

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

---

Henri Bidou

# Chopin



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

CHOPIN

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

# LES MAÎTRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Volumes in-8° écu de 250 pages environ de prix divers.

*Publiés :*

- Palestrina, par MICHEL BRENET, 5<sup>e</sup> édition.  
César Franck, par VINCENT D'INDY, 9<sup>e</sup> édition.  
J.-S. Bach, par ANDRÉ PIRRO, 5<sup>e</sup> édition.  
Beethoven, par JEAN CHANTAVOINE, 11<sup>e</sup> édition.  
Mendelssohn, par CAMILLE BELLAIGUE, 4<sup>e</sup> édition.  
Rameau, par LOUIS LALOY, 3<sup>e</sup> édition.  
Moussorgsky, par M.-D. CALVOCORESSI, 3<sup>e</sup> édition.  
Haydn, par MICHEL BRENET, 2<sup>e</sup> édition.  
Trouvères et troubadours, par PIERRE AUBRY, 3<sup>e</sup> édition.  
Wagner, par HENRI LICHTENBERGER, 6<sup>e</sup> édition.  
Gluck, par JULIEN TIERSOT, 4<sup>e</sup> édition.  
Gounod, par CAMILLE BELLAIGUE, 3<sup>e</sup> édition.  
Liszt, par JEAN CHANTAVOINE, 4<sup>e</sup> édition.  
Haendel, par ROMAIN ROLLAND, 4<sup>e</sup> édition.  
Lully, par LIONEL DE LA LAURENCIE, 2<sup>e</sup> édition.  
L'Art grégorien, par AMÉDÉE GASTOUÉ, 2<sup>e</sup> édition.  
Victoria, par HENRI COLLET.  
Les Créateurs de l'opéra-comique français, par G. CUGUÉL.  
Mozart, par HENRI DE CURZON, 3<sup>e</sup> édition.  
Meyerbeer, par LIONEL DAURIAC.  
Schütz, par ANDRÉ PIRRO.  
J.-J. Rousseau, par JULIEN TIERSOT, 2<sup>e</sup> édition.  
Un demi-siècle de Musique française (1870-1920),  
par JULIEN TIERSOT, 2<sup>e</sup> édition.  
Brahms, par P. LANDORMY, 2<sup>e</sup> édition.  
Orlande de Lassus, par CH. VAN DEN BORREN.  
De Couperin à Debussy, par JEAN CHANTAVOINE.  
Rossini, par HENRI DE CURZON.  
Les Créateurs de l'opéra français, par L. DE LA LAURENCIE.  
Massenet, par RENÉ BRANCOUR.  
Verdi, par A. BONAVENTURA.  
Schubert, par TH. GÉROLD.  
Saint-Saëns, par GEORGES SERVIERES.  
Bizet, par P. LANDORMY.  
Berlioz, par PAUL-MARIE MASSON.  
Monteverdi, par HENRY PRUNIÈRES.  
Weber, par ANDRÉ COUROU.  
Chopin, par HENRI BIDOU.

*En préparation :* Rimsky-Korsakow, par M.-D. CALVOCORESSI. — Schumann, par VICTOR BASCH. — Méhul, par PIERRE LASSERRE. — Bellini, par GUIDO GATTI. — Debussy, par E. VUILLERMOZ. — Les Couperin, par JULIEN TIERSOT. — Grieg, par P. DE STOECKLIN. — Gabriel Fauré, par CHARLES KOEHLIN, etc.

*Inv. A. 16.668*

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

---

# CHOPIN

PAR

H. BIDOU



PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VI<sup>o</sup>

—  
1925

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés  
pour tous pays.

*41825*

CONTROL 1953

1961

1956

L

Biblioteca Centrală Universitară  
"Carol I" București  
Cota.....39759.....

B.C.U. Bucuresti



C41825

# CHOPIN

---

PREMIÈRE PARTIE

## CHOPIN EN POLOGNE

(1810-1830)

---

### I

Frédéric-François Chopin est né le 22 février 1810, à 6 heures du soir, au village de Zelazowa Wola, à une vingtaine de verstes de Varsovie. « Je suis un vrai Mazovien », écrivait-il par référence aux dons d'illusion de la race<sup>1</sup>. L'acte de naissance fut dressé le 23 avril à Brochow, district de Sochaczew, département de Varsovie. Il a été retrouvé en 1893 par l'abbé Bielawski, curé de Brochow<sup>2</sup>.

1. « J'ai toujours un pied chez vous, l'autre dans ma chambre où travaille mon hôtesse, et pas du tout chez moi en ce moment, mais bien comme d'ordinaire, dans d'étranges espaces. Ce sont sans doute des espaces imaginaires, mais je n'en rougis pas : le proverbe polonais ne dit-il pas que par l'imagination il est allé à l'inauguration, et moi, je suis un vrai Mazovien » (20 juillet 1845).

2. En 1849 Sikorski (*Wspomnienie Szopena*, p. 515) et après lui Karakowski donnent la date fautive du 1<sup>er</sup> mars 1809 (*Friedrich Chopin*, neue Ausgabe, p. 8). Cependant Liszt avait cité (*F. Chopin*, 6<sup>e</sup> éd., p. 213), l'année exacte. Chopin

Le père, Nicolas Chopin (Chopyn dans l'acte de naissance) était né à Nancy, le 17 août 1770. On ne sait rien de son origine. L'historien polonais Szulc<sup>1</sup> rapporte une tradition selon laquelle Nicolas Chopin descendait d'un gentilhomme polonais venu en Lorraine avec Stanislas Leszczyński<sup>2</sup>. Une fois en France, il aurait pris le nom de Chopin. Karasowski, ami de la famille, ne dit pas un mot de cette histoire. Elle est rappelée en 1886, dans le livre du comte Wodzinski<sup>3</sup>. Aucun document ne la confirme.

Polonais ou Lorrain d'origine, Nicolas Chopin était à Varsovie en 1787. Il y était appelé par un Français, lequel, ayant établi une manufacture de tabacs, avait besoin d'un caissier<sup>4</sup>.

aurait retenu son âge par l'artifice d'un souvenir. « Il paraît, dit Liszt, que la date de sa naissance ne fut fixée dans sa mémoire que par une montre dont une grande artiste..., lui fit cadeau en 1820, avec cette inscription :

MADAME CATALANI, A FREDERIC CHOPIN AGÉ DE DIX ANS ».

