

a longuement écrit et l'on a tout dit sur cette évolution, qui aurait dû assurer à *Othello* et à *Falstaff* une place permanente au répertoire de nos grandes scènes lyriques. La célébration du centenaire aurait dû être pour l'Opéra et pour l'Opéra-Comique l'occasion de redonner ces deux chefs-d'œuvre, devant lesquels il convient de mettre chapeau bas.

Nous ne saurions mieux terminer ces quelques lignes consacrées à la mémoire d'un musicien sympathique entre tous, qu'en rappelant les conseils qu'avant de mourir il donna aux jeunes musiciens : « J'aurais voulu, pour ainsi dire, mettre un pied sur le passé et l'autre sur le présent et l'avenir, parce que la musique de l'avenir ne me fait pas peur. J'aurais dit aux jeunes disciples : Exercez-vous à la fugue d'une manière constante, obstinément, jusqu'à ce que votre main soit devenue suffisamment libre et forte pour plier la note à votre volonté.

« Appliquez-vous aussi à composer avec confiance, à bien disposer les parties et à moduler sans affectation ; étudiez Palestrina et quelques-uns de ses contemporains, ensuite passez à Marcello, et portez spécialement votre attention sur le récitatif ; assistez à quelques représentations d'œuvres modernes sans vous laisser éblouir par les nombreuses beautés harmoniques et instrumentales, ni par l'accord de « septième diminuée », écueil et refuge de ceux qui ne savent pas écrire quatre mesures sans employer une demi-douzaine de ces septièmes.

« Faites ces études, jointes à une forte culture littéraire, et j'ajouterai finalement : Et maintenant, mettez une main sur votre cœur, écrivez, et — en admettant un talent artistique — vous serez compositeur ».

A. MANGEOT.



Vers à mettre en Musique

Je te jouerai des airs de danse
Empreints de préciosité
Si tu le veux, ce soir d'été :
Des menuets, et des romances

Aux très anciennes cadences,
Des courantes, des « Andante »,
Et tu te croiras transporté
Dans un vieux palais de Florence.

Vois, le bal tire sur sa fin,
Et l'on fleure comme un très fin
Et doux parfum de bergamote

Par les salons lambrissés d'or,
Où l'orchestre détaille encor
Les reprises d'une gavotte.

Jeanne ROBERT-THIEFFRY.



COURS D'HISTOIRE de la MUSIQUE

L'Époque de Rossini

(Suite)

CHOPIN

Chopin, Berlioz et Liszt. Trois noms flamboyant au ciel de l'Art, trois grands précurseurs, certainement les trois compositeurs de leur époque dont les œuvres eurent l'influence la plus grande sur l'art musical moderne. Cela seul justifie leur assemblage ici en un seul chapitre, car, ils sont par nature assez loin l'un de l'autre : le premier, exclusivement pianiste et poète du piano, harmoniste subtil, à l'écriture toujours distinguée, à l'invention mélodique si neuve quoique coulée dans le moule classique ; le second, grand maître de l'orchestre, génial manieur de timbres, harmoniste maladroit, mais musicien inspiré et révolutionnaire ; le troisième enfin, réunissant en lui diverses qualités : virtuose étourdissant, créateur de formes pianistiques nouvelles, inventeur parfois d'harmonies hardies, orchestrateur puissant à qui l'on doit le poème symphonique, moins purement musicien que le premier, moins original que le second, mais quand même novateur et penseur ; tous trois romantiques avec excès, avec bravoure, avec amour, et cependant d'un romantisme assez différent (Chopin n'aimait guère Berlioz et ne pouvait comprendre l'éloquence un peu forcée de Liszt), mais tous trois bien représentatifs d'une époque qui nous donnait, avec Lamartine et Musset, Victor Hugo et Delacroix.

