ici il ne parle que de « talent », et quant aux aspirations, il les considère comme trop modestes. Or quelle différence Schumann établit entre le génie et le talent, cela apparaît le mieux dans ses aphorismes (*Ecrits*, I, p. 21, 24, 25 ; voir aussi l'article de A. Schmitz, *Die aesthetischen Anschauungen Rob. Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur*, dans la *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, novembre 1920, p. 112-113, et H. Kretzschmar, *ouvr. cité*, p. 71 et p. 58-59, où il est question des exigences que Schumann pose au génie.

> et plus grave : il aime encore la parure, mais c'est une parure plus réfléchie, sous laquelle la noblesse de la poésie n'en éclate que plus aimablement. Oui, pour ce qui est du goût, et du plus fin, il le lui faut accorder...

Schumann a déjà précédemment parlé plusieurs fois de ces *fioritures* de Chopin [1], comme aussi de son évolution vers une plus grande simplicité en général [2] ; ici il constate une fois de plus un progrès sous ce rapport.

Dans ce que Schumann dit de la Ballade op. 38, qui lui est dédiée, il y a une remarque qui donne à réfléchir : selon lui les intermezzi orageux ont dû être ajoutés plus tard, car ils n'existaient pas dans la version de l'œuvre telle que Schumann la connaissait, pour l'avoir entendue sous les doigts de Chopin ; car celui-ci la lui a jouée pendant son séjour à Leipzig. Ces intermezzi nous paraissent aujourd'hui une partie tellement intégrante, si indispensable pour le sens et la signification de l'œuvre entière qu'il nous est impossible de nous imaginer comment la Ballade pourrait subsister sans eux [3]. Après le *fa majeur*, calme, idyl-

[1] En les prenant moins à la légère, dans la critique des Nocturnes de Wielhorski (*Ecrits*, I, p. 370) ; comp. aussi *Ecrits*, I, p. 404.

[2] *Ecrits*, I, p. 167, 179 ; v. aussi plus haut p. 87.

[3] La clef de l'énigme se trouve peut-être dans ce que Saint-Saëns rapporte dans ses annotations sur l'autographe de la Ballade en question qui lui appartenait. D'après ce que lui racontait Pauline Viardot, Chopin jouait souvent l'Andantino initial de la Ballade, par contre il n'exécutait jamais la Ballade en son entier (voir *Trois manuscrits de Chopin*, commentés par Alfred Cortot. Collection « Les manuscrits des maîtres anciens de la musique », Edition Dorbon aîné, à Paris). Il est probable que c'est le grand effort physique que demandent le

lique, voici l'orage, un cataclysme. Evidemment, le contraste est très fort et très subit, mais il est voulu comme tel : c'est comme si dans l'existence idéale d'un être pur, angélique, un élément démoniaque faisait irruption, la bouleversant, la terrassant ; de là vient que, quand le premier thème réapparaît après cette rafale, il ne recouvre plus la paix et la sérénité primitives ; au contraire il est entrecoupé d'éclats : *Meine Ruh' ist hin...* C'est comme un résumé poignant de la tragédie de la Gretchen de *Faust* [1]. Ni au point de vue psychologique, ni au point de vue purement musical nous ne voyons ici cette « fissure » que croit y apercevoir Weissmann [2], peut-être sous l'influence de Schumann — bien que celui-ci ne semble d'ailleurs pas juger (au moins il ne le dit pas expressément) que ces épisodes « ajoutés plus tard » aient causé une scission dans l'œuvre. Il est vrai qu'au total Schumann place cette Ballade moins haut que la première [3], mais il ne la considère pas comme étant moins fantastique

Presto du milieu et l'Agitato final qui empêchait Chopin de faire entendre l'œuvre dans son intégralité. Or il se peut très bien que, lorsqu'il la joua à Schumann, la Ballade ait déjà eu sa forme actuelle, au moins esquissée, mais que Chopin n'ait fait entendre que sa première partie, comme Mme Viardot l'atteste pour d'autres occasions.

[1] Une interprétation semblable de cette Ballade a été aussi donnée par Antoine Rubinstein ; elle fait suffisamment ressortir le sens, l'ordonnance logique et conséquente, l'unité et l'homogénéité de l'œuvre. Et c'est de cela qu'il s'agit ici.

[2] *Ouvr. cité* (1923), p. 136.

[3] De celle-ci, en *sol mineur*, Schumann ne parle qu'en termes très généraux (*Ecrits*, II, p. 32, 108) ; il écrit à son sujet un peu plus abondamment dans une lettre à H. Dorn, de septembre 1836 (*Lettres*, II, p. 78). Il y dit que dans cette Ballade il y a le plus de « génialité », mais pas de « génie », et que lui, Schumann, il l'aime le mieux de toutes les œuvres de Chopin. Karasowski (*Fr. Chopin*, Berlin, nouv. édit. chez Ries et Erler, p. 177) pense que Schumann a ici en vue la deuxième Ballade, en *fa majeur*. Mais, au début du passage précité, Schumann dit dans sa lettre à Dorn : « Von Chopin *habe ich* eine neue Ballade ». Ces mots semblent indiquer que Schumann tient en mains un exemplaire de cet ouvrage. S'ils devaient se rapporter à la deuxième Ballade, ils ne pourraient faire allusion qu'à un manuscrit, cette Ballade ayant paru seulement en 1840. Mais de la recension que Schumann en a faite après sa publication, il ressort que Schumann ne l'a connue auparavant que « par ouï jouer » et non pas d'après un manuscrit.

[1] *Ecrits*, I, p. 370.

[2] *Ecrits*, I, p. 188.

et ingénieuse (*geistreich*) que la première ; il dit aussi qu'elle émeut profondément.

Il ne sera pas superflu d'attirer l'attention sur la ressemblance entre cette deuxième Ballade et le Nocturne op. 15 n° 1, dans lequel à la première partie en *fa majeur* (comme dans la Ballade), calme et rêveuse, succède la partie médiane, très orageuse et agitée, en mode mineur. A cette occasion il faut mentionner aussi l'opinion de Schumann, exprimée dans la critique des Nocturnes de Wielhorski [1], et selon laquelle Chopin aime à insérer dans ses Nocturnes des épisodes d'un tempo plus vif, « souvent plus faibles comme invention que les premières parties ». Peut-être Schumann songeait-il ici précisément au Nocturne en *fa* de l'op. 15, bien qu'il le compte — il faut le noter — parmi les représentants les plus parfaits du genre [2].

11. *Les op. 46-49 de Chopin.*

La série des op. 46-49 de Chopin a fait l'objet d'un article de Schumann qui date de 1842, et qui a donc été écrit bientôt après leur parution [1]. Encore une fois Schumann commence par constater que

> comme toutes les autres compositions de Chopin, celles-ci aussi ne peuvent être attribuées qu'à lui seul, du premier coup d'œil.

L'objection que l'Allegro de Concert, op. 46, est un peu agité, tourmenté et pas assez harmonieux dans son ensemble, est assez juste. Ce qui, par contre, est moins convaincant, c'est la remarque suivante :

> C'est une idée chère aux compositeurs de la plus jeune génération d'élever le piano au plus haut degré d'indépendance possible ; c'est elle aussi qui semble avoir amené Chopin à la publication de cet Allegro dans sa forme actuelle. Mais cette expérience nous donne l'occasion de nous rendre compte à nouveau de la difficulté de l'entreprise ; toutefois, malgré tout, nous ne découragerons pas de nouvelles tentatives dans ce sens.

Schumann a déjà plusieurs fois parlé de ces efforts, dans des articles précédents [2] ; qu'il ait lui-même cherché à trouver du neuf dans ce domaine, ses compositions à lui le prouvent suffisamment, parfois par

[1] *Ecrits*, II, p. 107-108.

[2] Voir, par exemple, *Ecrits*, I, p. 81, 94-95, 97, 233, 386, 452-453.

leurs titres mêmes (par exemple Etudes symphoniques, Concerto sans orchestre). Mais Schumann juge ici Chopin d'après ses propres penchants, lorsqu'il lui attribue des tendances semblables. Car il est vrai que l'Allegro de Concert de Chopin a plus d'éléments orchestraux que d'autres œuvres de Chopin — ce qui est la conséquence toute naturelle de la transposition pour le piano de passages ayant le caractère (et primitivement aussi la destination) des *tutti* ; mais l'œuvre n'a, malgré tout, rien perdu de son caractère pianistique. Et Hans de Bülow a raison de déclarer, précisément en comparant sous ce rapport entre eux Chopin et Schumann [1] :

> Il faut reconnaître que Chopin s'est acquis de grands mérites en séparant rigoureusement, dans ses œuvres, la musique de piano de celle pour orchestre ; les limites entre ces deux domaines ont été effacées par d'autres compositeurs romantiques, surtout par Robert Schumann, au grand préjudice des deux genres.

De la troisième Ballade Schumann dit qu'elle est fort différente, en sa forme et son caractère, des deux précédentes, mais que, comme celles-ci, elle fait partie des créations les plus originales de Chopin. Il lui reconnaît un souffle de poésie ; cependant il croit que c'est surtout le caractère distingué du compositeur qui s'y révèle, de cet artiste qui « a coutume de fréquenter les milieux les plus élégants de la capitale française ».

Evidemment, la Ballade en *la bémol* est moins sau-

[1] Voir ses observations dans l'édition donnée par lui des Etudes de Chopin.

vage et orageuse que ses sœurs aînées, elle a encore plus de grâce que celles-ci ; mais il ne serait pas juste d'en faire une « pièce de salon » [1], comme l'ont fait effectivement Ehlert et Weissmann ; ceux-ci ont peut-être suivi en cela la pensée de Schumann, mais ils sont allés trop loin dans cette direction, faisant de cette œuvre une espèce d'illustration d'un « drame au cours d'un bal » [2]. A notre sens, rarement chez Chopin la poésie de la *nature* est apparue avec autant de force que dans cette Ballade, dans laquelle on a voulu trouver le récit musical du drame de la *Świtezianka* (cette nymphe du lac de Świteź en Lithuanie, héroïne d'une des Ballades de Mickiewicz) [3] ou de la Loreley. Le

[1] En quel sens la musique de Chopin peut d'ailleurs être considérée comme musique de salon, c'est ce que nous avons essayé de montrer dans une autre de nos études (t. I, p. 79 et suiv.).

[2] E. Poirée (*ouvr. cité*, p. 93) les a encore surpassés dans ce sens. Selon lui, « le second thème est un motif vulgaire (!) de danse, un air de ballet qui fait penser à un théâtre de marionnettes » (pourquoi pas à un dancing de faubourg ? !). Peut-être cette opinion, si surprenante, a-t-elle aussi été suggérée par la remarque ingénue de Schumann quant au caractère « salon » de l'œuvre et de son auteur. Mais peut-on, ici comme ailleurs, rendre Schumann responsable de ce que sa pensée a été exagérée jusqu'à l'absurdité ?

[3] Je crois aussi que H. Opieński (*Chopin jako twórca*, Varsovie, édit. Arct, p. 58) a raison de voir une illustration de *Świtezianka* dans cette Ballade plutôt que dans la deuxième Ballade de Chopin. Mais ces diverses interprétations prouvent le mieux combien imprécis sont les points de contact entre les Ballades de Chopin et celle de Mickiewicz (voir à ce sujet notre étude sur « Chopin et la littérature », I, p. 74-75). Le second thème de la Ballade en *la bémol* ne peut devenir « vulgaire » — comme l'appelle Poirée — que dans une interprétation vulgaire. Et encore ! Il ne perdra jamais tout à fait les traits fins et délicats qui témoignent de son origine aristocratique.

second thème de la Ballade en *la bémol* est parmi les plus beaux thèmes d'ondines, pourtant bien assez nombreux dans la musique romantique.

