

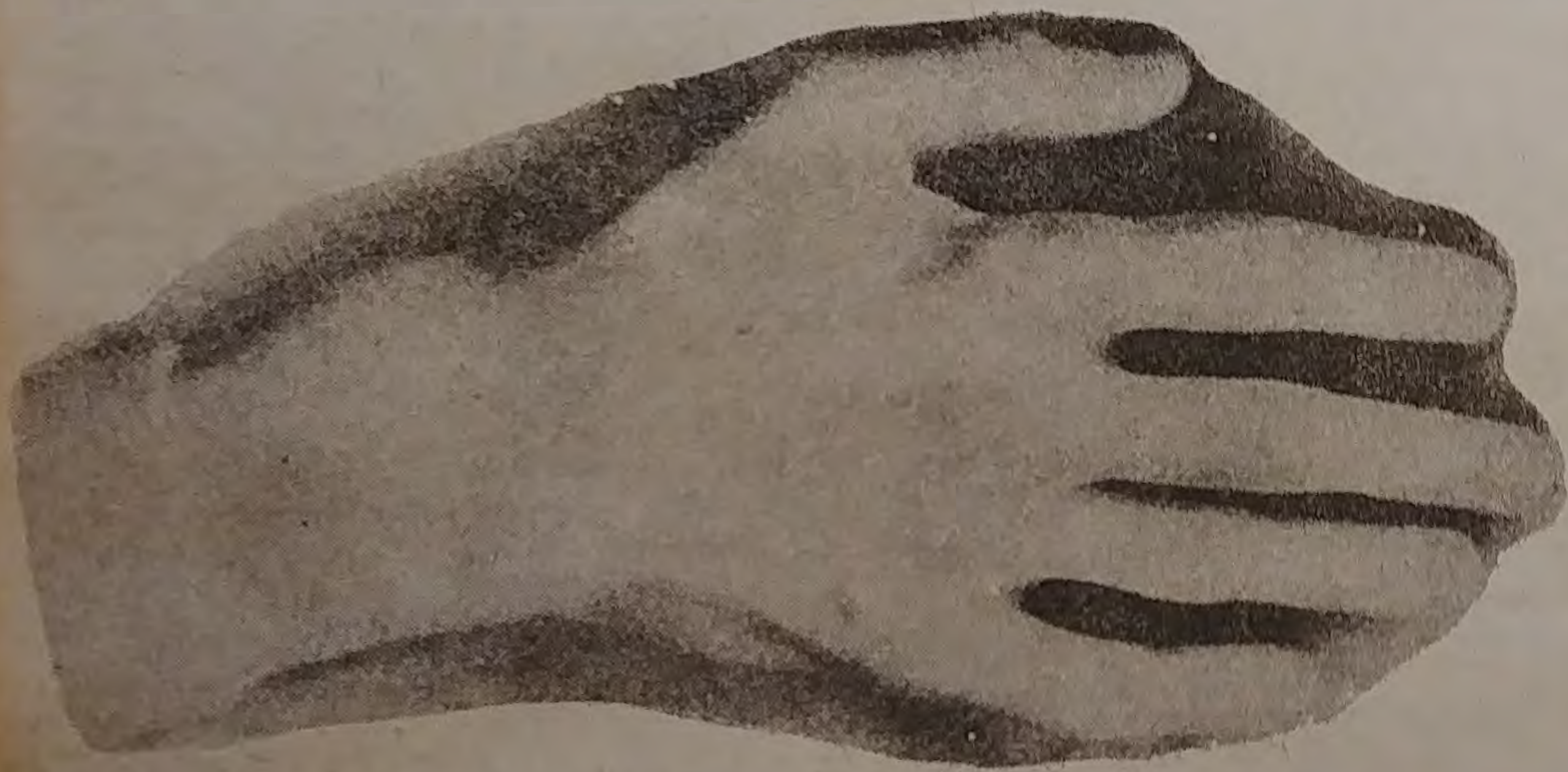
mont et d'insurrection. » Et dans le même temps, une de ces jeunes femmes habillées en bourgeois compose dans sa mansarde des romans qu'elle signe du nom de George Sand et s'exclame : « Vivre, que c'est doux ! »

Chopin avait une lettre d'introduction pour Paër, qui le mit en rapport avec Chérubini, Rossini, et le pianiste alors fameux par-dessus tous les autres : Kalkbrenner. Le cœur battant, Chopin alla trouver chez lui ce maître incontesté. C'était un grand homme froid et compassé, aux allures de diplomate, au regard instable. Il se donnait des airs de gentilhomme, était sans doute trop poli, en tout cas fort pédant. Marmontel dit de lui que son jeu était lié, soutenu, harmonieux, d'une égalité parfaite et charmait plus qu'il n'étonnait ; que sa main gauche était d'une bravoure sans pareille et qu'il jouait sans nulle agitation de la tête ni du corps dans un style noble et de la grande école. « Un géant, dit Chopin, il écrase tout le monde, et moi avec. » Le jeune artiste admire surtout en Kalkbrenner le puriste, l'homme qui, au piano, parle la langue de Cicéron.