* *

Le romantisme de Chopin n'est pas exalté, il reste tout intérieur. Sa nature sensitive et poétique détestait l'outrance. Son jeu pianistique, élégant, caressant et rêveur, négligeait les sonorités bruyantes auxquelles nous ont accoutumés à la fois les virtuoses renommés et les progrès de la facture. La variété de son toucher et l'échelle de nuances qu'il obtenait de l'instrument pouvaient remplacer une puissance que son état maladif lui interdisait de rechercher longuement. En musique, ses dieux étaient Bach et Mozart, mais il ne détestait pas Rossini ni l'opéra italien, et ses liens d'amitié avec le doux chanteur de la *Norma* ont pu influencer son inspiration mélodique.

Bach et Mozart ! Donc, deux maîtres classiques à la base de la révolution qu'il devait accomplir. C'est que Chopin a toujours cherché à appuyer ses phrases et ses harmonies les plus originales du plan traditionnel. Bach était pour lui non le modèle, mais le pain quotidien, celui dont la substance seule peut enrichir toute culture musicale profonde et réfléchie, et aussi le dispensateur de cette science et de ce style que tout artiste sincère doit s'efforcer d'acquiescer. Mozart était plus près de son cœur ; sa grâce

le touchait ; sa spontanéité, son élégance et sa mélancolie voilée s'apparentaient à sa nature pourtant plus élégiaque ; il en était de même de cet italianisme dont il subissait l'emprise, en dépit de ses origines slaves, et de son profond et ardent amour pour son pays martyrisé.

Hâtons-nous de le dire pourtant : le caractère de la musique de Chopin est avant tout Polonais. C'est que Chopin puise à la source divine de la flore populaire. C'est que les tournures de phrases les plus habituelles des chansons de Pologne revivent dans ses œuvres ; c'est que la couleur de ses chants, leur rythme intérieur, leurs cadences, jusqu'à leur titre souvent, sont polonais. L'influence italienne est dans ces broderies vaporeuses, impondérables dont il encadre sa mélodie sans jamais la déformer, broderies qui font songer aux légères vocalises des habiles chanteurs italiens.



(8^{me} Nocturne)

Elle est encore, dans ces chants en tierces et en sixtes qu'il affectionne parfois (dans ses valse, dans ses barcarolles), elle est enfin dans l'emploi de ce « rubato », de ces indécisions du « tempo », de ces languissements que le chant italien, un peu affecté, avait mis à la mode. Ce ne sont là pourtant que des empreintes passagères, quoique assez marquées, et que le torrent slave fait disparaître dans l'élan de ses phrases tout à tour farouches, emportées, rêveuses et douloureuses.

C'est Schumann qui nous caractérisera le mieux ce dualisme étrange : « On sait que Bellini et Chopin étaient amis et que, se communiquant souvent leurs compositions, ils ne sont pas demeurés sans influence artistique l'un sur l'autre. « Mais, je l'ai dit, ce n'est là qu'une « légère sympathie pour le jeune méridional » et, dès que le chant prend fin, c'est « de nouveau le Sarmate tout entier dans « sa fière originalité qui fait étinceler « l'harmonie. » »

L'harmonie !... elle est en effet la base, elle est la source nourricière de son œuvre, elle suffit à la colorer d'une teinte entièrement nouvelle. Hardie et recherchée souvent, naturelle pourtant dans ses audaces les plus grandes, elle constitue le pas le plus important accompli dans cet art depuis Bach. Mais les trouvailles harmoniques de ce dernier étaient les rencontres inattendues des multiples mélodies qui chantent en toute son œuvre. C'était là toujours du contrepoint. Chopin, un des premiers, se sert des accords dissonants d'une façon libre et comme pour obtenir une teinte particulière. Il emploie déjà de façon très sûre, très a-

droite et tout intuitive les procédés si habilement mis en œuvre par nos écoles les plus récentes. Les appoggiatures abondent dans sa musique, parfois despotiques, le plus souvent insinuantes et charmeuses, quelquefois privées de leur résolution; les anticipations, les retards non préparés, les appoggiatures d'anticipation, les anticipations d'appoggiatures, les élisions, les échappées, tous ces artifices étranges, un peu maladifs, qui communiquent à la musique moderne cette nervosité et aussi cette morbidité qui en sont pour nous le principal attrait, tout cela se trouve en germe dans Chopin, indiqué souvent, réalisé même et avec un bonheur, une adresse, une dextérité que n'ont pas toujours au même degré nos compositeurs les plus actuels et les mieux doués à cet égard.