1. A. Szulc. *Fryderyk Chopin*, Posen, 1873, p. 15, en note.
2. Stanislas Leszczyński, après avoir été roi de Pologne de 1704 à 1709, reçut en 1735 les duchés de Lorraine et de Bar. Il y régna jusqu'en 1766.
3. Comte Wodzinski. *Les trois romans de Frédéric Chopin*, Paris, 1886. « Qu'il fût de source nancéenne, ou, comme l'ont prétendu quelques-uns de ses biographes, qu'il descendit d'un nommé Szop, reître, valet ou héiduque au service de Stanislas Leszczyński, que les aventures de son maître avaient entraîné à sa suite en Lorraine... » pp. 3-4.

4. C'est la version donnée par le comte Frederick Skarbek dans ses *Mémoires*. Cf. F. Niecks. *Frederick Chopin*, 3<sup>e</sup> éd., Londres, 1902, I., p. 12.

La Pologne avait subi, quinze ans plus tôt, une terrible catastrophe. En septembre 1772, ses trois voisines, Russie, Prusse et Autriche, lui avaient enlevé en pleine paix une partie de ses provinces. Une diète, ouverte à Varsovie le 19 avril 1773, sous la menace des baïonnettes russes, ratifia le partage. Un conseil permanent, sous l'influence des ambassadeurs moscovites, tint la Pologne en tutelle.

Cruellement éprouvée, la Pologne essaya de se réformer. La diète de 1776 chargea André Zamoyski de préparer un code. Les intrigues des puissances co-partageantes firent condamner ce code par la diète de 1780. Quand Nicolas Chopin arriva en Pologne, la grande diète de 1788 allait se réunir. Elle prépara une constitution qui fut proclamée le 3 mai 1791.

La Russie, une fois de plus, suscita des dissidents. Ces dissidents formèrent, le 14 mai 1792, la Confédération de Targowica. Le roi marcha contre eux, puis, sur l'ordre de Catherine II, cessa la guerre et désavoua les travaux de la diète constituante. Le 9 avril 1793, la Russie et la Prusse déclarèrent qu'elles partageaient de nouveau la Pologne. Comme vingt ans plus tôt, ce second partage fut ratifié par une diète cernée par des soldats russes, à Grodno.

Mais au printemps de 1794, la Pologne se sou-



leva. Le 24 mars, les habitants de Cracovie nommèrent généralissime Thadée Kosciusko. Celui-ci soutint la lutte pendant dix mois. Le 10 octobre il était blessé et pris à Macieïowice. Le 5 novembre, Praga, le faubourg de Varsovie au delà de la Vistule, était enlevé par Souvorov. Les restes de la Pologne étaient rayés de la carte par un troisième partage, et le roi Stanislas-Auguste signait son abdication le 25 novembre 1795.

La manufacture de tabacs avait été fermée. Nicolas Chopin, qui pensait rentrer en France, tomba malade. Pendant l'insurrection il s'engagea dans la garde nationale, où il devint capitaine. Il était à Praga le 5 novembre; sa compagnie fut relevée quelques heures avant la chute de la ville, où il eut sans doute péri. Il voulut de nouveau regagner la France, et de nouveau fut empêché par la maladie. Il gagna sa vie en donnant des leçons de français. Il devint précepteur des quatre enfants de la staroscina Laczynska, dont une fille fut la célèbre comtesse Marie Walewska. Puis en 1800, il devint précepteur du fils de la comtesse Skarbek, à Zelazowa Wola<sup>1</sup>.

1. L'élève de Nicolas Chopin, le comte Frédérick Skarbek, a été un homme très distingué, poète, savant, philanthrope, professeur à l'Université de Varsovie. Dans ses *Mémoires*, il parle de son précepteur avec affection et respect. Des liens amicaux ont persisté entre les deux familles.

Ce fut là que Nicolas Chopin rencontra Justine Krzyzanowska. Elle était de famille noble, mais pauvre. Il l'épousa le 2 juin 1806. Il avait trente-sept ans et sa femme vingt-quatre. Ils eurent une fille, Louise, puis un fils, qui fut le musicien. Deux autres filles naquirent, Isabelle le 9 juillet 1811, et Emilienne en 1813<sup>1</sup>.

Dans un ouvrage publié en 1886, le comte Wodzinska poétiquement décrit Zelazowa Wola. « Les villages polonais se ressemblent tous, dit-il : un bouquet d'arbres entourant le dwor ou habitation seigneuriale ; les granges, étables et écuries, formant une vaste cour carrée, au centre de laquelle on a creusé le puits où les filles aux turbans rouges vont remplir leurs seaux ; des routes plantées de peupliers que bordent des cabanes recouvertes de chaume ; puis des champs de seigles et de blés, que la brise agite avec des remous de vagues, que le soleil dore et fait reluire ; des champs de colza aux fleurs jaunes, de luzernes, de trèfles argentés ; puis des forêts qui selon leur distance, se détachent en masses sombres à l'horizon, y déroulent

1. Louise épousa Joseph Calasante Iedrzejewicz, professeur de droit administratif à l'institut d'agronomie rurale de Marimont. Isabelle épousa Antoine Barcinski, qui fut instituteur, inspecteur au Gymnase de Varsovie, et vers 1860, directeur de l'Administration de la navigation à vapeur sur la Vistule. — Emilienne mourut à quatorze ans, en 1827.

leur ceinture bleuâtre, ou s'y mirent dans une gaze vaporeuse». — Tel est, ajoute le comte Wodzinski, Zelazowa Wola. « A quelques pas du château, je me suis arrêté devant une maisonnette au toit d'ardoises, flanquée d'un petit perron de bois. Rien n'y est changé depuis bientôt cent ans. Un vestibule sombre la traverse. A gauche, dans une pièce éclairée par la flamme rougeâtre des bûches lentement consumées, ou par la lumière incertaine de deux chandelles posées à chaque extrémité d'une longue table, des filles de service filent comme jadis, se racontant mille légendes merveilleuses. » A droite, le logement est composé de trois pièces si basses qu'on touche du doigt le plafond. C'est la maison natale de Chopin<sup>1</sup>.

Cependant, en 1807, Napoléon avait reconstitué une ombre de Pologne. Le 1<sup>er</sup> octobre 1810, Nicolas Chopin fut nommé professeur de français au lycée de Varsovie, et la famille vint habiter la ville. En 1812, il obtint le même poste à l'École d'artillerie et de génie, et en 1815 à l'École militaire préparatoire. Pauvrement payé, il avait augmenté ses ressources en ouvrant un pensionnat. Quelques-uns des plus intimes amis de Frédéric Chopin, Titus Woyciechowski, Fontana,

1. Comte Wodzinski. *Les trois romans de Frédéric Chopin*, pp. 1-2.

les frères Wodzinski, furent les élèves de son père<sup>1</sup>.