Le maître et l'inconnu exécutent l'un devant l'autre plusieurs morceaux. Quand Chopin a achevé son Concerto en mi mineur, Kalkbrenner lui dit : « Vous avez le style de Cramer et le toucher de Field », ce qui est sans doute le plus beau compliment qu'il puisse trouver. Et flairant dans ce disciple inattendu le grand homme de demain, il lui explique ses fautes, fait ressortir son absence de méthode, donne même des coups de crayon dans le Concerto. Il essaye de le déchiffrer. Mais s'il y parvient pour la première partie, il est arrêté dès le début de la seconde par des difficultés insurmontables, car la technique en est absolument nouvelle. Nonobstant, il affirme avec aplomb que seules trois années d'études sous sa direction feront de Chopin un nouveau chef d'école. Frédéric se trouble. Trois ans d'études encore ! Qu'en dira sa famille ? « Cependant je m'y soumettrai, pense-t-il, pourvu que je sois sûr de faire un grand pas en avant ». Mais, rentré chez lui, le doute le quitte : « Non, je ne serai jamais une copie de Kalkbrenner... Non, il ne détruira pas en moi cette aspiration, audacieuse, j'en conviens, mais noble, de me créer un monde nouveau. » Un quart de siècle avant Wagner, c'est chez ce jeune homme de vingt ans, la certitude d'une même destinée.

espèces de sonorités, comme il y a plusieurs doigts. Il s'agit d'utiliser ces différences. Et ceci, en d'autres mots, est tout l'art du doigté. »

Chopin avait beaucoup travaillé ces questions de mécanique transcendente. En prenant sa main, qui était petite, l'on restait surpris par ses résistances osseuses. L'un de ses amis a dit que c'était le squelette d'un soldat enveloppé par des muscles de femme. Pour un autre, au contraire, c'était une main désossée. Stephen Heller restait ébahi de lui voir couvrir un tiers du clavier et la comparait à une gueule de serpent s'ouvrant tout à coup pour engloutir un lapin d'une seule bouchée. Chopin avait inventé une méthode de doigté à lui. Son toucher était, grâce à ces soins, plus doux que n'importe lequel, hostile à tout effet, et d'une beauté qui ravissait dès les premières mesures. Pour donner à la main une position avancée, il la faisait jeter légèrement sur le clavier de sorte que les doigts s'y appuyassent sur le mi, le fa dièse, le sol dièse, le la dièse et le si. Telle était, à son sens, la position normale. Sans en changer, il faisait faire des exercices destinés à donner l'indépendance et l'égalité des doigts. Puis il mettait ses élèves au staccato, pour leur donner la légèreté, ensuite au staccato-legato, enfin au legato accentué. Il enseignait un système particulier pour conserver à la main sa forme unie et tranquille au moment de passer le pouce dans les gammes et dans les passages en arpèges. Cette tranquillité parfaite de la main lui apparaissait comme une vertu majeure, et comme le seul moyen d'atteindre à un jeu égal et posé, même lorsqu'il s'agissait de passer le pouce après le quatrième ou le cinquième doigt. Mais ces exercices expliquent aussi comment Chopin exécutait ses accompagnements si difficiles (inconnus avant lui), qui consistaient à frapper des notes très éloignées les unes des autres. Et l'on comprend combien il choquait les pianistes de l'ancienne école par ses doigtés originaux, qui avaient toujours pour objet de conserver à la main sa même forme, dût-on passer le troisième ou le quatrième doigt par-dessus le cinquième. Parfois il la tenait complètement à plat et obtenait ainsi ces effets de velours et de finesse qui jetaient Berlioz et même Liszt en extase. Pour acquérir l'indépendance des doigts, il recommandait de les laisser tomber librement et légèrement, de tenir la main comme suspendue en