Les modulations sont également, dans cette musique, d'une grande richesse et d'une aisance parfaite. Chopin manie la modulation passagère et les accords d'emprunts avec une rapidité surprenante. Les *Mazurkas* sont pleines de ces effets spéciaux... et c'est peut-être là, dans ces pages d'album souvent improvisées, qu'il faut chercher la quintessence de ce talent prestigieux et les tentatives les plus troublantes vers un art résolument évocateur de notre âme moderne, de notre âme complexe et raffinée...

Au point de vue purement technique nous trouverons dans les *mazurkas* des audaces d'harmonie assez couramment employées de nos jours mais qui ne peuvent guère s'appuyer sur aucun exemple antérieur (Scarlati peut-être mis à part).

Dans la 10^e *Mazurka* nous trouverons ce passage, harmonieux quand même, où la basse et le chant procèdent par quintes disjointes successives:



L'exquise *Mazurka* (no 13) en la mineur, est à la fois d'un raffinement mélodique et harmonique extraordinaire, avec un curieux début (et sa conclusion) sur l'accord de sixte du 6^e degré, avec appog. inférieure de la tierce et le repos sur ce même accord, précédé d'un triolet de croche qui forme lui-même l'appoggiature supérieure de cette même tierce.



Les originales broderies qui ornent le thème et lui communiquent une physiologie si spéciale, et les modulations lointaines et rapides qui le soutiennent font de cette courte pièce un tableautin d'une saveur à part.



Les successions de 7^{es} par degré conjoints avec leur 5^{es} de suite ne sont-elles pas d'un usage fréquent dans la musique moderne? Chopin s'en servait déjà dans la 21^e *Mazurka*.



Enfin, donnons encore cet exemple de modulations précipitées, avec cette remarque qu'il ne s'agit là que de modulations passagères et que la grande ligne tonale est toujours respectée par Chopin.



(37^e Mazurka)

Les *mazurkas* sont en même temps vivifiées par le folklore de la malheureuse Pologne ou tout au moins par une imitation très complète des formes de la chanson populaire polonaise, elles sont parmi les pièces les plus imprégnées de ce slavisme auquel Chopin n'a jamais complètement renoncé, même en ses œuvres les plus mondaines. Mais d'autres pièces sont plus décoratives, plus imposantes et d'architecture plus forte: les *Polonaises*, où semblent gronder tous les malheurs de la patrie lointaine, où passent des souffles d'épopée, des bruits de bataille et des chants de triomphes mêlés de mélancoliques regrets, sont parmi les compositions les plus hautes et, malgré leur difficulté, les plus dénuées d'artifices de pure virtuosité.

Cette virtuosité, nous la rencontrons davantage dans les épiques *Ballades* où s'épand toute la tristesse et la passion du musicien génial; elle entoure les mélodies touchantes, elle les pare d'une éblouissante ceinture de pierreries aux mille feux... car cette virtuosité n'est pas vide et plate, elle n'est pas inutile ni redondante, elle a une forme personnelle, elle est pleine d'invention et de détails charmants, elle communique à l'œuvre une bravoure, une chaleur qui n'a rien de factice. Dans les *Scherzi*, dans les *Impromptus* elle brille toujours, prend une place presque trop importante dans les *Sonates* et les *Concertos*, au détriment de l'unité et de l'intérêt du morceau. Chopin est un virtuose, mais c'est un virtuose si musicien!... Virtuose mondain aussi, épris de dandysme et fréquentant volontiers les salons aristocratiques. Et cela nous vaudra les élégances des *Valses* et de certaines *Nocturnes*. Mais ne médions pas de ces derniers, quelques-uns sont profonds et d'une rêverie si ten-

dre, si douloureuse!... Et le *Nocturne* en sol mineur, celui en ut mineur, celui en fa dièse majeur, tant d'autres encore, plaident en faveur d'un genre un peu efféminé et affecté, mais où Chopin est passé maître, comme en tant d'autres.