\*  
\* \*

On croira sans peine que, dès la première enfance, Frédéric était si sensible à la musique qu'elle le faisait éclater en pleurs qui ne s'apaisaient point<sup>2</sup>. Il montra un goût si vif pour le piano que ses parents décidèrent de le lui faire apprendre. Quand il eut six ans, ils lui donnèrent pour maître Adalbert Zywny, un pianiste tchèque venu en Pologne sous le règne de Stanislas-Auguste<sup>3</sup>. Zywny donna à Chopin une éducation « entièrement classique », au témoignage de Liszt. C'était un honnête et digne homme, virtuose médiocre, mais bon professeur. On a une lettre qu'il écrivait en 1835 à son élève devenu célèbre. Elle est cérémonieuse à la vieille mode, affectueuse avec gravité, simple avec tranquillité<sup>4</sup>. Fervent admirateur de Jean Sébastien

1. Après la révolution de 1831, Nicolas Chopin fut examinateur à l'école d'instituteurs et professeur de français à l'Académie du Clergé catholique. Il mourut en 1844.

2. M. Karasowski. *Friedrich Chopin*, p. 9.

3. Zywny était né en 1756. Après avoir été pianiste à la cour du prince Casimir Sapieha il s'établit à Varsovie comme professeur de musique. Ses leçons coûtaient trois florins l'heure, et il amassa une fortune. Il ne mourut qu'en 1842.

4. Cf. F. Niecks. *Frederick Chopin as a man and musician*, 1, p. 31.

Bach, il communiqua cette admiration à son élève. Encore dans l'été de 1839, au retour de Majorque, convalescent et travaillant peu, Chopin écrira à son ami Fontana : « Je corrige pour moi une édition parisienne des œuvres de Bach ; il y a non seulement des erreurs de gravure, mais je crois des erreurs harmoniques commises par ceux qui prétendent comprendre Bach. Je ne le fais pas avec la prétention de le comprendre mieux qu'eux, mais avec la conviction que je devine quelquefois comment cela doit être. » Et comment nier l'affinité entre quelques-unes des rêveries les plus frémissantes de Chopin, et l'Andante du *Concerto Italien*, par exemple, si fermement soutenu, mais si librement chanté !

A huit ans, le 24 février 1818, Chopin joue dans un concert de bienfaisance un concerto d'Adalbert Gyrowetz. Le petit virtuose est invité par toute l'aristocratie polonaise, les Czartoryski, les Sapieha, les Czerwertynski, les Lubecki, les Radziwill, les Skarbek, les Woliński, les Pruzsak, les Hussarzewski, les Lempiki. La princesse Czerwertynska le présente à la princesse Lowicka, femme du grand-duc Constantin. Ce prince redouté se prit de goût pour le musicien de dix ans, qui lui dédia une Marche. Tandis que l'enfant jouait le morceau, le grand-duc arpen-tait la salle en cadence et battait la mesure. Il

fit orchestrer la marche, que la musique militaire joua sur la place de Saxe et qui fut éditée sans nom d'auteur. Parfois Chopin improvisait. Comme il avait les yeux levés vers le plafond : « Petit, lui dit le grand-duc, pourquoi regardes-tu toujours en haut? Est-ce que tu y vois des notes? » Le frère du tsar ne croyait pas si bien dire<sup>1</sup>. Chopin enfant n'était d'ailleurs, écrit Niecks, « ni un prodige intellectuel, ni un petit animal savant, mais un enfant naïf et modeste, qui jouait du piano comme les oiseaux chantent, avec un art inconscient<sup>2</sup> ».

En 1824, ses parents le font entrer au lycée de Varsovie; en même temps ils demandent à

1. M. Karasowski. *Friedrich Chopin*, pp. 10-11. Le don d'improvisation de Chopin est un trait caractéristique. Par là il est poète autant que musicien. Il court à ce sujet plus d'un anecdote. On veut qu'il ait calmé un chahut chez son père, en improvisant au piano une histoire de voleurs qui s'endorment dans une forêt. A ce moment la musique se fit si légère que les enfants révoltés s'endormirent comme les voleurs eux-mêmes. L'histoire n'est point très croyable, mais elle est agréable. Chopin improvisait volontiers dans l'obscurité. Comme il ne pouvait pas faire le noir dans le salon du grand-duc, on peut imaginer qu'il avait les yeux au plafond pour n'être pas distrait.

2. Cf. F. Niecks. *Frederick Chopin as a man and musician*. I, p. 32. — On cite, comme signe de cette simplicité, une aimable anecdote. Au concert du 24 février 1818, l'habit et le col qu'il portait le remplissaient de joie. Après qu'il eut joué, sa mère lui demanda ce que le public avait préféré. « O, maman, répondit ingénument l'enfant, tout le monde regardait mon col. » M. Karasowski. *Friedrich Chopin*, pp. 9-10.

Elsner, directeur du Conservatoire, de lui apprendre l'harmonie et le contrepoint.

Né en 1769 en Silésie, élève de Færster à Breslau, premier violon au théâtre de Brünn, on trouve Elsner fixé en Pologne dès 1792. Malgré sa naissance étrangère « il devint un compositeur national, ou parmi les premiers<sup>1</sup> ». Chef d'orchestre au théâtre de Lvov, puis en 1799, au théâtre de Varsovie, directeur du Conservatoire fondé en 1821, compositeur plus abondant qu'original d'opéras, de messes, de symphonies, de cantates<sup>2</sup>, de morceaux de piano et de chant, d'ouvrages sur l'opéra polonais et sur la langue polonaise, Elsner, sans génie, a été, semble-t-il, un excellent professeur. Il a eu le mérite de ne pas contrarier la nature originale de son élève. Un musicien qui envoyait en 1841 des impressions de voyage à la *Neue Zeitschrift für Musik*, l'appelle l'ancêtre de la musique polonaise actuelle, l'habile connaisseur et le guide prudent des talents originaux : « Il ne fait pas comme font trop souvent d'autres professeurs qui s'efforcent de tourner tous les élèves sur le même tour où ils ont été eux-mêmes fabriqués.