De la Fantaisie en *fa mineur* Schumann parle peu, beaucoup trop peu. Il reconnaît bien que l'œuvre est « pleine de traits géniaux », mais visiblement il n'est pas pénétré de la grandeur et de la beauté de cette composition ; comme dans le cas de la Sonate op. 35, il n'en a pas saisi ni ressenti toute la signification et toute la valeur. Autrement, il ne l'aurait pas expédiée en quelques mots, cette Fantaisie qui, aujourd'hui, est universellement tenue pour un des plus importants chefs-d'œuvre non seulement dans le bagage artistique de Chopin, mais dans la littérature pour piano en général. [1]

[1] La grande autorité que Schumann s'est acquise comme musicien en général, et comme critique et écrivain sur la musique, les nombreux jugements qu'il a émis sur les œuvres de Chopin avec une si profonde compréhension, voire avec une pénétration presque divinatoire, l'inertie aussi — qui fait loi aussi bien dans le monde de l'esprit que dans le monde physique —, tout cela a eu pour conséquence que les erreurs ou méprises de Schumann se perpétuent elles aussi, que les « chopinographes » les répètent, les acceptent sans discuter, ou tout au moins qu'ils n'arrivent pas à se dégager complètement de l'impression qu'elles leur ont laissée. C'est ainsi que Niecks, après avoir parlé de la *Fantaisie* op. 49 de Chopin en termes des plus chaleureux, avoue :

« Il y avait un temps où je parlais de cette *Fantaisie* sur un ton moins élogieux ; maintenant j'incline la tête avec repentir, et je m'exclame : *peccavi* » (*ouvr. ment.*, II, p. 230).

Niecks est très probablement resté d'abord sous l'influence du trop peu d'estime que Schumann témoigne au chef-d'œuvre de Chopin en question. Et les objections que font les biographes et critiques de Chopin à la Sonate en *si bémol mineur* à propos de son prétendu manque d'unité et de l'« incohérence » de ses quatre mouvements, remontent certainement aux griefs de même nature que nous trouvons dans la recension de Schumann.

12. *La Tarentelle, op. 43 de Chopin.*

En 1843, nous trouvons le dernier des comptes rendus de Schumann ayant trait à des ouvrages de Chopin [1]. Il s'agit de la Tarentelle, op. 43. Schumann y voit une pièce « dans le style le plus extravagant », le compositeur y ayant mis des impressions de sa fantaisie sauvage et y révélant les côtés sombres, ténébreux de son tempérament. Un tel jugement doit nous paraître aujourd'hui bien étrange [2].

Mais ce qui cause la plus grande surprise, c'est la remarque de Schumann que « personne ne saurait appeler cela de la belle musique ». Que la Tarentelle ne compte pas parmi ses ouvrages les plus remarquables, Chopin, juge si perspicace et si sévère envers lui-même, l'a bien senti. « J'ai bon espoir de ne rien écrire d'aussi mauvais, de longtemps », dit-il au sujet de cette « malheureuse » Tarentelle dans une lettre adressée à Fontana, en été 1841. Mais elle n'a pourtant rien d'aussi démoniaque que Schumann le croit, et jamais, au grand jamais, elle ne cesse d'être « de la belle musique » ! On peut même regretter qu'elle soit assez négligée des pianistes et qu'on l'entende trop rarement dans les salles de concert. Ici aussi Schumann a certainement témoigné d'un manque total

[1] *Ecrits*, II, p. 151.

[2] Szulc (*ouvr. cité*, p. 74) s'écrie avec indignation que Schumann dit à propos de cette Tarentelle des « balivernes dont on ne l'aurait jamais cru capable » !

de compréhension, il n'a pas su véritablement s'assimiler l'œuvre : celle-ci lui reste, de toute évidence, complètement étrangère.

Un fait mérite encore d'être souligné : Schumann a quitté la rédaction de la *Neue Zeitschrift für Musik* vers la moitié de l'année 1844, mais après la critique de la Tarentelle il n'a plus parlé des œuvres de Chopin dans sa revue ; et pourtant parmi celles-ci il y avait des chefs-d'œuvre tels que les Polonaises en *fa dièse mineur* et *la bémol majeur*, et la Quatrième Ballade, œuvres que Schumann, selon toute vraisemblance, a dû connaître — et s'il ne les a pas connues, cela prouverait qu'il cessa de s'intéresser aussi vivement qu'auparavant aux créations du maître polonais. Toutefois il faut relever que l'article contenant la critique de la Tarentelle est un des derniers que Schumann ait écrits en général [1].

[1] Notons encore que dans les lettres de Schumann, les mentions de Chopin se font de plus en plus rares et insignifiantes après 1840. Mais encore en 1846, dans une lettre à Whistling (*Lettres*, II, p. 448) où il demande qu'on lui envoie des nouveautés musicales, Schumann nomme parmi les compositeurs auxquels lui et sa femme s'intéressent le plus vivement : Mendelssohn, Chopin et Bennett. Il est vrai qu'il s'agissait ici probablement surtout d'alimenter le répertoire pianistique de Klara Schumann. — Comme il ressort d'une lettre à Hiller (*Lettres*, II, p. 323), Schumann avait l'intention, après la mort de Chopin, d'organiser une cérémonie publique à Dresde pour honorer la mémoire du grand artiste. Mais le projet ne put être réalisé, les autorités ayant refusé de mettre à la disposition de Schumann la Frauenkirche (église Notre-Dame).

III. MOTIFS DU CHANGEMENT DANS L'ATTITUDE DE SCHUMANN VIS-A-VIS DE LA MUSIQUE DE CHOPIN

Cette revue des opinions de Schumann, les plus marquantes au moins, au sujet de la musique de Chopin prouve suffisamment que l'attitude du critique allemand envers le compositeur polonais a, au cours des années, subi une évolution. En principe, Schumann tient toujours et jusqu'à la fin Chopin en très haute estime ; il lui attribue une place exceptionnelle et tout à fait à part parmi les musiciens contemporains. Les mêmes épithètes reviennent constamment sous sa plume lorsqu'il parle de Chopin : *schwärmerisch, phantastisch, kühn stürmend, tiefsinnig, hochleidenschaftlich* ; il relève chez lui toujours les mêmes qualités : *Grazie, Zartheit, Adel, Geschmack.* Et s'il lui remontre des « défauts », ce sont, dans les dernières critiques, les mêmes qu'il a déjà nommés dans une des premières, où, à l'occasion des Concertos de Chopin, il a largement parlé de son confrère : *Wunderlichkeit, Exzentrizität, Wildheit.*

Malgré tout cela, dans les comptes rendus d'après 1840, on peut constater que la musique de Chopin devient plus étrangère à Schumann, que celui-ci en perd la pleine intelligence et ne l'accueille plus avec

la même ardeur et la même chaleur que précédemment. Il s'ensuit que Schumann ne sait pas apprécier la grandeur de certaines œuvres de Chopin, ou bien qu'il émet à leur sujet des jugements même tout à fait faux et injustes.

L'opinion souvent répétée suivant laquelle Schumann se comportait toujours avec affection et enthousiasme vis-à-vis de la musique de Chopin, doit donc être reçue avec réserve. L'enthousiasme et l'admiration sans restriction se sont refroidis dans les dernières années. Et nous nous trouvons ici devant ce fait curieux et cette situation paradoxale que, si avant 1840 Schumann a comblé certaines œuvres de Chopin d'éloges qui aujourd'hui peuvent paraître même un peu excessifs — après 1840, justement à l'époque du plus bel épanouissement du génie de Chopin, à l'époque où parurent la Sonate en *si bémol mineur* et la Fantaisie en *fa mineur*, pour ne nommer que ces deux chefs-d'œuvre, Schumann ne rend pas toujours pleine justice à Chopin [1].

Considérons un peu quelles peuvent être les causes de ce fait.

[1] Dans la critique des Etudes de Kufferath (*Ecrits*, II, p. 68) se trouvent même des mots qui pourraient faire croire que Schumann considère la mission de Chopin comme virtuellement terminée. Car il dit que « pour le moment, nous ne sommes pas trop riches en bonne musique pour piano. Après l'époque impétueuse de Chopin, qui trouva ses trois aboutissants en Henselt, Liszt et Thalberg, on a l'impression qu'à présent il doit y avoir stagnation ». C'était en 1842 ! Mais il faut plutôt admettre que Schumann n'avait en vue que les *études* pour piano et qu'il s'est exprimé d'une manière imprécise, en généralisant trop.

1. *Motifs personnels?*

Avant tout, il faut très probablement exclure, chez Schumann, tout motif et toute considération d'ordre personnel. Schumann était — comme on le sait — un juge impartial, juste et consciencieux. De plus, ses relations avec Chopin étaient toujours tout à fait bonnes, souvent même empreintes de cordialité et d'amitié. Les deux grands représentants du romantisme musical se sont personnellement rencontrés en octobre 1835 et en septembre 1836 à Leipzig [1].

Pour se faire une idée de la fête que cela a été pour Schumann, il suffit de lire ses lettres à H. Dorn [2] et à Chopin lui-même [3]. Elles sont vraiment touchantes. En 1838, Schumann dédia ses *Kreisleriana* op. 16 « à son ami, M. Fr. Chopin » [4]. Chopin en revanche dédia, en 1840, sa Deuxième Ballade op. 38

[1] Voir le récit détaillé de ces rencontres chez HOESICK, *ouvr. cité*, I (1927), p. 518-523 et 530-537.

[2] *Lettres*, II, p. 77.

[3] M. KARLOWICZ, *Pamiątki po Chopinie*, Varsovie 1904, p. 308 et 316.

[4] Il est intéressant de noter que Schumann avait d'abord l'intention de dédier à Chopin les *Novelettes*, qui parurent plus tard comme op. 21, mais devaient d'abord porter le numéro op. 16 (attribué finalement aux *Kreisleriana*), comme il ressort du manuscrit de ces Novelettes conservé dans les archives de la Maison Breitkopf & Haertel, à Leipzig ; voir le Catalogue de ces archives. — Dans la correspondance de Chopin avec Fontana, il est question de dédier à Schumann la Ballade ou l'édition « allemande » des Préludes op. 28 (voir surtout la lettre de Chopin du 6 mars 1839).

« à Monsieur R. Schumann » [1]. Plus tard toutefois les relations entre eux cessèrent ou se relâchèrent par la force des choses, à la suite des circonstances, des conditions de vie des deux artistes ; mais nous n'avons aucune raison d'admettre que ces relations se soient gâtées [2].

Au demeurant, il n'y aurait rien de bien surprenant à ce que, dans ses sentiments pour Chopin, pour Chopin l'homme et le collègue, Schumann se fût un peu refroidi au cours des années. Car il n'a pas trouvé chez lui l'appréciation et la cordialité à laquelle il aurait pu s'attendre de sa part. Chopin éprouvait une répugnance quasi invincible à écrire des lettres [3]. De plus, il était fort réservé vis-à-vis des personnes qui restaient en dehors du cercle intime des amis qu'il s'était choisis. La musique de Schumann, il ne la comprenait pas, il n'avait pas

[1] Il est digne d'attention que Chopin n'ait pas jugé indiqué de mettre dans la dédicace « à son ami », ainsi que l'a fait Schumann dans la sienne. Telle quelle, la dédicace a été pour Schumann d'un très haut prix. Il nota dans son journal intime : « Il vient de paraître une nouvelle Ballade de Chopin ; elle m'est dédiée, ce qui me cause plus de joie que si j'avais reçu une distinction d'un prince » (voir EUGÉNIE SCHUMANN, *Robert Schumann*, Leipzig 1931, p. 279).

[2] KREISIG, dans l'index de son édition des *Ecrits* de Schumann, II, p. 531, indique les années 1836-46 comme la période durant laquelle Schumann resta en correspondance avec Chopin ; Kreisig se base dans ses indications non seulement sur les lettres déjà publiées, mais aussi sur d'autres conservées dans les archives ; voir *ibid.*, II, p. 525. La correspondance entre Schumann et Chopin se faisait par l'intermédiaire de Panofka (voir KARASOWSKI, *ouvr. cité*, p. 174). Notons que, jusqu'ici, aucune lettre de Chopin à Schumann n'a été publiée.

[3] Voir, dans notre volume I, l'étude sur « Chopin et la littérature ».

pour elle la moindre sympathie, comme cela est suffisamment prouvé par le témoignage de ses élèves et de ses amis [1]. Les *Kreisleriana* que Schumann lui a offerts ont dû lui rester parfaitement indifférents. Si c'est réellement Chopin qui a suggéré à Schumann de créer une illustration musicale des écrits de E.-Th.-A. Hoffmann [2] — cela semble plus que douteux — la réalisation de cette idée par Schumann, qui pourtant, dans son ouvrage, a rendu avec tant de génie l'esprit romantique de l'excentrique « Kapellmeister », a dû paraître à Chopin fort éloignée de l'idéal qu'il en portait dans son âme.