Maître parmi les plus grands il l'est certainement dans ses *Préludes* et ses *Études*, où il a fixé le plus ardent et le plus ferme de sa pensée. Il a singulièrement grandi cette dernière forme qui nous avait valu quelques beaux recueils de Clémenti, de Cramer, etc. Comme il en écarte résolument cette «scholastique» un peu sèche, cette allure dogmatique et tranchante que n'avaient pas évitée ses devanciers, comme il fit pénétrer dans ces «exercices», aux lignes sévères l'expression la plus intense, le sentiment le plus exalté, mais toujours maintenu dans les limites d'un plan sagement maîtrisé, sans nulle vulgarité, sans maniérisme aucun! Faut-il rappeler la seconde *Étude* en mi majeur, au chant si large et si pénétrant, presque religieux; l'envol tour à tour délicat et foudroyant de l'*Étude sur les touches noires*; l'élan tumultueux de la basse dans celle en ut mineur; la finesse aérienne de l'*Étude* en fa mineur, avec son rythme contrarié, et l'expression douloureuse et d'une si mélancolique tendresse de l'*Étude* en ut dièse mineur? Tout serait à citer dans ces deux livres qui se terminent dans les ondes agitées de l'orageuse *Étude* en la mineur, si grandiosement angoissée...

Nul compositeur n'a été plus original, plus personnel que Chopin. Il a tout créé, tout sorti de lui-même. De sa première à sa dernière œuvre il n'a rien imité. Son jeu, son toucher, son mécanisme étaient choses entièrement nouvelles pour ses contemporains; tout, dans ce qu'il publiait, était un terrain inexploré; il marchait de découvertes en découvertes... Chose bizarre, il fut assez vite compris. Cet art révolutionnaire séduisit du premier coup, sinon le gros public, d'ailleurs hypnotisé par le théâtre italien, du moins l'élite des musiciens et les snobs du grand monde. Chopin se vit fêté dans tous les salons... Oserions-nous dire que le côté mondain, affecté, maniéré de certaines de ses inspirations en assura la vogue?... La vocalise aussi, cette roulade de pianiste, cette volute que ses doigts déroulaient avec l'élégance la plus rare, contribua au succès de son œuvre.

«Des canons sous des fleurs», avait dit Schumann. Il parlait ainsi du réveil des aspirations polonaises. Laissons la politique de côté. Des canons sous des fleurs? Oui, Sous ces apparences de légèreté, de féminité, sous la grâce italienne, sous le sourire trempé de larmes, il y avait la révolution des audacieuses harmonies, il y avait la nouveauté de la facture, le romantisme de la forme et le triomphe des libres dissonances et des modulations outrancières. Mais on ne distinguait pas encore ces nouveautés, et l'on se laissait bercer par l'étran-

La révolution se fit peu à peu. Berlioz

et Liszt, livrèrent le bon combat; Wagner, plus brutal, écrasa ses ennemis. Le doux Chopin avait préparé ces triomphes.

« Des canons sous des fleurs ».

On a essayé de rattacher Chopin à l'Ecole Française: son nom semblait justifier cette tentative, son ascendance aussi. On le faisait naître d'un père français et d'une mère polonaise. Mais ce père était lui-même d'origine polonaise, quoique né en France, et son véritable nom était Szop. L'arrière-grand-père, Nicolas Szop, venu en Lorraine à la suite de Stanislas Lesczynsky, s'installa en 1714 à Nancy et y francisa son nom. Son fils, Jean-Jacques Chopin, maître d'école, eut de nombreux enfants dont l'un, Nicolas, fut le père de Frédéric Chopin. Fixé enfin à Varsovie, après quelques voyages, il y avait épousé une Polonaise: Justine Krzyzanowska.