1. A. Sowinski. *Słownik muzykow polskich*, Paris, 1874, p. 92.

2. Il composa en 1811 la cantate pour l'entrée de Napoléon à Varsovie.

Elsner ne procédait pas ainsi. Quand tout le monde à Varsovie pensait que Chopin s'engageait dans une voie mauvaise et antimusicale, qu'il devait s'en tenir à Himmel et à Hummel, qu'autrement il ne ferait rien de propre, l'habile Elsner avait déjà très clairement compris quel germe de poésie il y avait dans ce pâle jeune rêveur; il avait senti longtemps d'avance qu'il avait devant lui le fondateur d'une nouvelle école de piano; loin de vouloir lui mettre le caveçon, il savait qu'un noble pur sang de cette sorte doit être prudemment conduit et non point entravé, ni dressé à la manière commune, si on veut en venir à bout. » Il le laissa libre vis-à-vis des règles et des usages musicaux, disant qu'à des dons extraordinaires, il fallait des moyens extraordinaires. Lui-même n'était pas trop scrupuleux envers ces règles.

Dans un rapport du 20 juillet 1829 sur les examens du conservatoire, Elsner écrit : « Leçons de composition musicale : Chopin Frédéric (élève de troisième année), étonnantes capacités, génie musical. »

C'est pendant ces années de jeunesse, au lycée et au conservatoire, que se forme autour de Chopin ce cortège d'amis qui l'accompagne chez la postérité : Titus Woyciechowski, Alexandre Riembelicki, pianiste plein de



talent qui mourra trop jeune, Guillaume de Kolberg, Jean Matuszynski, Stanislas Kozmian, qui fut président de la Société scientifique de Posen, Hube, Celinski et deux poètes charmants, Eustache Marylski et Dominique Magnuszewski. Il faut mettre à part Jules Fontana, pianiste et compositeur, né à Varsovie la même année que Chopin, élève comme lui d'Elsner, et qui, ayant émigré après la catastrophe de 1832, retrouvera Chopin à Paris.

\* \*

A quinze ans, Chopin était un adolescent vif, gai et séduisant. Un génie comique et moqueur qui était en lui, s'amusaient aux parodies et aux farces. Il en sera ainsi tant que les souffrances de la maladie ne seront pas intolérables. A Marienbad, en 1836, il amusera ses amis Wodzinski par ses « polichinades ». Berlioz parlera de sa bonhomie malicieuse « qui donnait un irrésistible attrait aux relations que ses amis avaient avec lui ». A Nohant, il inventera des pantomimes où il improvisera au piano pendant que les jeunes gens danseront des ballets comiques. En 1843, George Sand écrit que Mendizabal a dîné chez elle et qu'il a fait faire à Chopin toutes les charges de son répertoire. Il mimait l'empereur d'Autriche avec tant de per-

fection qu'on aurait eu peur pour lui, dit la princesse de Beauvau, si cela se fût passé jadis à Vienne<sup>1</sup>. Il contrefaisait le Juif polonais ou l'Anglaise sentimentale. Il parodiait ceux qui, en jouant du piano, allaient, comme il disait, à la chasse aux pigeons. Cet esprit railleur est naturel aux Slaves : « Ayant en toute occurrence du goût pour le plaisir de la mystification, depuis les plus spirituelles et les plus bouffonnes jusqu'aux plus amères et aux plus lugubres, on dirait qu'ils voient dans cette moqueuse supercherie une formule de dédain à la supériorité qu'ils s'adjugent intérieurement, mais qu'ils voilent avec le soin et la ruse des opprimés<sup>2</sup>. »

Toute la famille de Chopin était intelligente et lettrée. On y jouait la comédie, et l'acteur Piassecki assurait que Frédéric eût fait un excellent acteur. En 1824, pour la fête de leur père, sa sœur Émilie, qui avait onze ans, écrivit avec lui une comédie, *Une méprise ou le Filou présumé*. Cette Émilie, morte à quatorze ans, était née poète. Elle traduisit avec sa sœur Isabelle un livre de contes de Salzmann. Isabelle, et

1. Le seul sans doute de nos contemporains qui ait vu et entendu Chopin, M. Ladislas Mickiewicz, se souvient que le musicien, après avoir joué du piano chez sa mère, demanda un chapeau, et imita tour à tour l'empereur d'Autriche, le roi de Prusse et le tsar.

2. Franz Liszt. *F. Chopin*, p. 22.

aussi Louise, composèrent des livres pour les enfants.

La gaité et l'humour alternent chez Chopin avec la mélancolie qui n'est pas moins propre à la race, nostalgie indéfinie qui s'appelle le *jal*. A Szafarnia, chez son ami Dominique Dziewanowski, où il passe les vacances, tantôt il s'amuse et compose une parodie de journal, tantôt il rêve. Il se mêle aussi aux paysans et il écoute les airs populaires<sup>1</sup>.

Ainsi s'amasse en lui ce trésor de poésie nationale, matière de toute une partie de son œuvre. Les caractères de notre sentiment poétique, disait l'écrivain polonais Wilczynski, « sont tout à fait particuliers, et nous différencient de toutes les autres nations... Notre terre... respire le calme et la tranquillité. Notre esprit n'est emprisonné par aucune barrière, et il bondit en liberté à travers des plaines infinies; rien ne l'altère invinciblement, ni des rocs attristés, ni un ciel trop brillant, ni un soleil trop ardent; il n'a pas devant la nature d'émotions trop fortes et cette nature ne l'occupe pas en

1. « La partie de la Pologne où Chopin est né et où il a été élevé est habitée par un peuple très particulier, très musicien, les Mazoviens. L'amour de la musique est si grand chez les Mazoviens qu'ils chantent les événements les plus ordinaires de la vie, et savent leur trouver un côté agréable ou touchant. » M. Karasowski. *Friedrich Chopin*, p. 18.

entier. Aussi l'esprit se tourne-t-il vers d'autres côtés, et interroge-t-il les mystères de la vie. De là cette franchise dans notre poésie, de là aussi cette tendance continuelle vers le beau et cette poursuite passionnée de l'idéal. La force de notre poésie repose dans sa simplicité, dans son émotion vraie et dans son but toujours élevé. Une autre de ses propriétés est une vivacité inouïe de l'imagination<sup>1</sup>. »

Cette définition de la poésie polonaise servirait d'épigraphe aux œuvres de Chopin. Et aussi cet autre passage sur la simplicité du style : « C'est là le style simple, rare comme les perles d'une eau pure... Il demande une âme simple et pure, une imagination poétique et des sentiments délicats. La pureté du style élève l'art au niveau de la religion. »

Comme les paysages et comme l'âme de son pays, les danses polonaises ont déterminé son idée de la musique. Non seulement il a copié les rythmes de la mazurka, de la krakowiak, de la polonaise<sup>2</sup>, mais la courbe même de sa mélo-