En somme, de tout cela on ne saurait faire grief à Chopin. Et si certains biographes lui reprochent un manque de sincérité, il semblerait plutôt que ses relations avec Schumann dussent prouver juste le contraire : ne ressentant pas pour Schumann une véritable sympathie, Chopin ne la lui témoignait pas ; il ne feignait pas des sentiments affectueux envers l'homme, ni un enthousiasme hypocrite pour ses œuvres [3].

[1] Personne n'a mieux compris, expliqué et excusé les antipathies musicales de Chopin que ne l'a fait, dans son livre sur Chopin, Liszt, pourtant lui aussi une des « victimes » de ces antipathies.

[2] Voir Hoesick, *ouvr. cité*, II (1927), p. 606.

[3] Combien d'autres, à la place de Chopin, auraient tâché de s'acquérir les bonnes grâces du rédacteur d'une revue qui exerçait une influence appréciable dans le monde musical ! On peut même se demander si la réserve avec laquelle Chopin se comportait vis-à-vis de Schumann n'avait pas aussi eu, entre autres causes, précisément cette fierté native du maître polonais qui lui faisait éviter tout ce qui aurait pu lui donner l'apparence de vouloir se concilier les suffrages de la critique.

Evidemment, Schumann pouvait se rendre compte des dispositions de Chopin envers lui. Nonobstant, on ne voit pas dans ses critiques qu'il se soit laissé influencer par cela dans ses jugements. On n'y trouve pas même l'ombre d'une animosité ou d'un ressentiment quelconque [1].

2. *Différence d'aspirations chez les deux musiciens.*

Les causes de la réserve dont Schumann fait preuve envers la musique de Chopin après 1840 sont donc plus profondes, ou peut-être plus hautes. Une de ces causes, c'est la déception que l'« Ariel du piano » a causée à Schumann. Car non seulement celui-ci avait accueilli les premières œuvres de Chopin avec admiration, mais il avait aussi mis en lui les plus hauts espoirs. C'est ainsi qu'il écrit dans le compte rendu des Etudes [2] :

> Où va, où conduit son chemin, combien long encore et combien brillant, qui le sait ?

Par contre, dans l'article sur les op. 37, 38 et 42 il ne cache plus son désappointement et constate avec regret que Chopin se confine uniquement dans la musique pour piano, renonçant à une place plus

[1] Cependant, s'il est vrai que Chopin a dit du *Carnaval* de Schumann que cela n'était point de la musique (voir Niecks, *ouvr. cité*, II, p. 113), et si cela a pu parvenir à Schumann, une opinion semblable exprimée par celui-ci à propos du Finale de la Sonate op. 35 pourrait être comme une petite vengeance de sa part.

[2] *Ecrits*, I, p. 254.

haute et plus influente dans la hiérarchie des compositeurs, ce qui — d'après Schumann — témoigne d'un abaissement des aspirations artistiques, de la méconnaissance de buts plus nobles, d'idéaux plus élevés, de tendances plus sérieuses, enfin de tout ce que Schumann entend par le mot *Streben* [1].

Il faut bien nous rendre compte que Schumann écrivait cela en 1841, c'est-à-dire à l'époque où, après avoir longtemps cultivé uniquement la musique de piano, il se tournait vers d'autres genres, le *lied*, la musique de chambre, et se dirigeait vers l'oratorio et l'opéra [2]. Cette nouvelle orientation de Schumann parle certainement très en faveur de son *Streben*, du travail assidu auquel l'impulsion a sans doute été donnée par l'exemple de Mendelssohn, si universel et si adoré de Schumann [3]. Cette nouvelle activité

[1] A Henselt, Schumann adresse ces paroles (*Ecrits*, I, p. 389-390) : « Qui cultive toujours les mêmes formes et se confine dans les mêmes conditions tombe dans le maniérisme ou devient « philistre » ; rien de plus nuisible pour un artiste que de se reposer mollement dans une forme qui lui est commode ; dans un âge avancé, les forces créatrices baissent déjà assez d'elles-mêmes, et il devient alors difficile de donner toute sa mesure, et plus d'un artiste de talent peu commun s'aperçoit à ce moment qu'il a rempli sa tâche seulement à moitié ». Il parle de même à R. Franz (II, p. 148) et à W. Sterndale Bennett (II, p. 109) ; et lorsqu'il loue Spohr de s'exercer dans de nouveaux genres malgré son âge avancé, il attribue la supériorité des compositeurs allemands par rapport à ceux de France et d'Italie à leur universalité (II, p. 91).

[2] Les motifs qui pouvaient engager Schumann à élargir son champ d'activité artistique ont été bien résumés dans la biographie de Schumann, écrite par R. Batka (édit. Reclam, p. 54 et suiv.) ; toutefois l'auteur y a trop mis l'accent sur les « ambitions » de Schumann dans l'acception un peu péjorative du terme.

[3] Voir *Lettres*, I, p. 283 ; II, p. 72, 149, 188, 213, et surtout I, p. 312 ; aussi Eugénie Schumann, *ouvr. cité*, p. 201.

fut très fructueuse pour l'œuvre de Schumann dans son ensemble ; elle a enrichi la littérature musicale d'œuvres de grande beauté et de haute valeur dans différents domaines. Toutefois on ne peut nier, d'autre part, que, dans ses tentatives, Schumann n'a pas toujours réussi à atteindre la perfection, qu'il n'a pas toujours su discerner les limites de ses capacités, forçant par exemple son talent dans l'opéra, qui n'était pas « dans ses cordes », et que, dans la dernière époque, il fait preuve non seulement d'une baisse rapide des facultés créatrices, mais aussi d'un manque absolu d'autocriticisme.

C'est précisément cet autocriticisme qui ne fit jamais défaut à Chopin. Ayant une fois compris ce qu'était sa voie propre, ce qui faisait sa force, il a concentré tous ses efforts dans une seule direction [1]. Et c'est pour cela qu'il créa des œuvres grandes et parfaites dans leur genre et qu'il y a parmi ses compositions si peu de « déchet » : lorsqu'il jugeait qu'un sien ouvrage n'était pas tout à fait digne de lui et

[1] E. Poirée peut avoir raison lorsqu'il relève (*ouvr. cité*, p. 12) que la faible santé de Chopin a dû aussi avoir une influence sur le genre et l'ampleur de ses créations. Pour pouvoir entreprendre des œuvres de grandes dimensions, des œuvres monumentales, demandant un souffle large et puissant, il faut avoir d'autres forces physiques que celles qu'avait Chopin. Mais dans un cadre restreint, Chopin donnait des œuvres d'une étonnante vigueur, d'un « dynamisme » extraordinaire et d'une rare puissance. Il suffit de citer la grande Polonaise en *la bémol*, l'Etude « révolutionnaire » ou la Fantaisie en *fa mineur*. Niecks dit à propos de celle-ci (*ouvr. cité*, II, p. 230) : « Qui, en entendant cette œuvre, pourrait soupçonner la fragilité et l'état maladif du compositeur ? Ne fait-elle pas plutôt penser à un Titan ? »

du public, il ne le publiait pas. Ainsi l'héritage qu'il a laissé est relativement restreint comme quantité et limité quant aux moyens. Mais Chopin n'a pas changé la ligne de conduite qu'il s'est assignée, cela malgré la pression exercée sur lui par des amis et des connaissances qui, ne se rendant pas assez compte du genre et du domaine propre des facultés de Chopin, voulaient le persuader d'élargir ses horizons. Schumann, lui aussi, s'est trompé sous ce rapport. Son regard, jadis si pénétrant et si sûr, le trahit cette fois encore [1].

Ici, Liszt l'a dépassé dans la justesse de son jugement, lorsqu'il écrivait dans son livre sur Chopin :

> En se renfermant dans le cadre exclusif du piano, Chopin fit preuve d'une des qualités les plus précieuses d'un grand écrivain, et certainement les plus rares dans un écrivain ordinaire : la juste appréciation de la forme dans laquelle il lui est donné d'exceller [2].

Ajoutons encore que, malgré son exclusivisme, Chopin a exercé sur l'évolution de la musique une

[1] Schumann se trompa aussi quand, croyant apercevoir dans les compositions pour piano de St. Heller « toutes les marques d'un excellent compositeur pour orchestre » (*Ecrits*, II, p. 114), il engagea celui-ci à écrire pour orchestre.

[2] *Ouvr. cité*, p. 10-11. — W. Dahms dit justement : « Reconnaître avec une infaillible sûreté les limites de ses dons naturels, cela n'est donné qu'au génie. Le talent tombe dans la contradiction entre le vouloir et le pouvoir » (*ouvr. cité*, p. 56). — Il est aussi très caractéristique que Schumann lui-même ait d'abord conseillé au compositeur de ne pas dépasser les limites de ses aptitudes et de son savoir, mais de tendre vers un développement harmonieux de ses facultés créatrices ; voir la fin de l'article sur F. Hiller, de l'année 1835 (*Ecrits*, I, p. 52).

influence plus profonde, plus durable et plus importante que d'autres compositeurs beaucoup plus « universels » que lui.

3. *Différence de tempérament artistique.*

Si ces considérations peuvent nous expliquer pourquoi, au cours des années, l'intérêt de Schumann pour l'activité de Chopin a dans une certaine mesure faibli, elles ne donnent pas encore de réponse à la question de savoir pourquoi Schumann perd en même temps aussi la pleine compréhension des œuvres du maître polonais, pourquoi par exemple la Sonate en *si bémol mineur* lui est si étrangère, pourquoi la Tarentelle n'est pas pour lui de la belle musique, pourquoi il ne sait visiblement pas reconnaître l'inestimable prix de la Fantaisie en *fa mineur*.

La solution du problème est assez simple : Schumann et Chopin sont deux individualités très accusées, très marquantes, et très... différentes. Certes, ils ont bien des traits communs, puisqu'ils vivent à la même époque, se nourrissent de beaucoup d'idées communes, subissent l'influence des mêmes courants culturels, respirent la même atmosphère générale dans le domaine de leur art [1].

[1] P. Egert (*Fr. Chopin*, Potsdam 1936) attribue l'incompréhension de Schumann pour certaines manifestations de l'art de Chopin à une différence fondamentale dans les idées que se faisaient les deux musiciens de l'essence et de la fin de la musique, dans leur attitude foncière vis-à-vis de leur art. Tandis que pour Schumann la musique

Mais, au fond, l'origine, l'éducation, le « milieu » immédiat dans lequel ils vécurent, ont fait de l'un et de l'autre deux organisations psychiques et artistiques fort différentes. De là les objections qui viennent sous la plume de Schumann dès son premier article sur Chopin, objections, souvent répétées dans la suite, d'excentricité, de bizarrerie, de caractère malsain et extravagant de la musique de Chopin.

Et pourtant ne pourrait-on pas plutôt reprocher ces défauts à Schumann lui-même? Schumann ne les voyait pas chez lui, car « nous appelons manie l'habitude du voisin, différente de la nôtre! » Même les plus grands admirateurs de Schumann reconnaissent que ses ouvrages ne sont pas exempts de *Grüblerei*. Le dernier mouvement de la Sonate en *fa*

est l'expression des états d'âme (p. 7), Chopin ne s'attacherait qu'à la solution de problèmes purement musicaux (p. 6); tandis que Schumann est un romantique, Chopin ne le serait pas (p. 20-21): c'est un « *sachlicher* » *Tondichter*, dans la musique duquel il n'y a pas de place pour des « confessions » intimes (p. 18), pour des épanchements subjectifs, pour tout égotisme. M. Egert reproche à Schumann et à Liszt de mettre dans la musique de Chopin leurs propres idées et conceptions, de la définir conformément à leurs propres tendances et convictions.

Mais c'est plutôt à M. Egert qu'on pourrait faire cette objection: il introduit dans l'art de Chopin des notions et des éléments fort « modernes » et absolument étrangers à la Muse du maître polonais. Non, malgré tout ce qui les sépare, Chopin et Schumann sont parmi les quelques représentants les plus typiques du romantisme en musique. Ce que nous savons par les témoignages des contemporains sur Chopin le pianiste-poète, ce que Liszt, George Sand, Delacroix nous apprennent de ses idées sur la musique, enfin, et surtout, ce que témoignent ses œuvres elles-mêmes, ne laisse subsister aucun doute sur le romantisme très profond, très authentique, quoique très *sui generis* de Chopin.

mineur, op. 14, de Schumann — œuvre d'ailleurs trop peu connue et trop peu jouée — ne mérite-t-il pas d'être appelé « excentrique » et presque « pathologique » dans ses dissonances, très intéressantes au reste et qui comptent parmi les plus audacieuses que Schumann ait jamais écrites? Même les meilleures compositions de Schumann n'offrent-elles pas des passages qui paraissent « bizarres », peu naturels et extravagants, surtout dans les rythmes souvent trop recherchés, étranges et fatigants?