La main de CHOPIN

Comme Liszt, Chopin possédait de chacun de ses doigts un état de conscience distinct. Il parvenait à dissocier leurs impressions, à leur faire transmettre au cerveau une harmonie de sensations manuelles infiniment variables. C'était toute une éducation de technique et d'observation qui enseignait à se connaître d'une façon nouvelle, à se penser d'une façon nouvelle. Pour lui, un bon mécanisme n'avait pas pour but de tout jouer avec une sonorité égale, mais d'acquérir une belle qualité de toucher afin de nuancer d'une manière parfaite. « Pendant longtemps, disait-il, les pianistes ont travaillé contre la nature en cherchant à donner une sonorité égale à chaque doigt. Au contraire, chaque doigt devrait avoir sa propre partie. Le pouce a la plus grande force, parce qu'il est le plus gros et le plus indépendant des doigts. Vient ensuite le cinquième, à l'autre extrémité de la main. Puis l'index, son support principal. Enfin, le troisième, qui est le plus faible des doigts. Quant à son frère siamois, certains pianistes essayent, en y mettant toute leur force, de le rendre indépendant. C'est chose impossible et vraisemblablement inutile. Il y a donc plusieurs

l'air et sans nulle pesanteur. Il voulait qu'on ne prit pas trop tôt des mouvements rapides et qu'on jouât tous les passages très « forte » et très « piano ». De cette manière, les qualités du son se font d'elles-mêmes et la main ne se fatigue jamais. C'est lui qui imagina, toujours pour acquérir l'indépendance des doigts à laquelle il tenait tellement, de faire faire des gammes en accentuant chaque troisième ou quatrième note. Il entraînait dans de grandes colères lorsqu'on l'accusait d'en prendre trop à son aise avec la mesure. « Que votre main gauche soit votre maître de chapelle, disait-il, tandis que votre droite jouera « ad libitum ».

C'est à ses compatriotes qu'il montrait le plus volontiers ces subtilités pianistiques, à quelques amis de choix. On dit que les élèves de ses élèves se font aujourd'hui encore une gloire de ces recettes précieusement transmises. Sans doute naîtra-t-il toujours par-ci par-là une âme chopinienne. Mais l'insaisissable se laisse-t-il enseigner ? Liszt l'a dit : « Chopin a passé parmi nous comme un fantôme. »

ÉCHOS HARMONIQUES

Composer, oui. Écrire, non

Chopin n'était point épistolier. Mais détestait-il écrire, ainsi que le prétend Liszt ? Le maître de Weimar raconte en effet :

« Une de ses bizarreries constituait à s'abstenir de tout échange de lettres, de tout envoi de billets : on eût pu croire qu'il avait fait vœu de n'en jamais adresser à des étrangers. C'était chose curieuse de le voir échapper à la nécessité de tracer quelques lignes. Maintes fois il préféra traverser Paris d'un bout à l'autre pour refuser un diner ou faire part de légères informations, plutôt que s'en épargner la peine au moyen d'une petite feuille de papier. Son écriture resta comme inconnue à la plupart de ses amis... »

Il est certain que Chopin n'aimait pas la partie graphique de la composition. Après avoir jeté une infinité de notes sur du papier à musique, il n'était pas enclin à tracer encore des mots sur du papier à lettres.

Mais il se montrait moins récalcitrant quand il s'agissait de ses admiratrices et non de ses amis.

Le dernier élève de LISZT

M. Emile Sauer porte la redingote. Avec ses yeux gris-bleu, son visage émacié et ses cheveux blancs et flous, il présente un aspect hoffmannesque. Joue-t-il tel concerto de Liszt — comme l'autre jour au Châtelet — son corps entier participe à la joie d'interpréter le vieux maître de Weimar. L'exécution est brillante, les traits sont perlés, une excellente technique en somme. Faut-il s'en étonner ?

« Je suis, nous dit M. Emil Sauer, le dernier disciple de Frantz Liszt. Il m'honora de ses conseils et de ses leçons pendant les années 1884 et 1885, jusqu'à peu de temps avant sa mort. C'était un professeur difficile à contenter, mais patient. Il me parlait souvent de Chopin qu'il avait beaucoup connu et sur qui il avait écrit un livre.

« Et vous, maître, vos mémoires ne seraient-elles pas intéressantes ?... »

« Elles existent, mais en allemand. Je les ferai traduire un jour... »

Walther STRARAM

On ne se consolera jamais de ne plus le voir apparaître, toujours pressé, au milieu de ses musiciens, s'emparer aussitôt de son bâton et conduire son orchestre à l'aide de gestes sobres et précis. A quoi tint la grande vogue que d'emblée connurent ses concerts ?