1. J. Kleczynski. *Frédéric Chopin* (1880), pp. 90-91.

2. Il ne s'agit nullement, comme on le verra, de danses populaires, comme on peut en voir en Suède ou en Russie, Liszt le montre tout enfant, faisant danser au piano ses belles compatriotes. « Là il vit déployer les chastes grâces de ces captivantes compatriotes, qui lui laissèrent un souvenir ineffaçable du prestige de leurs entraînements si vifs et s

die à l'allure de la danse. « Ces formes sinueuses, ces mouvements équivalents, équilibrés, éveillent en nous quelque vague idée de la danse, et c'est, en effet, la danse qui les a inspirés. La lenteur de leur allure, la longueur de la phrase..., quelques autres artifices relatifs aux rythmes et aux harmonies effacent l'impression d'une danse réelle et donnent un caractère de pantomime idéale et mystérieuse<sup>1</sup>. »

La structure même de la mélodie, chez Chopin, évoque l'idée de la danse. Elle est presque toujours, chez ce rêveur, carrée. La période est faite de deux phrases, chacune de deux incises, chacune de deux motifs. La seconde incise répète le premier motif et change le second. La seconde phrase répète la première incise et change la seconde. On dirait des personnages de danse qui changent de dame.

Si fortement nourri de sève par la terre natale, Chopin a été ensuite à peu près indiffé-

contenus, quand la majeure ramenait quelqu'une de ses figures que l'esprit d'un peuple chevaleresque pouvait seul créer et nationaliser » (*F. Chopin*, p. 218). — Quelques pages plus loin, Liszt apporte un témoignage plus formel encore. « Chopin contait volontiers plus tard, dit-il, sans qu'il comprit tout d'abord tout ce que les mélodies et les rythmes des danses nationales pouvaient contenir et exprimer de sentiments divers et profonds, les jours où il voyait les danses du grand monde de Varsovie à quelque notable et magnifique fête. » (p. 221).

1. E. Poirée. *Chopin*, p. 71.

rent à la nature. « Je ne suis pas créé pour la campagne », écrit-il de Nohant le 20 juillet 1845, et toute la concession qu'il fait est d'ajouter : « Cependant je jouis de l'air frais. » Au fond il ne goûtait que Paris et les salons. M. Élie Poirée, dans le joli livre qu'il a consacré à Chopin, a bien noté ce caractère : « Chez lui, dit-il, les impressions de la nature ne dépassèrent ni les premières années de jeunesse, ni les frontières du pays natal ; c'est à ces souvenirs qu'il se reporte plus tard, lorsqu'il continue d'écrire des polonaises ou des mazurkas. Les campagnes du Berry, les paysages des Baïéares ne semblent avoir éveillé en lui aucune sensation d'art<sup>1</sup>. »

\*  
\* \*

L'année 1825 est le vrai début de la carrière musicale de Chopin. Il participe, le 27 mai et le 10 juin, à deux concerts de charité donnés par Javurek, un des professeurs du Conservatoire. Il

1. Id. *ib.*, p. 8. Ce n'est pas tout à fait l'avis de Liszt. A l'entendre la campagne transfigurait Chopin. Il est vrai qu'il n'observait ni ne décrivait ces paysages agrestes : « Cependant il était aisé de remarquer qu'il en avait une impression très vive » (*F. Chopin*, p. 212). Du moins, il travaillait plus aisément à la campagne qu'à Paris, et presque toute la partie de son œuvre comprise entre 1839 et 1847 a été écrite à Nohant.

1825

joue l'*Allegro en fa mineur* de Moscheles, et il improvise sur un nouvel instrument, l'aeolopantaleon, combinaison de l'aeolomelodicon et du piano. Il présente l'aelomelodicon à l'empereur Alexandre I<sup>er</sup>, qui est à Varsovie. Il compose ses premières œuvres.

C'est d'abord le *Rondo en ut mineur*, op. 1, dédié à M<sup>me</sup> Linde, femme du recteur du Lycée. Schumann raconte qu'une dame de ses amies trouvait l'œuvre « très jolie, très fine, presque moschelesque ».

Arrêtons-nous un moment à ce premier ouvrage. Un *Rondo* est le mouvement final d'une sonate. Sa construction est celle de l'*Allegro*, sauf que le groupe initial, le groupe de thème, est répété, comme un refrain, à la fin du premier fragment. Chopin à quinze ans ne se hasarde pas encore à composer une sonate entière. Mais, bon élève du Conservatoire, il va tout droit vers cette forme la plus haute de la composition, et nous allons le voir appliquer les règles qu'Elsner lui enseigne. Il les appliquera pendant deux pages, après quoi il se laissera emporter à son caprice, et cette fugue juvénile, quelquefois errante, une grâce naturelle, une couleur diaprée, sont le charme de cet essai.

Le morceau commence par une sorte d'introduction de quatre mesures qui marque la tona-

lité d'*ut* en frappant alternativement la tonique et la dominante.

Vient ensuite une première période<sup>1</sup> de huit mesures dont la formule mélodique est la suivante :

The musical notation consists of three staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff, labeled "1<sup>er</sup> Motif", shows a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5 in the first measure, then descending through B4, A4, G4, F4, E4, D4, and C4 in the subsequent measures. The second staff, labeled "2<sup>me</sup> Motif", begins with a measure marked "8" and contains a sequence of notes that is a transposition of the first motif, starting on D4. The third staff continues the melodic line from the second staff.

On voit aussitôt que cette période se décompose en deux phrases dont chacune contient un motif. Ces deux motifs, sont appuyés, comme l'introduction, sur la dominante et sur la tonique. Ils ne font qu'un, car le second n'est que le premier retourné.

1. La terminologie musicale est variable. On a désigné ici par *motif* la cellule élémentaire, le plus souvent d'une mesure. Les motifs se groupent en *incises*, les incises en *phrases*, les phrases en *périodes*. Le groupement se faisant normalement par deux, l'incise est alors de deux mesures, la phrase de quatre, la période de huit. C'est ce système carré que Chopin suit le plus souvent. Nous garderons le nom de *thème* à la pensée musicale.



Une seconde période répète la première phrase au relatif majeur, et la seconde phrase sans changement. Une troisième secoue son aile et part en forme de trait, pour se poser, elle aussi, sur la seconde phrase non changée. Cette envolée, c'est le premier essai de la phrase au long souffle et à la trace légère, de la phrase à la Chopin. Ces trois périodes forment le premier groupe, ce que les compositeurs appellent le groupe de thème.