Evidemment, avec les années, lorsque, de poète enthousiaste qu'il était d'abord Schumann devint un rédacteur et critique grave et posé, lorsque le « Compagnon du Roi David », un peu échevelé, se changea en un compositeur qui regardait Mendelssohn comme modèle et adoptait de plus en plus les idéaux plutôt classiques ou pseudo-classiques de celui-ci comme règles de son activité, il perdit toujours plus la compréhension pour les « aspirations » de Chopin, lesquelles allaient dans une tout autre direction que les siennes propres, et il n'a pas pu le suivre dans ses vols de plus en plus audacieux.

4. *Horizons rétrécis, pénétration émoussée.*

Il est, en effet, difficile de nier que, avec le temps, et cela même relativement assez tôt, les horizons de Schumann deviennent plus étroits et que sa capacité de pénétrer dans les œuvres d'autrui, de les approfondir, de se les assimiler, perd de son extraor-

dinaire intensité primitive. De là vient aussi le changement d'attitude de Schumann vis-à-vis de Berlioz : ayant d'abord fait preuve d'une si grande compréhension et d'une si haute estime pour son confrère, plus tard Schumann s'exprime sur lui avec scepticisme [1]. Et si Richard Wagner avait débuté quelques lustres plus tôt avec ses grandes œuvres, Schumann l'aurait très probablement acclamé avec transport, comme il l'a fait pour Chopin :

Hut ab, ihr Herren, ein Genie !

tandis qu'il ne sut pas pressentir l'importance que Wagner devait avoir pour l'évolution subséquente de la musique. Dans le dernier article qu'il ait écrit [2], c'est Brahms, et non pas Wagner que Schumann salue comme le pionnier appelé à frayer « de nouvelles voies » [3] à la musique.

[1] Comp. Ph. Spitta, *R. Schumann. Ein Lebensbild.* Leipzig 1882, p. 62. Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*, II, 3e partie (Leipzig 1922), p. 237) attribue ce changement d'attitude chez Schumann au caractère diamétralement opposé des deux grands artistes. Avec le temps, lorsque l'individualité de Schumann se développa et se consolida, Schumann devint plus conscient de cette « incompatibilité d'humeurs ». Il est évident que chaque artiste à forte individualité est plus ou moins exclusif et que cette exclusivité ne peut qu'augmenter avec l'âge. Mais chez Schumann on pouvait s'attendre à un « isolationnisme » moins précoce et plus libéral, comme nous le voyons par exemple chez Liszt.

[2] C'était en 1853 (*Ecrits*, II, p. 301-302). L'article était intitulé *Neue Bahnen.*

[3] Voir E. Istel, *Die Blütezeit der musikalischen Romantik*, Leipzig 1909, p. 63 : « L'art de Brahms, quelque sérieux et précieux qu'il soit, ne pouvait indiquer à la musique de « nouvelles voies », et dans ce sens la prophétie de Schumann, dont le regard de voyant, jadis si lucide, plus tard obnubilé, a vu un génie là où il n'y avait qu'un

Cet affaiblissement de la perspicacité et de l'intuition proprement géniale dont Schumann avait témoigné dans les premières années de son activité littéraire est sans doute aussi dû à l'approche des ténèbres dans lesquels devait finalement sombrer cet esprit d'abord si riche, si fécond et si lucide ; ce n'est que la contre-partie du déclin progressif et, dans le dernier stade, si lamentable des facultés créatrices du compositeur. Si, par ses jugements et les appréciations quasi infaillibles de ses critiques, Schumann a d'abord prouvé la justesse du principe qu'il a énoncé lui-même en ces termes :

Peut-être est-ce le génie seul qui comprend intégralement un autre génie,

talent — talent extraordinaire, il est vrai — s'est avérée fausse ». — Certes, il serait injuste de ne pas reconnaître le mérite que Schumann a eu, cette fois encore, à se rendre compte, et si tôt, quels espoirs on était fondé à mettre en Brahms. Mais s'il était porté à exagérer le rôle que ce jeune musicien était appelé à jouer dans l'histoire de l'art musical, c'est qu'il reconnaissait en lui un être apparenté, une organisation artistique qui lui était proche, tandis que Wagner, et Liszt aussi, représentaient des tendances fort différentes. Du *Tannhäuser*, Schumann n'a eu que bien peu à dire (voir son *Carnet de théâtre*, publié vers la fin de ses *Ecrits*). Dans son ouvrage *Das Judentum in der Musik*, R. Wagner attribue à l'influence des Juifs la décadence des facultés créatrices de Schumann, et l'impuissance qu'il témoigna lorsqu'il s'agissait de suivre les courants nouveaux et de s'orienter dans la création musicale contemporaine, bref cette sorte de « figéisme » qu'on constate dans la seconde partie de son activité. Cela est, en effet, juste au moins dans ce sens que Mendelssohn a joué un rôle important dans l'élaboration des opinions de Schumann en matière d'art, ainsi que dans l'évolution de ses aspirations et de son œuvre musicale. Comme le dit Szymanowski, Mendelssohn « se dresse comme un sombre poteau indicateur sur le chemin du grand talent de Schumann qui s'est laissé prendre dans la toile de cette aimable araignée ».

plus tard il semble, en tant que critique aussi, confirmer la vérité des paroles de Draeseke :

> Schumann est tombé des hauteurs du génie au niveau d'un simple talent.

5. *Valeur définitive des jugements de Schumann.*

Mais ce serait manquer à la reconnaissance qui est due à Schumann, que de lui tenir rigueur de ses erreurs et de ses méprises. Considérant les incomparables qualités de Schumann comme écrivain et critique, ainsi que les mérites inestimables qu'il s'est acquis dans ce domaine en général, et en ce qui concerne Chopin en particulier, répétons plutôt ou paraphrasons — *mutatis mutandis* — ses propres paroles, celles qu'il a prononcées à propos de Chopin : « Contentons-nous de ce que Schumann nous a donné, car il a dit de si belles choses sur la musique de Chopin, il y a découvert de tels trésors que nous pouvons nous déclarer satisfaits et devrions féliciter de grand cœur tout critique qui aurait accompli la moitié seulement de ce qu'il a, lui, réalisé ».

Encore une remarque.

Dans la préface de ses *Ecrits sur la musique et les musiciens*, où il a réuni les critiques publiées dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann a relevé qu'il a conservé jusqu'alors (1854) la plus grande partie

(*die meisten Ansichten*) des opinions qu'il avait exprimées dans les pages de sa revue. Il s'ensuit que *certaines* de ces opinions ont changé. D'autre part, comme H. Kretzschmar l'a noté d'une manière fort persuasive [1], Schumann fournit aussi dans ses compositions d'après 1844 la preuve qu'il a évolué touchant certaines idées proclamées pendant son activité littéraire et critique.

Or, on peut se demander si, dans les dernières années de sa vie, Schumann aurait maintenu tous les jugements portés antérieurement sur Chopin et ses œuvres. Il est plus que probable qu'il aurait eu bien des choses à changer. Après ce que nous avons dit de la direction qu'ont prise les idées, les goûts, les tendances de Schumann après 1844, il est aisé de conclure dans quel sens les opinions du musicien allemand au sujet de Chopin auraient dû être modifiées [2].

[1] *Ouvr. cité*, p. 69 et 71.

[2] Les modifications que Schumann a introduites dans ses articles au moment de les réunir pour l'édition complète de ses écrits peuvent jeter quelque lumière sur ce problème. M. Kreisig a réimprimé dans les annexes de la nouvelle (5e) édition des *Ecrits* de Schumann les passages supprimés ou changés par l'auteur.

En ce qui concerne Chopin, il y aurait lieu de relever les détails suivants. Vers la fin de la première Lettre d'un rêveur *(Schwärmbrief)*, Schumann a supprimé un court passage dans lequel il annonçait le séjour de Chopin à Leipzig (voir Kreisig, annotation 157, et Hoesick, *ouvr. cité*, I (1927), p. 523). Peut-être a-t-il considéré que l'information avait depuis longtemps perdu tout caractère d'actualité. Mais peut-être aussi le passage a-t-il été supprimé parce que, à cette occasion, Eusébius exprimait à l'endroit de Chopin une admiration et une vénération qui confinaient à une crainte et à une timidité excessives. Voici le passage en question :

« Chopin était ici. Florestan vola à sa rencontre. Je les ai vus, se

Florestan, enthousiaste, clairvoyant, et Eusébius, avec sa profonde sensibilité et sa faculté de pénétrer l'essence même des œuvres qu'il étudie, — ces personnages que Schumann introduisait souvent dans ses articles comme acteurs de scènes occasionnelles, et même comme auteurs de ses articles, — disparaissent tous deux, avec le temps, de ses écrits.

C'est là comme un symbole de l'évolution que les critiques de Schumann ont subie au cours des années.

tenant sous le bras, planer plutôt que marcher. Je ne lui ai pas parlé : rien que d'y penser m'a fait tressaillir de peur. »

La suppression du passage de la critique de la Mazurka op. 30 nº 4, se rapportant aux célèbres quintes parallèles dans cette Mazurka (KREISIG, annotation 355), semble indiquer que plus tard Schumann admit ces quintes moins facilement. Il est encore plus significatif que Schumann ait supprimé la fin de la recension des Nocturnes op. 27 de Chopin (KREISIG, annotation 229) ; il y était dit qu'il faut admirer comme Chopin sait accumuler des trésors sans prix, que l'on ne saurait l'imiter en cela et qu'il faut être fier d'un tel représentant de « notre art ». On peut supposer que, plus tard, ce passage a paru à Schumann exagéré et que c'est à cause de cela qu'il l'a supprimé. Peut-être est-ce aussi pour de semblables motifs que, dans la critique du Trio de Jaehns, il a supprimé les lignes où il avait placé le Trio de Chopin à côté du Trio en *si bémol* de Beethoven et du Trio en *mi bémol* de Schubert, et où il avait appelé ces compositeurs les « trois grands » (*die drei Grossen* ; KREISIG, annotation 214).

A la mémoire de mon Père

ÉTUDE X

Hans de Bülow et la musique de Chopin [1]

I. LES JUGEMENTS DE BÜLOW SUR LA MUSIQUE DE CHOPIN

Dans les lettres et les écrits de Bülow se trouvent, au sujet de la musique de Chopin, nombre d'opinions et de remarques qui méritent certainement d'être mieux et plus généralement connues qu'elles ne le sont jusqu'ici. Sauf celles qui se trouvent dans les éditions des Etudes et des Impromptus de Chopin publiées par Bülow, elles sont rarement citées même dans la littérature proprement chopinienne.

Les qualités qui dominent chez le grand musicien allemand étaient la raison, froide, sobre et lucide, le sens de la mesure, mais non dépourvu d'un certain pédantisme, et un calme tout classique. On devrait donc s'attendre à ce que la musique de Chopin, qui est synonyme de poésie, de rêve, de fantaisie et de

[1] Cette étude est, avec quelques modifications, la reproduction d'un article qui, sous le titre *Stosunek Bülowa do muzyki Szopena* (« Attitude de Bülow vis-à-vis de la musique de Chopin »), a paru dans la revue *Muzyka*, à Varsovie, numéro du 20 juin 1930.

tendresse, n'ait pu convenir au tempérament artistique de Bülow, à ce qu'elle l'ait laissé indifférent, ou même ait suscité en lui des mouvement de mauvaise humeur (il en avait, et de terribles !), et provoqué de sa part d'injustes reproches.

Mais le portrait spirituel de Bülow ne serait pas complet si nous ne prenions chez lui en considération d'autres traits encore, tels qu'une grande perspicacité, une étonnante universalité, un sens critique fort développé et très aigu, une évidente et profonde impressionnabilité vis-à-vis de la beauté, sous quelque forme que celle-ci puisse se manifester, et aussi — malgré tout — une fine sensibilité, sans laquelle il n'y a pas de grand et véritable artiste.

Tout cela, joint à une haute culture musicale, fait que Bülow ne pouvait pas ne pas apprécier le génie de Chopin, ne pas comprendre le caractère et la grandeur de sa musique ; mais ce qui peut étonner, c'est qu'il l'aima et en parla même avec enthousiasme.