De cette union naquit, le 22 février 1810, Frédéric Chopin. Enfant malingre, de santé précaire (une de ses sœurs devait mourir bientôt de la poitrine), mais d'intelligence très vive et de tempérament sensible et nerveux, le jeune Frédéric montra de bonne heure des dispositions remarquables pour la musique. A huit ans, il exécutait en public un Concerto de Gyrowetz. Elsner, directeur du Conservatoire, artiste de talent devint son professeur. Le jeune musicien ne tarda pas à embrasser définitivement la carrière artistique. Il se fit entendre à la Cour, puis voyagea en Allemagne. Il improvisait avec une grande facilité, possédait déjà un petit bagage de compositeur. A Vienne, en 1829, il exécuta les *Variations sur un thème de Don Juan* et le Rondeau: *Krakowiak*, deux compositions où se révèle déjà un tempérament créateur et toutes pleines d'effets pianistiques inentendus. En 1830, il joua à Varsovie, avec un succès éclatant, ses deux *Concertos* et reprit le chemin de Vienne. Mais il ne trouva pas le même accueil. Les éditeurs refusèrent ses œuvres. Découragé, il partit pour Paris. C'est là qu'il devait trouver la gloire.

A Vienne il avait appris l'insurrection Polonaise, les événements terribles de Varsovie. Il en avait souffert cruellement. Que pouvait-il, malade et faible? Les Viennois étaient pour lui des ennemis, à Paris il retrouvait des sympathies.

Le 26 février 1832, il se voyait acclamé à la Salle Pleyel; Hiller, Liszt, Mendelssohn, au premier rang, applaudissaient. C'était un triomphe, en dépit de son manque de vigueur (Chopin ne fut jamais un pianiste à poigne), son jeu coloré et poétique, les adorables sonorités qu'il savait tirer de son instrument, par un toucher d'une rare souplesse et un jeu de pédales très recherché, toutes ces qualités si nouvelles à cette époque, surprisent l'assistance d'élite convoquée ce soir là et la ravirent. De 1832 à 1837, nombreux devinrent les succès du compositeur polonais, que tous les salons renommés s'arrachaient à qui mieux mieux. Après un court voyage en Allemagne, Chopin revint en France, souffrant et découragé, déjà en proie au mal terrible qui devait l'accabler.

Un instant il peut oublier son mal et c'est alors l'idylle avec Georges Sand... quelques mois de bonheur... Mais bientôt, la poitrine décharnée, atteint d'une toux nerveuse, consumé par un feu intérieur, il doit s'éloigner, chercher un pays de soleil, gagner Majorque dans les Baléares, accompagné de son amie qui le soigne avec tendresse.

Ce séjour n'eut pas l'influence heureuse qu'on en espérait. Cependant Chopin devait vivre encore une dizaine d'années avec des alternatives déconcertantes de mieux et de pire, obligé aux précautions les plus grandes, les négligeant trop parfois, rappelé à l'ordre cependant par sa garde malade dévouée.

C'est dans le salon de G. Sand, à Nohant comme à Paris, que Chopin connut les notabilités artistiques ou politiques de l'époque: Balzac, Edgar Quinet, Arago, Henri Martin, Lablache, Pauline Viardot, Delacroix, Liszt enfin, avec lequel il se lia, mais qu'il jalousait un peu et qui cependant jouait sa musique de si admirable façon.