Alors commence ce que les compositeurs français appellent un divertissement et les compositeurs allemands le groupe de transition. Il commence lui aussi par une période de huit mesures dont le schéma mélodique est le suivant :

The image displays three staves of musical notation in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff, labeled "1<sup>er</sup> Motif", contains a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, then descending to B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff, labeled "2<sup>me</sup> Motif", continues the melody with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, then descending to F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The third staff shows the continuation of the motif with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, then descending to F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Brackets above the first two staves indicate the scope of each motif.

Cette période n'est qu'une phrase redoublée;

et cette phrase est faite de deux incises, construites elles-mêmes sur deux motifs. Le premier motif est une variante de l'introduction ; le second motif est nouveau.

Une seconde période s'accroche à ce motif en le transformant. L'auteur s'amuse. Un nouveau divertissement naît, se répète en *la*  $\flat$  mineur, se répète en *mi* mineur. Là une gamme qui sert de pont, nous conduit en *mi* majeur, et nous amène au troisième groupe, celui qu'on appelle le groupe de chant.



Cette phrase, jouée au ralenti, et dont la mollesse un peu banale n'est que trop sensible, forme par redoublement la période, qui se répète elle-même sans changement. Ce thème n'est pas développé à proprement parler, mais son rythme, conservé pour ainsi dire dans la main, engendre une autre phrase. Celle-ci passe de *mi* majeur au relatif *ut*  $\sharp$  mineur, puis en *ré*  $\sharp$  mineur, et enfin en *sol*  $\sharp$  mineur. Arrivé là, Chopin,

enivré de musique, se laisse bercer dans un étincellement d'arpèges, où il est difficile de reconnaître un thème mélodique. Quand il en est las, il revient par enharmonie au ton de *la*  $\flat$ , et commence alors une de ces progressions harmoniques, qu'il aimera tant, et où les contemporains verront pour ainsi dire sa signature. En voici la première période :



Cette progression nous amène à l'accord de *sol*, sur lequel Chopin construit une période de onze mesures, constituant un véritable groupe de cadence, car ce *sol* obstiné n'est autre que la dominante du ton d'*ut mineur*, où le musicien veut nous ramener pour y faire une répétition des deux premiers groupes, caractéristique du rondo. Cette répétition finie, nous passons en *ré*  $\flat$  majeur, et nous arrivons au fragment le plus important de tout le morceau, à ce qu'on

appelle le groupe du travail thématique. C'est le moment où le compositeur, qui a exposé tous ses thèmes, les assemble, les combine, les développe, et montre par là sa virtuosité. Il faut avouer que le virtuose de quinze ans s'est ici un peu rabattu sur les procédés pianistiques. Après un épisode très rythmé, où une gamme court à la main gauche comme dans le premier thème elle courait à la main droite, il couvre le piano d'arpèges qui se répondent et de dessins contrariés. Puis, selon la formule classique, il répète, mais cette fois le groupe de chant et le groupe de la cadence, et en les transposant à la seconde, en *ré* majeur, ce qui est peut-être un souvenir de ses exercices de fugue. Enfin, de nouveau l'accord de *sol* le ramène au ton d'*ut* mineur, et il finit par le refrain.

Sans doute l'ouvrage n'est pas d'une forte originalité; Niecks n'y veut reconnaître l'imitation d'aucun maître; il est pourtant difficile de ne pas penser aux rondos de Hummel. Mais si l'ouvrage n'est pas profond, il n'est pas non plus enfantin. Il a deux défauts dont Chopin ne se défera jamais dans ses grandes compositions, une certaine incohérence entre les fragments, et un peu de vide dans le développement. Mais on y trouve déjà une liberté aisée et tranquille,

une harmonie riche et colorée, une écriture élégante. L'invention mélodique, qui sera plus tard si abondante et si belle, sommeille encore dans ce cœur paisible d'enfant. L'ouvrage édité par Brzezina, à Varsovie, fit goûter à Chopin la première joie de se voir imprimé.

Dans cette même année 1825, l'adolescent composait encore une Polonaise en *sol*  $\sharp$  mineur, deux mazurkas, l'une en *sol*, l'autre en *si*  $\flat$ , et des *Variations sur un air allemand*. Comme la plupart des œuvres de sa première jeunesse, celles-ci ne furent pas imprimées de son vivant. Elles figurent aux œuvres posthumes. Il n'y a pas lieu de nous attarder à des ouvrages que Chopin avait gardés dans ses cartons. Disons pourtant un mot de la Polonaise.

Liszt, qui avait recueilli la tradition en Pologne, a brillamment décrit la Polonaise. « C'est par cette danse qu'un maître de maison ouvrait chaque bal, non avec la plus jeune, non avec la plus belle, mais avec la plus honorée, souvent la plus âgée des femmes présentes... Après le maître de la maison, c'étaient d'abord les hommes les plus considérables qui suivaient ses pas, choisissant... ceux-ci leurs préférées, ceux-là les plus influentes. L'amphitryon... était tenu de faire parcourir à la troupe alignée qu'il conduisait mille méandres capricieux, à travers tous

les appartements où se pressait le reste des invités<sup>1</sup> »...

Quand le maître de la maison avait inauguré la danse, un invité le remplaçait; lui-même prenait la main de la seconde dame, dont le cavalier prenait la main de la troisième, et ainsi de suite, de sorte que chaque homme reculait d'un rang, les dames restant en place. Le nouveau conducteur mettait sa gloire à surpasser son prédécesseur, en faisant décrire au cortège des méandres, des arabesques et des chiffres. Parfois, offrant à sa dame une main après l'autre, il passait à sa gauche ou à sa droite, et chaque cavalier l'imitait. « Ce n'était point une promenade banale et dénuée de sens qu'on accomplissait; c'était un défilé où, si nous osions dire, la société entière faisait la roue, et se délectait en se voyant si belle, si noble, si fastueuse et si courtoise. »

On n'a point de musique de polonaise qui remonte au delà du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les premières qu'on ait conservées sont graves et douces. Quelques-unes ressemblent à des chants

1. F. Liszt. *F. Chopin*, pp. 36-37. — A. Mickiewicz a fait une admirable description de la Polonaise dans le dernier chant de *Pan Tadeusz*. « Chopin, écrit Liszt, s'est certainement inspiré bien des fois du *Pan Tadeusz*, dont les scènes prêtent tant à la peinture des émotions qu'il reproduisait de préférence » (*Ib.*, p. 46). Lié avec Mickiewicz, le musicien aurait interprété son poème *Switez* dans sa deuxième *Ballade*. Ed. Ganche, *Dans le souvenir de Frédéric Chopin*, p. 27.

funèbres. Le comte Oginski y introduisit une tendresse mélancolique<sup>1</sup>. Dans celles de Lipinski<sup>2</sup>, « la mélodie se dessine de plus en plus, répandant un parfum de jeunesse et d'amour printanier... Maysadar avança sur cette pente où ne le retenait aucune attache nationale<sup>3</sup>; il finit par atteindre à la coquetterie la plus sémillante, au plus charmant entrain de concert. Ses imitateurs nous ont submergés de morceaux de musique intitulés *Polonaises*, qui n'avaient plus aucun caractère justifiant ce nom<sup>4</sup> ».