Voici quelques-unes de ses appréciations les plus caractéristiques à cet égard [1].

Dans une de ses lettres [2], Bülow appelle Chopin

> ce romantique immortel, romantique par excellence, dont le cycle des Mazurkas à lui seul est un monument plus durable que l'airain... Ce poète si grand,

[1] Nous citons d'après la publication suivante : HANS VON BÜLOW, *Briefe und Schriften* (« Lettres et écrits »), publiés par Marie von Bülow, 8 vol., dont les trois premiers en deuxième édition. Leipzig 1898-1908. En outre, nous citons, en les désignant par *Lettres* II, HANS VON BÜLOW, *Neue Briefe* (Nouvelles lettres, publiées par le comte R. Du Moulin Eckart. Munich 1927.)

[2] VI, p. 159.

> si profond, si tendre, aux sentiments subtils et ardents ne vieillira jamais ; au contraire, avec le progrès dans l'éducation musicale, il apparaîtra dans une lumière plus éclatante encore que ce n'est le cas aujourd'hui, car aujourd'hui, à vrai dire, on rend hommage seulement au Chopin « populaire », au Chopin damoiseau, tandis que le Chopin aristocrate, le Chopin viril, le créateur des deux derniers Scherzi, des deux dernières Ballades, de la Barcarolle, de la Polonaise-Fantaisie, des Nocturnes op. 9 n° 3, op. 48, op. 55 n° 2, etc., attend encore des interprètes sachant pénétrer assez profondément dans son esprit ; je voudrais, si Dieu me prête vie, pouvoir encore être fier de compter parmi ceux-ci.

A cette occasion, l'éditeur ajoute encore le fragment suivant d'une autre lettre :

> Tu sais par ma préface aux Etudes combien hautement j'apprécie Chopin. Quel poète ! Lenau, Byron, Musset, Lamartine, et même toute sorte de prêtres païens d'Apollon se réunissent en lui. Tu l'aimeras encore sincèrement grâce à mon intermédiaire.

Dans une critique des compositions de Stephen Heller [1], nous lisons ce passage :

> La majorité des compositions récentes de Heller ne peuvent être considérées que comme jeu de sons *(Tonspielereien)*, et non comme des poèmes musicaux. Et que personne ne pense qu'une mazurka ou une tarantelle ne puisse atteindre au niveau d'un vrai poème. Voyez Chopin ! Comme tout jaillit chez

[1] III, 1re partie, p. 156 et suiv.

lui de la source du cœur pour aller à la mer des cœurs ! Là se trouve la véritable richesse d'invention que ne remplace jamais une vaine piquanterie ; le trait dominant de cette musique, c'est cette émotion intense qu'elle suscite chez tout auditeur impressionnable, par suite de la passion profonde et de la mélancolie intense du compositeur, de sa verve toujours hautement spiritualiste dans toutes les situations *(Stimmungen)*, et non point par suite de ces détails intéressants qu'il est plus ou moins facile d'imiter. Chopin restera dans le monde de la musique un phénomène extraordinaire et unique en son genre.

Dans une lettre à L. Kœhler (de l'année 1860), Bülow écrit encore [1] :

> Dites donc une fois à M. Louis Ehlert, dans quelque revue, que Chopin n'est pourtant pas la Dame aux Camélias, et que lui-même n'a pas le talent d'Alexandre Dumas fils ! Ecrire sur Chopin comme il le fait, cela dépasse toutes les limites de la bienséance ! Chopin mérite d'être traité sérieusement, il en a même le droit, ne serait-ce qu'à cause de son génie en matière d'harmonie. Il fait par là époque dans l'histoire de la musique [2].

[1] IV, p. 290.

[2] Cette remarque a été probablement provoquée par les *Briefe über Musik an eine Freundin* (« Lettres à une amie sur la musique »), de L. EHLERT, Berlin 1859. Dans la « lettre » consacrée à Chopin, l'auteur parle de lui, il est vrai, avec admiration et sympathie, mais sur un ton que Bülow a défini d'une manière un peu méchante (il savait être malicieux et caustique à l'extrême), bien qu'assez juste. Pour d'autres raisons encore, Bülow s'exprima désavantageusement sur ce livre, voir III, 1, p. 343-344 et IV, p. 252. — Les essais d'Ehlert, en deux volumes, *Aus der Tonwelt* (« Impressions du monde musical »), 1877-1884, contiennent aussi un chapitre consacré à Chopin.

Les opinions de Bülow sur des compositions particulières de Chopin, ou sur les genres qu'il cultiva, sont aussi — à quelques exceptions près — très justes et témoignent toujours d'une profonde admiration. Dans la suite de l'article déjà cité plus haut sur St. Heller, Bülow écrit ce qui suit [1] :

> Lorsque quelques critiques écervelés ont osé comparer les Préludes de Heller — qui d'ailleurs ne manquent pas d'une certaine fraîcheur et où l'invention est assez remarquable — à ces chefs-d'œuvre du génie de Chopin marqués d'une véritable grandeur, qui portent le même titre, lorsqu'ils ont même eu l'audace d'élever le banquier au-dessus du prince, ils ne savaient probablement pas ce qu'ils faisaient.

Les Mazurkas de Chopin, Bülow les considère comme des chefs-d'œuvre inégalables, et il dit ne pas comprendre comment on peut écrire encore des mazurkas après celles de Chopin, qui ont épuisé toutes les possibilités dans ce domaine [2].

C'est par contre avec moins d'enthousiasme que Bülow juge les Valses [3] :

[1] III, 1, p. 157.

[2] VIII, p. 285 ; cf. III, 1, p. 158. La citation ci-dessus date des dernières années de la vie de Bülow. A une époque antérieure, Bülow composait lui-même des mazurkas : op. 3 (publié en 1855), op. 12 (1861), op. 13 (1859), et dans l'op. 21 (1870). Il appréciait même hautement l'op. 13 qu'il dédia à sa femme Cosima ; Liszt a orchestré cette Mazurka-Fantaisie. Que dans ses compositions Bülow ait subi l'influence de Chopin, c'est ce qui ressort de ses propres paroles : en parlant d'une de ses œuvres, il l'appelle « du Chopin em-bülowé » *(verbülowter Chopin)*, voir II, p. 342.

[3] III, 1, p. 160 ; cf. III, 1, p. 345.

Dans cette forme spécifiquement allemande Chopin laissa des ouvrages qui — à notre avis — sont ses créations les plus faibles. Ses Valses à lui n'ont, en tant que Valses, aucune valeur. C'est seulement lorsque Chopin se rapproche, sans le vouloir — et cela arrive heureusement fort souvent — du rythme national de la mazurka [1], de ce rythme qui lui est si proche, qu'il foule de nouveau son vrai domaine, c'est-à-dire redevient inégalable. Par contre les parties à caractère de valse pure deviennent chez lui facilement triviales, comme cela apparaît par exemple dans la première partie de cette Valse si populaire en *mi bémol*, qui nous est insupportable.

C'est une des rares opinions de Bülow sur la musique de Chopin qui ne soit pas juste et fondée [2]. Car si Bülow a raison d'affirmer que les Valses de Chopin

[1] Schumann constate aussi le caractère rêveur et « toujours un peu *à la mazurka* » des Valses de Chopin (voir *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1914, II, p. 150).

[2] Parmi ces « rares opinions » il faut mentionner encore celle que, dans son édition des Impromptus de Chopin, Bülow exprima à propos des mesures 94-97 du deuxième Impromptu, op. 36. Il les trouve « un peu banales » et ose proposer leur suppression lors de l'exécution du morceau. C'est comme si un critique demandait de découper dans un tableau un morceau, pour enlever un détail qui ne lui plaît pas !

Bülow a trouvé aussi « un peu trivial » le second sujet du Nocturne en *sol*, op. 37 n° 2, mesures 28 et suiv. (voir Th. Pfeiffer, *Studien bei Hans von Bülow*, Leipzig, s. d., 6e édit., p. 106). Monsieur le baron est vraiment parfois un peu difficile ! Le thème en question a été reconnu par des juges assez compétents comme « la plus belle mélodie que Chopin ait jamais écrite » (voir G. C. Ashton Jonson, *A Handbook to Chopin's Works*, 2e édit., Londres, s. d., p. 209).

ne sont pas « allemandes » [1], son avis qu'elles sont souvent « vulgaires » est tout à fait injustifié. Au contraire, elles sont parmi les plus distinguées, les plus aristocratiques, ou même elles sont tout simplement les plus distinguées et les plus aristocratiques du genre, comme Schumann l'a fort bien observé [2].

A propos du Concerto en *mi mineur* de Chopin, Bülow a dit qu'après ceux de Beethoven et de Brahms aucune œuvre de ce genre ne lui causait autant de

[1] Admettons volontiers, très volontiers, que les Valses de Chopin ne sont pas « allemandes ». Elles représentent certainement la partie de l'œuvre de Chopin qui est la plus française dans son caractère. (C'est peut-être pour cette raison que E. Poirée les trouve plus raffinées encore que les Mazurkas, ce qui est une exagération manifeste.) Nous pouvons donc les classer dans la catégorie des Valses « françaises », catégorie qu'on est justifié à établir. Chopin serait un des principaux représentants de ce genre, si même il ne devait pas être considéré comme son créateur. Mais pourquoi, des Valses de Chopin, ne pas constituer une catégorie spéciale : les Valses « chopiniennes » ? Dans son Manuel d'histoire de la musique (*Handbuch der Musikgeschichte*, II, 3e partie, p. 233-234), H. Riemann observe que l'historien de la musique a de la peine à trouver le groupe de musiciens dans lequel il faudrait placer Chopin. Mais alors le mieux est de ne pas chercher à le faire ! Laissons-le dans sa *splendid isolation* — et ses Valses aussi !

[2] Dans sa recension des Valses op. 34 de Chopin, Schumann relève qu'elles sont « d'un autre genre que les valses ordinaires », — ce qui évidemment doit être considéré comme un grand éloge de sa part — que seul Chopin a pu les écrire, que ce sont des créations artistiques de haute classe, et qu'elles débordent de vie (*Gesammelte Schriften*, Leipzig 1914, I, p. 418). De la Valse op. 42 il dit ce qui suit : « Elle est, comme les précédentes, une pièce de salon de la plus noble espèce ; Florestan a fait la remarque que, si Chopin voulait la jouer pour la danse, la bonne moitié des danseuses devraient être pour le moins des comtesses. Florestan a raison, car cette Valse est essentiellement et profondément aristocratique » (*ouvr. cité*, II, p. 31-32).

plaisir [1]. Et, passant en revue les manifestations de l'art dans le domaine de la forme « sonate », il a exprimé l'avis qu'après les Sonates de Beethoven rien n'était digne d'être noté en cette matière, si ce n'est la Sonate en *fa dièse mineur* de Hummel,

> et puis, cela va sans dire, les œuvres de Chopin et de Schumann en ce genre. Dans ces œuvres, en effet, un fond d'idées riches et prestigieuses, uni à de nouvelles trouvailles techniques, a pu vivifier la forme de la sonate qui, dans la musique de piano, allait dépérissant, et lui a permis de briller de nouveau d'un vif éclat, malgré sa décadence [2].

Combien Bülow appréciait les Etudes et les Impromptus de Chopin, il l'a prouvé en en donnant les « éditions instructives » que nous avons déjà mentionnées au début de cette étude. Comme les commentaires qu'il y a joints sont mieux connus et assez souvent cités (par exemple chez Huneker dans son livre sur Chopin), nous avons pu les passer ici sous silence. Bülow préparait également une édition des Scherzi de Chopin [3], mais il n'a pas pu réaliser ce projet. La maison Peters lui proposa de prendre en mains la publication d'une édition critique de toutes les œuvres de Chopin. Bülow refusa cette offre, car l'édition entreprise déjà par Klindworth rendait, à son avis, cette nouvelle édition inutile [4].

[1] VIII, p. 267.
[2] III, 1, p. 60.
[3] VIII, p. 245.
[4] VI, p. 68 et *Lettres*, II, p. 33 ; cf. aussi VIII, p. 121.