D'abord à la merveilleuse mise au point des morceaux exécutés. Puis à l'éclectisme de ses programmes. On entendait dans la même soirée l'ouverture du Freischütz et le dernier né d'un de nos compositeurs d'avant-garde.

Enfin Walther Straram exerçait un prestige indéniable autant sur ses musiciens que sur le public. Son nom déjà, anagramme de son vrai nom, était inusité.

A quinze ans il s'enfuyait de chez lui, s'en allait en Allemagne parfaire son éducation musicale, tremper ses jeunes lèvres aux sources wagnériennes. Car il eut deux amours spirituelles : Wagner et Debussy. D'où le prénom nurembergeois qu'il s'attribua : Walther, comme il devait appeler sa femme Mélisande.

Rentré en France, il fut engagé par Pedro Gailhard, directeur de l'Opéra, comme chef des chœurs. Mais quel chef fantaisiste, ennemi de la routine ! Répétait-on telle œuvre qu'il ne goûtait pas on retrouvait Walther Straram sur le toit de l'Opéra, en contemplation devant le Sacré-Cœur.

C'était un indépendant que l'indépendance seule pouvait inciter à faire de grandes choses. Avec lui disparaît un des pionniers les plus ardents de la musique d'aujourd'hui.

SOUS D'AUTRES CIEUX

La musique populaire roumaine

Une de nos meilleures associations de concerts avait orné son programme, il y a quelques dimanches, d'une « Symphonie roumaine » de Georges Enesco. Ce fut une brillante exécution. Le compositeur avait traité un certain nombre de thèmes roumains d'une manière un peu libre, mais sans rien leur enlever de leur caractère national. Quant à l'orchestration, elle était chatoyante et colorée.

On reconnut au passage des airs de « Czardas » que les triganes et nos petits orchestres des brasseries ont depuis longtemps popularisés. Mais la « Czarda » n'est pas un folklore essentiellement roumain, puisque on en retrouve aussi bien des motifs dans d'autres contrées, telle la Hongrie.

La vraie chanson populaire roumaine, dont la « Doïna », que joue le berger sur sa flûte est sans doute la plus typique, a des origines lointaines dans le temps et dans l'espace. Elle est de naissance hindoue mais au cours des temps elle a subi maintes transformations.

Dans le domaine instrumental, il faut citer comme remontant à des âges depuis longtemps révolus le « Cimpoiu », qui présente une grande ressemblance avec la cornemuse ou le binlou breton. Le « Coucloum » est un cor montagnard dont les notes ne forment que l'arpège de l'accord parfait. Malgré cet unique accord, l'instrument se prête à des rythmes endiablés. N'oublions pas la flûte de Pan, qui possède de douze à vingt-quatre tuyaux et le violon dont se servent les « lautarii » et les « scripcarii » dans les villages et dans les champs.

Avec ces moyens assez restreints, les danses roumaines sont d'une variété infinie. Qu'il s'agisse de la « Kîndia », du « brau » ou de la « hova », chacune d'elles a son rythme particulier et son contour mélodique distinct.

Les chansons avec paroles ne sont apparues que bien après la danse, principalement en Moldavie et en Transylvanie. En Valachie, on retrouve surtout les chansons de « haidouques », sortes de brigands très entreprenants et ravisseurs de jeunes filles.

La chanson roumaine la plus synthétique est celle où se mêle soit une ballade populaire, soit une complainte habituellement entrecoupée de multiples interjections. A la fin de chaque phrase le poète invoque le vert bourgeon, prémices du printemps ou bien l'arbre lui-même pour le prendre à témoin de sa douleur et de son désespoir. Beaucoup de ces mélodies sont des chansons d'amour, d'une allure fort libre, avec un texte souvent hardi. Ceux dont la vie est une communion constante avec la nature n'hésitent pas à appeler les choses par leur nom. Et quand il s'agit de les chanter...

Que dans ces concerts champêtres, les canons de la musique soient toujours respectés, cela n'est pas certain. Les accords tombent un peu au hasard dans le ton et au moment qui plaisent à l'artiste. Ni lui, ni le chanteur ne s'en préoccupe. Mais avec ces chansons de caractère, cela n'a sans doute qu'une importance secondaire.

Les Nouvelles Musicales

sont en vente
chez tous les éditeurs
de musique
et marchands de journaux