Weber, qui avait beaucoup voyagé, eut-il en écrivant sa polonaise en *mi* ♭, op. 21, l'intuition de l'antique Pologne? D'un seul coup il restaura le genre. Il en fit « un dithyrambe, où se retrouvèrent soudain toutes les magnificences évanouies... Il accentua le rythme, se servit de la mélodie comme d'un récit, la colora par la


1. Il s'agit du comte Mikhael-Kleophas, dernier trésorier du grand-duché de Lithuanie, né à Gutzow en 1765 et mort à Florence en 1833. Il a écrit, outre les polonaises, des romances, des marches et des opéras. Il a publié quatre volumes intitulés *Mémoires de Mikhael Oginski sur la Pologne et les Polonais* (1826-1827).

2. Lipinski, qui a été un des plus illustres violonistes du XIX<sup>e</sup> siècle, et dont l'œuvre est très abondante, était né en 1790 à Radzin. Il est mort dans son domaine des Aigles, près de Lemberg, en 1861.

3. Ce violoniste viennois était né en 1789; il ne mourut qu'en 1863 et put lire la phrase assez désagréable de Liszt.

4. F. Liszt, *l. c.*, p. 50.

modulation avec une profusion que le sujet ne comportait pas seulement, qu'il appelait impérieusement. Il fit circuler dans la *Polonaise* la vie, la chaleur, la passion, sans s'écarter de l'allure hautaine, de la dignité cérémonieusement magistrale, de la majesté naturelle et apprêtée à la fois qui lui sont inhérentes ». Chopin, qui doit beaucoup à Weber, s'est certainement inspiré de la Polonaise en *mi* ♭. Mais d'une part, il y a mis une harmonie plus riche et une touche plus émouvante. D'autre part, il est loin de lui avoir toujours laissé son aspect de tableau d'ensemble. Il est souvent revenu, jusque dans cette forme héroïque, à l'intimité qu'il aimait. C'est ce que Liszt fait entendre par une figure ingénieuse. « Plus d'une fois, en contemplant les groupes de la foule brillante qui s'écoulait devant lui, il s'est épris de quelque figure isolée... et n'a plus chanté que pour elle seule. »

Au point de vue formel, la polonaise est une danse à 3/4, ou plutôt une marche, qui comporte, au moins chez celui qui la conduit, une part de pantomime. Elle est caractérisée par l'attaque énergique sur le temps fort de la mesure, et le rythme .

Elle se termine sur le troisième temps





ou sur le deuxième et le troisième



Chopin commence sa *Polonaise* en sol  $\sharp$  mineur comme il a commencé son *Rondo*, c'est-à-dire en frappant alternativement la tonique et la dominante, en fait l'accord parfait de tonique et l'accord de septième de dominante. Seulement il les soumet au rythme rigoureux de la *Polonaise*, ce qui donne la figure suivante :



Mais sauf le rappel fréquent de ce rythme, le morceau est construit, à peu de chose près, sur le type ordinaire du lied, c'est-à-dire en trois fragments. Le fragment principal se compose de deux groupes. Le premier groupe n'est qu'une période de deux phrases; le motif de la première, ramené à son état le plus élémentaire, s'écrirait :



et le motif de la seconde :



Seulement Chopin commence ces motifs avec des ornements et des appoggiatures qui leur donnent beaucoup de grâce. Après une petite phrase qui ramène au motif principal, le second groupe répète le premier avec des formes ornementales différentes et très luxuriantes. Vient ensuite un trio au relatif majeur ; pareillement fait de deux groupes, il est suivi d'une répétition du premier groupe qui termine la pièce. Le tout, très fleuri, chargé d'un luxe d'accords arpégés qui dissimule à peine l'extrême simplicité de la structure, rappelle la technique des morceaux brillants de Weber.

## II

Pendant les vacances de 1826, M<sup>me</sup> Chopin conduisit sa fille Émilie, dont la poitrine était délicate, aux eaux de Reinerz en Silésie. Louise et Frédéric les accompagnèrent<sup>1</sup>. De Reinerz le

1. Frédéric était un adolescent délicat, et ses parents avaient jugé qu'une cure de petit lait lui ferait du bien. A Reinerz, le médecin lui interdit de faire l'ascension du Heuschener, l'air étant trop vif au sommet. Une veuve étant morte en laissant deux petits enfants dans la misère, Chopin donna un concert

jeune homme se rendit à Strzyzewo, chez sa marraine M<sup>me</sup> Wiesilowska, sœur du comte Skarbek. Le prince Radziwill, gouverneur du grand-duché de Posen, l'invita à son château voisin d'Antonin. Allié par sa femme à la famille royale de Prusse, le prince était un très grand personnage. C'était aussi un musicien passionné. Il avait une jolie voix de ténor. Chaque semaine, on jouait chez lui des quatuors où il tenait la partie de violoncelle. Enfin, il composait. Il a écrit pour le premier *Faust* une partition, qui était exécutée tous les ans à la Singakadémie de Berlin, et qui a été encore donnée en 1879. Le jeune Chopin devint peu à peu un des hôtes accoutumés du château d'Antonin. Il faisait de la musique avec le prince et les jeunes princesses. Il écrivit là plusieurs pièces concertantes, avec partie de violoncelle.

C'est à l'année 1826 que l'on rapporte la Polonaise en *si*  $\flat$  mineur, intitulée *Adieu*, à Guillaume Kolberg. L'œuvre ne sera éditée qu'après la mort du compositeur. L'esprit de Chopin y paraît plus clairement que dans le premier *Rondo*. Une sensibilité gracieuse et tendre, une légèreté d'écriture qui enchante,

pour les orphelins (Karasowski, p. 21). On est renseigné sur son séjour par une lettre qu'il écrivit à Kolberg le 28 août. (Niecks, I, pp. 57-58).

une flexibilité très personnelle dans le mouvement mélodique, un goût charmant dans les ornements dont les thèmes sont brodés annoncent déjà le caractère du musicien. Le trio en *ré*  $\flat$  majeur est composé sur un thème de la *Gazza Ladra*, délicatement ciselé. Et peut-être nous donne-t-il une idée de ce que Chopin jouait au piano quand ses auditeurs le priaient d'improviser sur un thème.