II. CE QUE BÜLOW GOÛTE ET NE GOÛTE PAS DANS LA MUSIQUE DE CHOPIN

Comme nous le voyons, les jugements de Bülow sur la musique de Chopin sont parmi les plus justes, les plus pénétrants et les plus enthousiastes qu'on ait formulés à ce sujet. Remarquons tout particulièrement la vigueur avec laquelle Bülow s'emploie à défendre le caractère « viril » de Chopin. Vu que, chez Bülow, l'intellect et la volonté l'emportaient sur la fantaisie et le sentiment, on n'aurait pas été autrement surpris si le côté féminin de la musique de Chopin [1] lui avait caché d'autres qualités, plus accusées encore, du musicien polonais.

Et pourtant, à la différence de ceux qui étaient portés à sous-estimer Chopin ou même à le prendre à la légère, à trouver sa musique « malsaine », Bülow sent avec une grande sûreté et voit clairement que cette musique est, au contraire, pleine de force, de vigueur, de puissance même, que son fond est moralement sain et bienfaisant. Mais où l'individualité de Bülow apparaît, c'est en ceci : il a une prédilection nettement accusée précisément pour les compositions de Chopin où les qualités énoncées ci-dessus se font

[1] Voir l'étude sur « La féminité dans la musique de Chopin », dans le tome I du présent ouvrage, p. 105 et suiv.

particulièrement remarquer. Il écrit d'Angleterre, en 1878 [1] :

> J'ai l'habitude de faire passer en contrebande, chaque fois que cela s'avère possible, de nouvelles œuvres ayant une valeur durable. Parmi de telles nouveautés je compte aussi des ouvrages inconnus de compositeurs décédés, tels Schumann et Chopin. Pour ce qui est de ce dernier, j'ai partout réussi, en Angleterre, à faire admettre aux auditeurs — qui sont à un haut degré avides d'élargir la sphère de leurs connaissances — le 4me Scherzo, la 4me Ballade, le 3me Impromptu, les Nocturnes en *do mineur* et en *mi majeur* qu'on entend moins souvent, en un mot le Chopin viril, l'« *ipsissimus* Chopin ».

C'est ainsi que Bülow, qui avait un tempérament d'« agitateur » très accusé, a étendu au domaine de la musique de Chopin son activité, si remarquable et si méritoire, visant à diffuser tout ce qui pouvait relever le niveau de la culture musicale, à former et à épurer le goût, à développer le sens critique du public, à lui faire apprécier et aimer des compositeurs peu connus ou des œuvres méconnues. Nous avons d'ailleurs pu remarquer cela dès le début de la présente étude.

Si donc Bülow jouait beaucoup de Chopin en général, il aimait à exécuter telles de ses compositions qui aujourd'hui encore ne se rencontrent pas trop souvent dans les programmes des concerts : la Tarentelle (dont il a même fait une « édition instructive »), l'Allegro de Concert op. 46 [2], les Variations op. 12 [3],

[1] III, 2, p. 184 et suiv.
[2] VI, p. 42.
[3] *Lettres*, II, p. 43.

le quatrième Scherzo [1], la Sonate pour violoncelle et piano qu'il appelle un *splendid work*, bien que « trop libre dans la forme » [2]. Il fut aussi un des premiers à exécuter assez souvent, dans ses concerts, la Barcarolle de Chopin [3].

Bülow considérait même Chopin comme sa spécialité, à côté de Bach et de Beethoven :

> Je deviens de jour en jour plus classique : Beethoven, Bach et... Chopin (que je compte parmi les classiques) [4], deviennent ma spécialité [5].

Il écrivait cela en 1874.

> Ma spécialité, ce seront des soirées consacrées à Beethoven, et à Chopin-Liszt,

disait-il en 1871 [6].

Plus tard, lorsque dans le firmament artistique de Bülow, après le « crépuscule » de ses « dieux », Liszt et Wagner, monta l'astre de Brahms, Bülow cultiva, à côté de Bach et de Beethoven, surtout la musique de Brahms dont il se fit, à son tour, le propagateur zélé, convaincu et combatif. Il parlait lui-même du « trifolium de la dernière époque : Ba- Be- Br » [7].

[1] Voir plus haut.
[2] VI, p. 107 et 249. Dans ses *Lettres*, II, p. 3, Bülow s'exprime avec beaucoup moins de chaleur sur cette sonate ; il dit qu'elle « est pourtant une œuvre fort respectable ».
[3] Pour ce qu'il en pensait, voir I, p. 79 et II, p. 262.
[4] Cf. III, 2, p. 186.
[5] VI, p. 203.
[6] V, p. 493 ; cf. aussi II, p. 353, où il dit la même chose déjà en 1855. « Après Chopin je ne puis plus jouer que du Beethoven », a dit Bülow au cours de son concert à Varsovie, le 1er mars 1874 (voir VI, p. 147).
[7] *Lettres*, II, p. 95 ; année 1884.

A cet âge de sa vie Bülow devient de plus en plus exclusif. Il semble peu s'intéresser à la production musicale contemporaine. A un compositeur qui demandait de pouvoir lui présenter ses ouvrages, il répondit rudement : « Non, non ! Bach, Beethoven, Brahms — je me moque du reste ! » [1]. A côté de Brahms il ne voyait aucun compositeur marquant en Allemagne [2]. Il devient aussi de plus en plus « classicisant », ce qui dans le style de ses interprétations se traduit par toujours plus de sévérité, de dépouillement, peut-être même par une certaine rigidité. Il demande à ses élèves de ne pas introduire trop de nuances dynamiques et agogiques dans l'exécution des œuvres classiques, et il affirme que lui-même a exagéré l'indication de ces nuances dans les éditions qu'il a publiées des œuvres de Bach et de Haendel [3].

Dans ces conditions il est assez naturel que, si Bülow voue à Mendelssohn un culte que l'on peut même juger quelque peu exagéré, il semble témoigner d'un certain refroidissement à l'endroit de Schumann et de Chopin. Ainsi, tandis que pendant les cours d'été qu'il donna au Conservatoire J. Raff à Francfort-sur-le-Mein en 1884, 1885 et 1886, il étudia avec ses élèves des Nocturnes, une Mazurka et une Polonaise

[1] *Auf's andere pfeife ich !* Cité par J. VIANNA DA MOTTA dans *Nachtrag zu « Studien bei Hans von Bülow von Theodor Pfeiffer »* (« Supplément aux « Etudes chez Hans de Bülow » de Théodore Pfeiffer »), Leipzig 1908, p. 58.

[2] VIANNA DA MOTTA, *ouvr. cité*, p. 56.

[3] VIANNA DA MOTTA, *ouvr. cité*, p. 24, 33, 43.

de Chopin [1], en 1887 il travaille avec eux des Impromptus et des Scherzi et leur recommande ces deux genres de composition du maître polonais, en tant qu'ils représentent le Chopin « viril » en opposition au Chopin « maladif », « hystérique » (cette fois, « ça y est » !) [2]. Il n'est même plus disposé à entendre les Ballades de Chopin [3].

Tandis que, dans un des cours précédents, il exprime l'avis que le deuxième thème du Nocturne op. 37 n° 2, un de ses morceaux préférés d'ailleurs [4], est « un peu trivial » — ce qui est une opinion encore assez modérée quoique bien peu justifiée [5] — en 1887 il déclare que la mélodie du trio dans la célèbre Marche funèbre de Chopin (de la Sonate op. 35) est « tout à fait abominable » [6]. On peut partager l'opinion de E. Poirée qui — malgré sa grande admiration pour la Sonate en question — estime que la mélodie du trio, d'une émotion contenue, d'un lyrisme intense, « ne vaut pourtant pas le thème grandiose de la marche » [7]. Mais appeler cette mélodie affreuse,

[1] Deux participants à ces cours, Th. Pfeiffer et J. Vianna da Motta, ont noté les observations et les remarques que Bülow faisait pendant les leçons et dans ses entretiens. Pfeiffer a publié ces intéressants renseignements dans un ouvrage intitulé *Studien bei Hans von Bülow* (Leipzig 1894) et Vianna da Motta dans son *Supplément* cité plus haut.

[2] VIANNA DA MOTTA, *ouvr. cité*, p. 22.

[3] VIANNA DA MOTTA, *ouvr. cité*, p. 22 et 55.

[4] *Ein Lieblingsstück von ihm*, voir PFEIFFER, *ouvr. cité*, p. 106.

[5] Voir plus haut, p. 148, note 2.

[6] *Ganz scheusslich*. Voir VIANNA DA MOTTA, *ouvr. cité*, p. 17.

[7] E. POIRÉE, *ouvr. cité*, p. 118.

horrible ou exécrable, et la ridiculiser encore (comme Bülow l'a fait à la même occasion), n'est-ce pas là révéler une idiosyncrasie étrange, ou tout au moins commettre une intempérance de langage ?

Toutefois, il faut prendre en considération qu'il s'agit ici d'opinions et de jugements qui — vu les circonstances — n'ont peut-être pas été rapportés avec une absolue exactitude, et qui, d'autre part, ont été jetés un peu à la légère, au hasard, dans « la chaleur du combat », ou bien dans des moments d'énervement, de mauvaise humeur, où la pensée a pu être facilement rendue incomplète [1], ou exagérée, et la note (c'est le cas de le dire) — forcée.

Quoi qu'il en soit, jamais Bülow ne fait envers Chopin preuve de cette animosité dont, dans sa « dernière époque », il témoigne à l'égard de la musique de Wagner et de Liszt [2]. Au contraire, il écrit en 1886 cette phrase significative et qui prouve que sa profonde admiration et son amour pour la musique de Chopin restent toujours les mêmes :

> Je ne puis lire la *Symphonie d'après Dante*, de Liszt, sans faire des grimaces comme Joachim [3]. *Héroïde*

[1] Il est par exemple évident que les Impromptus et les Scherzi ne pouvaient pas, même à ce moment, être pour Bülow les seules œuvres « viriles » de Chopin. Pour exprimer toute sa pensée, il aurait certainement nommé encore, dans cet ordre d'idées, les Etudes, les Polonaises, les Mazurkas, au moins dans leur très grande majorité.

[2] *Lettres*, II, p. 95 et 141.

[3] Ce célèbre violoniste était un des plus notoires adversaires de la « nouvelle école allemande » en musique.

> *funèbre* n'est pas moins vide et creuse [...]. Je pense même avec effroi aux *Préludes*. [1] Dans une seule Mazurka de Chopin il y a plus de musique. Oh combien j'ai été insensé et stupide, pendant presque un quart de siècle ! [2]

[1] « Héroïde funèbre » et « Les Préludes » sont les titres de deux poèmes symphoniques de Liszt.

[2] *Lettres*, II, p. 141.

III. BÜLOW INTERPRÈTE DE CHOPIN

Comment Bülow exécutait-il Chopin? Etait-il un interprète parfait de sa musique?

Lui-même se considérait comme tel. En annonçant le succès triomphal de son concert à Varsovie, en février 1872, il ajoute avec satisfaction :

> J'ai fait mes preuves comme interprète de Chopin par excellence [1].

Bülow compte certainement, en musique, parmi les plus remarquables talents reproductifs de tous les temps. Mais il a passé à la postérité surtout comme interprète des classiques, et non des romantiques, ceux-ci fussent-ils même très « classiques » (comme c'est le cas pour Chopin, d'après l'opinion de Bülow rapportée plus haut). Il y avait en effet chez lui trop peu de fantaisie, de chaleur, de poésie, peut-être aussi de tempérament ; en un mot, il était trop peu romantique lui-même [2]. Grâce à sa vive et pénétrante intel-

[1] V, p. 532.

[2] HUNEKER (*Chopin, the Man and his Music*, 1900, p. 92), passant en revue les plus éminents interprètes de Chopin, dit entre autres : « Il y avait en Bülow trop de discipline militaire pour qu'il ait pu rendre la poésie de Chopin, bien qu'il l'ait appréciée du côté intellectuel. De plus, son toucher n'était pas assez beau pour cela. »

ligence, à son intuition, à sa culture musicale, il savait fort bien ce que c'est qu'une œuvre « romantique » ; mais il lui manquait beaucoup trop d'autres qualités indispensables pour faire revivre une telle œuvre dans l'intégrité et la plénitude de son caractère. Car cela vaut même pour le génie : autre chose est de savoir, et autre chose — de pouvoir, autre chose est de *comprendre* comme il faut une musique, et autre chose de la *rendre* comme il faut.