Un peu remis de son mal, (en 1841-42) Chopin donna quelques concerts à Paris. Il vendait alors mieux ses œuvres et donnait quelques rares leçons. Tout cela pourtant était loin d'être la fortune. En 1847, c'est la rupture avec Georges Sand. Rupture douloureuse pour Chopin dont le cœur restait attaché quand même. La phtisie avait fait d'effrayants progrès; il ne pouvait plus guère sortir qu'en voiture. Mais il veut oublier, plus encore que son mal, ses peines morales; il cherche à s'étourdir et, après un concert chez Pleyel qui se termine par un long évanouissement, il part pour l'Angleterre, pays de brouillard et d'humidité.

C'était un vrai suicide. Après une tournée en Ecosse qui ne lui procure guère de ressources, il revient mourant à Paris. Sa détresse était réelle. Quelques amis se réunirent pour lui louer un logement. Une admiratrice anglaise, Miss Stirling, apporta 25.000 francs destinés aux soins nécessaires. Il était déjà bien tard. En septembre 1849, la longue agonie commença. Au chevet du malade, veillèrent tour à tour sa sœur, son élève Gutmann, la princesse Czartorywska, la comtesse Potocka qui revint de Nice tout exprès pour lui chanter une mélodie de ce pauvre Bellini, mort comme lui du même mal. Le 17 octobre 1849, le doux chanteur de la Pologne rendait l'âme; son enterrement fut une apothéose: toute l'aristocratie mondaine, toute l'aristocratie artistique suivirent le cortège en pleurant.

Vingt ans auparavant, quittant sa Pologne aimée, Chopin emportait avec lui quelques pincées de terre natale, pieusement recueillie et toujours conservée en tous ses voyages. Sur la tombe du grand artiste, une main amie sema la terre polonaise, la terre de la patrie éparse et pantelante, si bien glorifiée par ses chants.

H. WOOLLETT.



Enquête sur la Condition sociale du Musicien en Europe et en Amérique

(Suite)

DANEMARK

L'enseignement musical est donné dans le *Conservatoire Royal Danois*; dans le *Conservatoire Hornemann* et dans l'école privée de Mlle Fanny Gatje.

Ces divers établissements délivrent bien des diplômes, mais ils ne donnent aucun titre officiel et tout musicien peut ouvrir un cours sans posséder des diplômes.

Il n'y a aucune caisse de retraites ni d'assurances contre la maladie, le chômage.

Les femmes ne sont pas admises à l'orchestre comme exécutantes personnelles: « excepté une harpéniste (!) (faute d'un masculin). »

Constatons, avec tristesse, qu'on n'est pas plus féministe en Danemark qu'en France. Ah! s'il y avait un « masculin », comme la pauvre « harpéniste » serait renvoyée à la maison, presque aussi durement que chez nous, car nos grandes associations de concerts n'admettent pas, ou n'admettent plus, les femmes parmi les exécutants. Notre correspondant ajoute: « Il existe un orchestre féminin à Copenhague ».

Le traitement du professeur dans l'enseignement privé est d'une couronne et même au-dessus jusqu'à 10 couronnes.

Dans l'enseignement public le prix diffère beaucoup.

La dépense annuelle d'un musicien varie entre 900 et 1200 couronnes.

ESPAGNE.

Grâce à l'obligeance de l'Institut de Réformes Sociales nous avons d'intéressants renseignements sur la condition du musicien espagnol. Ils sont puisés à bonne source: M. le Directeur du Conservatoire de Madrid, ayant donné toutes facilités pour les recueillir.

1. — Dans presque tous les établissements d'enseignement, qu'ils soient officiels ou privés, on donne une instruction musicale plus ou moins complète. (Non seulement dans les écoles spéciales): Conservatoires de Madrid et des provinces (mais encore dans les) établissements privés ou particuliers et les Ecoles Normales de l'Etat.

2. — En Espagne, il n'existe pas de titre officiel de professeur de musique. Les professeurs du Conservatoire obtiennent de l'Etat la délivrance du titre après le paiement de certains droits (1).

3. L'habitude a établi que tout musicien,

(1) Les places de professeurs sont données au concours; il doit être ici question de droits de parchemins.