En ce qui concerne spécialement Chopin, Bülow était trop Allemand, Chopin trop Polonais. Ils ne pouvaient faire un ménage idéal. Bülow a eu beaucoup d'occasions d'entretenir des relations avec les Polonais ; dans sa jeunesse, il a vécu et travaillé, pendant un certain temps, parmi eux, et a même appris le

M. Alfred Cortot, dans la préface au livre de H. OPIEŃSKI sur Paderewski (Lausanne 1928), définit ainsi l'impression que laissait le jeu de Bülow : « Le talent raisonneur de Bülow n'enchantait qu'à demi nos jeunes aspirations, avides de sentir la musique palpiter sous des doigts moins dogmatiques ».

Il ne sera pas hors de propos de citer ici encore cette boutade du critique ALEXANDRE MOSZKOWSKI : « Rubinstein aime le piano comme si c'était sa femme, Grünfeld comme si c'était sa fiancée, Bülow comme si c'était sa vieille grand-mère » (voir *Lettres* de Bülow, VII, p. 145).

« Ce grand dessinateur haïssait toutes les demi-teintes et les jeux de couleurs », constate O. BIE dans son ouvrage *Das Klavier und seine Meister* (« Le piano et ses maîtres », Munich 1898, p. 267). Puisqu'il en était ainsi, Bülow ne pouvait évidemment être un interprète fidèle et adéquat de la musique de Chopin, de ce Chopin qui rendait « les teintes de ses sentiments avec une touche irisée », selon le mot de Liszt. L'art de Chopin était grand ; grand était aussi, en son genre, celui de Bülow. Mais c'étaient deux grandeurs incommensurables.

polonais [1]. Sa deuxième femme était une Polonaise. Ces circonstances ont dû le rapprocher de Chopin, lui rendre sa musique plus familière, lui permettre de nouer des liens plus intimes avec le monde que représente l'œuvre de Chopin. Mais le *deutscher Volkspianist* (comme Bülow aimait à se nommer parfois), l'admirateur de Bismarck qu'il appelait le « frère de Beethoven » [2], ne pouvait en aucune manière être le traducteur des sentiments les plus profonds, des pensées les plus secrètes, des désirs les plus ardents et des espoirs les plus vivaces du Chantre national polonais. Par certains côtés, la musique de Chopin devait rester inaccessible à Bülow, ce Prussien d'origine et de sentiment ; certains caractères de cette musique, il ne pouvait ni les comprendre, ni les sentir, ni même les soupçonner. Beaucoup trop de choses séparaient pour cela celui qui opinait que « la Pologne est irrémédiablement perdue » [3], et celui qui a prononcé ces paroles prophétiques :

> Cela n'ira pas sans de terribles choses, mais à la fin de tout cela il y a une Pologne grande, magnifique, en un mot : la Pologne [4].

[1] Voir *Hans von Bülow*, du comte R. Du Moulin-Eckart, Munich 1921, p. 182. « Bülow ne pouvait pas s'enthousiasmer pour les Polonais. Il était pour cela beaucoup trop « germanique, circonspect ». L'élément national prussien ou — pour mieux dire — bismarckien, réapparaissait toujours chez lui » (*ibid.*, p. 55).

[2] VIII, p. 381.

[3] III, 2, p. 104.

[4] Lettre de Chopin à Fontana, du 4 avril 1848. Il est caractéristique pour l'attitude sentimentale de Bülow envers Chopin qu'il ait échangé l'autographe de la Mazurka op. 59 n° 3 contre... un verre ayant appartenu à Frédéric le Grand ! (voir le *Auktionskatalog Nachlass Wilh. Heyer*, III, Nr. 68).

Mais c'est une raison de plus pour que nous appréciions encore davantage tout ce que Bülow a dit de beau, de juste et de judicieux sur Chopin ; et on n'a pas le droit d'oublier l'admiration, l'enthousiasme même de ce *deutscher Volkspianist* pour le maître polonais.

Les rappeler aujourd'hui, cela ne nous a pas paru tout à fait inutile.

ADDENDUM AU TOME PREMIER DES PRÉSENTES « ETUDES SUR CHOPIN »

1. *Page 123.* — A propos de la chanson *Der Schweizerbub*, M. Hanns in der Gand, l'éminent connaisseur du folklore musical suisse, consulté par moi, m'a fait savoir que ni le texte ni la mélodie ne sont de provenance suisse. C'est un chant tyrolien, comme cela a été constaté déjà dans le recueil de L. Erk, *Deutscher Liederschatz* (Leipzig, Edit. Peters, n° 8759, vol. I, p. 101, n° 97, voir annotation de Max Friedlaender à la fin du volume), et dans celui de Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort*, vol. III, p. 337, n° 1481. Il y a donc lieu de corriger les remarques faites par M. Z. Jachimecki dans son livre *F. Chopin et son œuvre* (Paris 1930, p. 202) au sujet du thème des Variations de Chopin « sur un air allemand ».

A quelle source Chopin a puisé la mélodie en question, cela ne saurait être précisé, pour le moment du moins. Mais il est intéressant de constater que L. Erk indique l'année 1822 comme date à laquelle peut

être fixée l'apparition du chant *Der Schweizerbub*, tandis que les variations de Chopin sur ce thème ont probablement été composées entre 1822 et 1825 (voir F. Niecks, *F. Chopin as a Man and Musician*, vol. I, (1902), p. 53). Chopin aura eu sans doute l'occasion de rencontrer cet « air allemand » parmi les nouvelles publications (il allait en effet souvent, à Varsovie, « bouquiner » au magasin de musique de Brzezina), et ayant aimé et goûté cette mélodie il l'aura prise comme thème de variations.

2. *Page 121.* — D'autre part, M. Hanns in der Gand m'a très aimablement donné le renseignement que voici concernant *l'intérêt que Chopin a pu porter au folklore non-polonais.*

Dans le texte qui accompagne le recueil de Champfleury-Weckerlin : *Chansons populaires des provinces de France*, se trouve consigné le témoignage suivant de George Sand :

> J'ai vu Chopin, un des plus grands musiciens de notre époque, et Mme Pauline Viardot, la plus grande musicienne qui existe, passer des heures à transcrire quelques phrases mélodiques de nos chanteuses et de nos sonneurs de cornemuse.

Ces lignes se trouvent au début d'une « note » de George Sand que M. J. Tiersot a reproduite à la p. 160 de son ouvrage *La chanson populaire et les écrivains romantiques* (Paris 1931). M. Tiersot constate qu'il y aurait beaucoup à dire sur ces réflexions de George Sand, « dont la plupart sont de haute fantaisie ». Il semble en particulier être assez sceptique en ce qui concerne l'intérêt que Chopin aurait porté

aux chansons berrichonnes. A la p. 159 de son ouvrage, il dit ce qui suit :

> Des musiciens illustres ont été souvent les hôtes de Nohant. La « bonne dame » attira leur attention, autant qu'il se put, sur cette ambiance harmonieuse. Faut-il l'avouer? Elle réussit peu à leur en faire éprouver le charme. Il semble que, pour eux, toutes les louanges qu'elle donnait aux chansons de son pays n'étaient que littérature.

Ces « illustres musiciens » auxquels Tiersot fait ici allusion, ce sont Chopin, Liszt et Meyerbeer.

En tous cas il est à remarquer que, hormis celle que nous venons de citer, nous ne trouvons aucune mention de transcription ou de notation de mélodies populaires du Berry faites par Chopin. Même George Sand n'en parle pas autrement, et pourtant elle aurait eu l'occasion d'en parler dans l'une ou l'autre des études qu'elle a consacrées au folklore berrichon et qui ont été réunies sous le titre *Promenades autour d'un village* (Paris, Calmann Lévy éd., nouv. édit., 1888). A la p. 121 de ce recueil, George Sand mentionne Pauline Viardot et relève la peine que cette grande cantatrice et musicienne se donnait « à écrire nos airs ». Mais elle ne dit rien à propos de semblables entreprises de la part de Chopin.

Dans la correspondance de ce dernier nous trouvons seulement ces mots dans une lettre datée « vendredi dans la nuit », de 1841, et adressée à Fontana :

> Mme Viardot est restée ici quinze jours ; nous avons fait moins de musique que bien d'autres choses.

Dans sa biographie de G. Sand, W. Karénine, se basant sur une lettre de G. Sand qui date de la même époque (13 août 1841), dit ce qui suit :

> Le soir, Pauline Viardot passait des heures entières au piano à lire avec Chopin les partitions des vieux auteurs. Souvent elle repassait ainsi avec lui des opéras entiers, des oratorios et cantates.
>
> (*Ouvr. ment.*, vol. III, 1912, p. 212.)

Là non plus il n'est pas question de musique populaire.

Mais en admettant même que Chopin ait réellement consacré alors beaucoup de temps et de diligence à étudier le folklore musical du pays où il avait pris l'habitude de passer l'été, il est à présumer qu'il l'aurait fait plutôt par complaisance pour M^me^ Viardot, (peut-être invité par elle à l'aider dans la notation des chants), comme il le fit encore dans la dernière année de sa vie, lorsque, séjournant au château de lord Torphichen en Ecosse, il jouait « le soir au vieux lord des chants écossais que le bon vieux complétait de ses fredonnements » (lettre du 19 août 1848). Il est plus que probable que Chopin, qui se trouvait alors dans un état de prostration physique et morale extrême, ne s'amusa pas à recueillir des chants populaires en Ecosse : il devait les jouer d'après des manuscrits ou des publications qu'on lui a présentés — pour faire plaisir à son hôte. Au demeurant Chopin n'avait pas l'étoffe d'un ethnographe ou d'un musicologue. Même en Pologne lorsqu'il « étudiait » la musique populaire, il le faisait en artiste : il s'en laissait imprégner comme une fleur qui boit et absorbe la rosée et la lumière,

et non pas comme un phonographe qui n'est qu'exactitude et précision.

Je saisis cette occasion pour remercier M. Hanns in der Gand de ses précieuses et très aimables indications ; elles m'ont permis de préciser quelques détails de mes considérations.

CORRIGENDUM AU TOME PREMIER DES PRÉSENTES « ÉTUDES SUR CHOPIN »

Page 154, au lieu de : Zelewski, *lire :* Żeleński.

INDEX
DES NOMS DE PERSONNES

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

AGOULT, D', comtesse, 18.
ALBRECHT, T., 23.
ALEXANDRE Ier, tsar, 37 n.
ANDERSEN, Mme, 25.
APPONYI, D', comtesse, 20.

BACH, J.-S., **48-49**, 56, 153, 154.
BARBEDETTE, H., 24 n.
BATKA, R., 130 n.
BEAUVAU, DE, princesse, 20.
BEETHOVEN, L., 45, **51-55**, 58, 66, 79 n., 83, 89, 90, 140 n., 149, 150, 153, 154, 160.
BELLINI, V., 38, 60, 65, n. 110.
BEM, J., gén., 39.
BENNETT, W. STERNDALE, 123 n., 130 n.
BERLIOZ, H., 38, 84 n., 136.
BERTHIER, J., 66.
BIALOBLOCKI, J., 32 n., 60.
BIE, O., 159 n.
BILLING, DE, baronne, 21.
BINENTAL, L., 13 n., 28 n., 31 n., 33 n., 39 n.
BISMARCK, 160.
BLOTNICKI, H., 33 n.
BOEHME, F., 163.
BOSCHOT, A., 93 n.
BRAHMS, J., 136, 137 n., 149, 153, 154.
BRANICKA, comtesse, 21.
BREITKOPF et HAERTEL, 26, 27, 126 n.
BRONARSKI, L., 62 n., 91 n., 103 n., 109 n.
BRONICKA, baronne, 21 n.
BÜLOW, DE, COSIMA, 147 n.
BÜLOW, DE, HANS, 54, 119, **143-161.**
BÜLOW, DE, MARIE, 144 n.
BYRON, 145.

CABANÈS, Dr, 34 n.
CARAMAN, DE, Mlle, 21.
CHAMPFLEURY, 164.
CHERUBINI, L., 38.
CHOPIN, LOUISE, 24, 26, 27, 31.
CHOPIN, NICOLAS, 26.
CHYBIŃSKI, AD., 41, 98 n.
CONSTANTIN, grand-duc, 16, 37 n.
CORTOT, A., 93 n., 115 n., 159 n.
CRAMER, J., 91 n.
CURZON, DE, H., 85 n.
CZARTORYSKA, ADAM, princesse, 21.

Czartoryska, Marcelline, 21-22.
Czartoryski, Adam, 39.
Czernicheff, princesse, 20.
Czosnowska, L., comtesse, 25.

Dahms, W., 132 n.
Dąbrowski, H., gén., 38 n.
Delacroix, E., 134 n.
Dessauer, J., 18.
Dorn, H., 91 n., 116 n., 117 n., 126.
Draeseke, F., 138.
Du Moulin Eckart, R., 144 n., 160 n.
Duperré, M^lle, 20.
Dupont, M^me, 26.
Dziewanowski, D., 18 n.

Egert, P., **133 n.-134 n.**
Ehlert, L., 120, 146.
Eichthal, d', M^lle, 21.
Elsner, J., 14, 27, 68 n.
Engel, H., 57.
Erk, L., 163.
Est, d', baronne, 20, 26.
Esterházy, Caroline, 35.
Esterházy, comtesse, 20.

Fétis, F., 80 n.
Field, Henry, 25.
Field, John, 83 n.
Flahault, de, comtesse, 20.
Fontana, J., 17, 24, 25, 26, 33 n., 35 n., 58, 122, 126 n., 160 n., 165.
Franchomme, A., 17, 88.
Franz, R., 130 n.
Frédéric le Grand, 160 n.
Freppa, L, 23.
Friedländer, M., 163.
Fürstenstein, de, comtesse, 20.

Ganche, E., 32 n., 95 n.
Gand, v. in der Gand.
Gaillard, E., 21.
Gavard, M^lle, 21.
Ghéon, H., 56.
Gladkowska, Const., 31. **33-34.**
Goethe, 66.
Goldschmidt, S., 107 n.
Grünfeld, A., 159 n.
Grzymala, W., 33 n., 34.
Gutmann, A., 20.

Haendel, G.-F., 154.
Hartmann, C., M^lle, 20.
Haydn, J., 45, 66.
Heller, St., 93 n., 98, 132 n., 145, 147.
Hello, E., 78 n.
Henselt, A., 125 n., 130 n.
Hiller, F., 18, 25, 80 n., 123 n., 132 n.
Hoesick, F., 22 n., 26 n., 27 n., 36 n., 37 n., 60 n., 83 n., 95 n., 100 n., 108 n., 126 n., 128 n., 139 n.
Hoffmann, E. Th. A., 128.
Hoffman, M^me, 26.
Holmes, O. W., 66.
Horsford, E. et L., M^lles, 20.
Hummel, J., 150.
Huneker, J., 78, 103, 150, 158 n.

In der Gand, Hanns, 163, 164, 167.
Istel, E., 136 n.
Ivry, d', baronne, 21.

Jachimecki, Z., 55 n., 56 n., 87 n., 96 n., 108 n., 163.
Jaehns, F., 140 n.
Joachim, J., 156.
Johns, Mr., 23.
Jonson, G. C. Ashton, 81 n., 89 n., 102, 148 n.

Karasowski, M., 117 n., 127 n.
Kalkbrenner, F., 17-18.
Karénine, W., 166.
Karlowicz, M., 26 n., 27, 32 n., 126 n.
Kessler, J. C., 18.
Kirchner, Th., 98.
Klindworth, K., 150.
Kniaziewicz, Ch., gén., 38.
Knosp, G., 27 n.
Koehler, L., 146.
Koenneritz, de, M^lle, 21.
Kolberg, G., 26.
Kościuszko, Th., 38 n., 39.
Kreisig, M., 74 n., 127 n., 139 n., 140 n.
Kretzschmar, H., 83 n., 93 n., 95 n., 114 n., 139.
Krzyzanowska, M^lle, 13.
Kufferath, H. F., 125 n.
Kurth, E., 50 n., 51 n., 52 n.

Lamartine, 145.
Landeroin, J., 44.
Legouvé, E., 95 n.
Leichtentritt, H., 53, 54 n., 103.
Lenau, 145.
Léo, A., 18.
Linde, B. et M^me, 14.
Liszt, F., 18, 25, 37, 84 n., 125 n., 128 n., 132, 134 n., 136 n., 137 n., 147 n., 153, 156-157, 159 n., 165.
Lobau, de, comtesse, 20.
Louis-Philippe, roi, 37.

Maberly, M^lle, 21.
Mariotti, O., 64 n., 65.
Mendelssohn, F., 93 n., 123 n., 130, 135, 137 n., 154.

Merk, J., 15.
Meyerbeer, G., 38, 88, 165.
Mickiewicz, A., 38 n., 39, 120.
Mieroslawski, L., 24 n.
Mlokosiewicz, M^lle, 26.
Montag, K., 92 n.
Moriolles, comtes, 16.
Moscheles, I., 91 n., 95 n.
Mostowska, R., M^lle, 20.
Moszkowski, Al., 159 n.
Mozart, W.-A., 14 n, 40, **56,** 65, 87.
Müller, Fr., M^lle, 20, 87 n.
Murdoch, W., 35 n.
Musset, A., 145.

Napoléon, empereur, 38 n.
Nef, K., 45, 66.
Niecks, F., 23 n., 25 n., 34 n., 96 n., 103, 121 n., 129 n., 131 n., 164.
Niemcewicz, J. U., 39.
Noailles, de, M^lle, 20.

Opieński, H., 55 n., 84 n., 103 n., 120 n., 159 n.

Paderewski, I.-J., 40, 159 n.

Panofka, H., 127 n.
Parnas, K., 27 n.
Perthuis, de, comtes, 21, 23.
Pfeiffer, Th., 148 n., 154 n., **155 n.**
Pixis, J. P., 18.
Plater, P., Mlle, 20.
Pleyel, C., et Mme, 19, 20.
Poirée, E., 93 n., 102 n., 103 n., 109 n., 120 n., 131 n., 149 n., 155.
Potocka, Delph., 20, 32.

Radziwill, Ant., prince, **15-16.**
Rellstab, L., 100 n.
Respighi, O., 65.
Riemann, H., 73 n., 136 n., 149 n.
Righetti, A., 64.
Rossini, G., 38, **59-65.**
Rotschild, de, baronne, 21.
Rubinstein, Ant., 116 n., 159 n.

Saint-Saëns, C., 115 n.
Sand, George, 21, **31, 33, 34-35,** 134 n., **164-166.**
Schmitz, A., 114 n.
Schubert, F., 35, **49-51,** 83, 89, 140 n.
Schumann, Eugénie, 127 n., 130 n.
Schumann, Klara, 91 n., 123 n.
Schumann, Rob., 14, 18, 39 n., 68, **71-140,** 148 n., 149, 150, 152.
Skarbek, comtes, 13.
Skarbek, Victoire, 13, 37 n.
Souzzo, de, princesse, 20.
Spitta, Ph., 136 n.
Spohr, L., 130 n.
Stirling, Jane, 21, 24.
Stockhausen, de, barons, 21.
Stoecklin, de, P., 72 n., 106 n.
Szmitkowski, L., 23, 24 n.
Szulc, M. A., 21, 88 n., 91 n., 122 n.
Szymanowska, Marie, 27.
Szymanowski, K., 137 n.

Tappert, W., 46.
Thalberg, S., 125 n.
Thun-Hohenstein, de, Mlle, 24.
Tiersot, J., **164-166.**
Torphichen, lord, 166.

Valetta, I., 18 n., 65.
Veyret, A., Mme, 24.
Vianna da Motta, J., 154 n., **155 n.**
Viardot, Pauline, 115 n., 116 n., **164-166.**
Volkmann, H., 24 n.

Wagner, R., 50 n., 52 n., 136, 137 n., 153, 156.
Weber, K. M., **56-59.**
Weckerlin, J., 164.
Weissmann, J., 78, 79, 96 n., 107 n., 116, 120.
Whistling, F., 123 n.
Wieck, Klara, 91 n.
Wielhorski, J., 115 n., 117.
Witwicki, St., 23.
Wodzinska, Marie, 27, **31, 34,** 36.
Woyciechowski, T., 14, 26, 33 n., 34 n., 40, 79 n.
Wurtemberg, de, princesse, 21.

Zywny, W., 13, 14.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Note liminaire	8
ETUDE VII. — Les dédicaces de Chopin	11
I. Les premières dédicaces	13
II. Les dédicaces du temps du séjour à Paris	17
III. Les dédicaces de Chopin à ses élèves	20
IV. Les autres « dédicataires »	23
V. Ce que les dédicaces peuvent nous apprendre sur la personnalité de Chopin	29
ETUDE VIII. — De quelques réminiscences chez Chopin	43
I. Qu'est-ce qu'une « réminiscence » ?	43
II. L'originalité de Chopin et ses « réminiscences »	47
1. Réminiscence de Bach	48
2. Réminiscences de Schubert	49
3. Réminiscences de Beethoven	51
4. Réminiscences de Mozart	56
5. Réminiscences de Weber	56
6. Réminiscences de Rossini	59
III. Conclusion	66

Pages

ETUDE IX. — Les jugements de Schumann sur les œuvres de Chopin 71

I. Evolution dans les jugements de Schumann 73

II. Examen chronologique des jugements de Schumann 77

1. L'op. 2 de Chopin 77
2. Les *Concertos* de Chopin 80
3. Le *Trio* de Chopin 86
4. Le *Duo* de Chopin ; ses *Nocturnes*, op. 15 88
5. Les *Etudes* de Chopin 90
6. Les *Danses* de Chopin 94
7. Les op. 29, 30 et 31 de Chopin 96
8. Les op. 33, 34 et 28 de Chopin 99
9. La *Sonate* op. 35 de Chopin 101
10. Les op. 37, 38 et 42 de Chopin 111
11. Les op. 46-49 de Chopin 118
12. La *Tarentelle* op. 43 de Chopin 122

III. Motifs du changement dans l'attitude de Schumann vis-à-vis de la musique de Chopin 124

1. Motifs personnels? 126
2. Différence d'aspirations chez les deux musiciens 129
3. Différence de tempérament artistique . . 133
4. Horizons rétrécis, pénétration émoussée. 135
5. Valeur définitive des jugements de Schumann 138

Pages

ETUDE X. — Hans de Bülow et la musique de Chopin 143

I. Les jugements de Bülow sur la musique de Chopin. 143

II. Ce que Bülow goûte, et ne goûte pas, dans la musique de Chopin 151

III. Bülow interprète de Chopin 158

ADDENDUM au tome premier des présentes *Etudes sur Chopin* 163

CORRIGENDUM au tome premier des présentes *Etudes sur Chopin* 168

INDEX DES NOMS DE PERSONNES 169

Imprimerie La Concorde, Lausanne (Suisse). 1064/1.46.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
— 79 —

COLLECTION
« CULTURE EUROPÉENNE »

(Editions La Concorde, 31, rue des Terreaux, Lausanne.)

5 francs suisses le volume

I. Cultures nationales

Déjà parus :

Pologne, nº 1 : Franck-Louis Schoell, *Patrimoine polonais.*
Pologne, nº 2 : Ludwik Bronarski, *Etudes sur Chopin*, t. I.
France, nº 1 : Jules Michelet, *Le Peuple*, introduit par René Bray.
U. R. S. S., nº 1 : F. Dostoïevsky, *La Russie face à l'Occident* (suite tirée du *Journal d'un Ecrivain*).

En préparation :

France : A. Chédel, *La Langue française, histoire pour tous.*
Grande-Bretagne : Philip Drummond Thompson, *L'humour britannique.*
Grèce : Samuel Baud-Bovy, *Poésie de la Grèce moderne.*
Pologne : Alfons Bronarski, *La littérature polonaise pour tous.*
Suisse : Arnold Reymond, *Propos et Souvenirs.*
U. R. S. S. : André Chédel, *La littérature russe pour tous.*

II. Echanges intraeuropéens

Déjà parus :

Nº 1 : Franck-Louis Schoell, *Leo Ferrero et la France.*
Nº 2 : Alfons Bronarski, *L'Italie et la Pologne au cours des siècles.*

En préparation :

Alexandre Embiricos, *Jean Moréas : D'Athènes à Paris.*
Edouard Martinet, *Albert Thibaudet vu de Genève.*
Jean Lafond, *Un art européen : le Vitrail.*

III. Contacts intercontinentaux

En préparation :

Djamchid Djahanguir (Iranien), *Carte musicale de l'Europe (violon).*
L.-T. Wang (Chinois), *Les littératures européennes en Chine.*

79
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

INSTITUT CHOPIN

COLLECTION «CULTURE EUROPÉENNE»
CULTURES NATIONALES
Pologne.. N° 3

Ludwik Bronarski

ETUDES
SUR
CHOPIN



LAUSANNE ÉDIT