En 1827, Chopin termine ses études au lycée. Libre, il passe quelques semaines à Strzyzewo, puis il va à Dantzig, chez le surintendant Linde, frère du recteur. C'est dans cette année 1827, qu'il écrit la seconde composition imprimée à Varsovie, et rééditée quelques années plus tard en Allemagne, la *Rondo à la Mazur*, en *fa* majeur, op. 5, dédié à la comtesse Alexandrine de Moriole. Il achève aussi la *Polonaise en ré mineur*, et le *Nocturne en mi mineur*, qui attendront de paraître aux œuvres posthumes.

Schumann, en rendant compte en 1836 du *Rondo à la Mazur*, n'y voit d'autres traces de l'extrême jeunesse du compositeur que quelques passages un peu entortillés, dont il ne sait pas sortir assez vite; au reste, le Rondo est tout à fait à la Chopin, beau, chaleureux, plein de grâce<sup>1</sup>. « La personne de Chopin, écrit Niecks,

1. R. Schumann. *Gesammelte Schriften*, II, p. 35.

et sa patrie commencent à se révéler sans erreur. Qui ne la reconnaîtrait dans ces flots de sons doux et persuasifs, dans le serpentement du contour mélodique, dans les accords largement déployés, dans les progressions chromatiques, dans la fluidité des harmonies et dans l'enchaînement de leurs parties constituantes? »

Examinons la structure du morceau. Le groupe de thème est entièrement formé par l'incise suivante :



qui se répète, avec une modulation au relatif mineur, pendant 36 mesures. Avec le groupe de transition, Chopin revient au système de la période à deux motifs, chaque motif répété quatre fois en séquence libre pour former une phrase. Le premier motif s'écrit :



Le second s'écrit :



Les deux premières périodes du groupe ne font que se répéter l'une l'autre ; mais aux sui-

vantes, le rythme du second motif, passe à la main gauche, tandis que la main droite brode des triolets. Une progression harmonique nous amène à la dominante du ton de *si b majeur*, qui est celui du groupe du chant. Là, pour la première fois sans doute dans l'œuvre de Chopin, nous voyons une admirable mélodie, un peu à l'italienne, déroulée sur une période entière, et accompagnée par un rythme fortement marqué de mazurka sur une pédale de tonique.



Il déroule cette période une seconde fois ; une sorte de pont, très expressif, en *do mineur*, fait la troisième période, tandis que la quatrième est une répétition des premières, en y ajoutant seulement un grand arpège final, qui se répète en modulant, et dont la guirlande éplorée retombe quatre fois. Tout ce groupe de quatre périodes, constituant le groupe du chant, est à

lui seul un morceau d'une grande beauté, à la Chopin.

\*  
\* \* \*

Nous voici à l'année 1828. L'adolescent, libéré du lycée, peut donner tout son temps à la musique<sup>1</sup>. Maintenant les œuvres s'accumulent. Une lettre du 9 novembre 1828, à Titus Woyciechowski, nous renseigne :

« A Strzyzewo (où il a passé tout l'été) j'ai refondu le *Rondo en ut majeur* (si tu t'en souviens encore) pour deux pianos. Aujourd'hui, je l'ai répété avec Ernemann chez Buchholtz<sup>2</sup>. Nous projetons de le jouer un jour à la Ressource. Quant à mes compositions nouvelles, je n'ai à montrer que le trio encore inachevé (en *sol mineur*) que j'ai commencé après ton départ. J'ai déjà répété le premier allegro avec accompagnement. Il me semble que ce trio atteindra le même destin que ma sonate et les variations. Ces deux œuvres sont maintenant à Vienne

1. Il ne s'en faisait pas faute dès sa dernière année de lycée, et ses examens de sortie n'ont pas été très brillants.

2. Sowinski (*Slownik...*, p. 101) Ernemann, qui le nomme, ne sait pas grand'chose de lui, sauf qu'il était pianiste et compositeur et qu'il avait une certaine vogue à Varsovie, comme professeur, vers 1836. Quant à Fryderyk Buchholtz, c'était, au dire de Sowinski, un des tout premiers facteurs de piano de Varsovie. Ses instruments se distinguaient par la beauté du son et la solidité (*ib.*, p. 44).

(chez l'éditeur Haslinger) : j'ai dédié la première à Elsner, comme son élève ; sur la seconde j'ai (peut-être trop hardiment) écrit ton nom<sup>1</sup>. »

Ainsi les œuvres achevées en 1828 sont : 1° le *Rondo en ut majeur* pour deux pianos ; 2° une *Polonaise en si b majeur* dont Chopin ne parle pas<sup>2</sup> ; 3° la *Sonate en do mineur*, op. 4, dédiée à Elsner ; 4° les *Variations sur La ci darem la mano*, op. 2, dédiées à Titus Woyciechowski.

Ces *Variations* vont être un morceau fondamental dans les programmes de ses concerts. Haslinger les éditera à Vienne au commencement de 1830 et Schumann les décrira en 1831 dans un délicieux article de l'*Allgemeine Musik Zeitung*.

« Eusèbe entra l'autre jour doucement. Tu connais le sourire ironique de son pâle visage avec lequel il cherche à vous intriguer. J'étais au piano avec Florestan... Eusèbe, avec ces mots : *Chapeau bas, messieurs, un génie!* plaça devant nous un morceau de musique. Nous ne devions pas voir le titre.

1. La lettre a été publiée par Karasowski. *Friedrich Chopin*, pp. 24-26. Cf. F. Hœsick, *Chopin*, I, p. 130.

2. Le manuscrit du *Rondo* était dès 1831 à Vienne classé comme pièce de collection parmi les autographes d'Aloys Fuchs. Mais ni l'un ni l'autre ouvrage ne parurent du vivant de Chopin. Ils font partie, la *Polonaise* sous l'op. 71, le *Rondo* sous l'op. 73, des œuvres posthumes éditées par Fontana.



« Je feuilletai machinalement le cahier : la jouissance voilée de la musique sans les sons a quelque chose d'enchanteur. Et puis, à ce qu'il me semble, chaque compositeur offre aux yeux une physionomie de notes qui lui est propre : Beethoven a une autre apparence que Mozart, sur le papier... Mais ici je me figurais que des yeux absolument inconnus, des yeux de fleur, des yeux de basilic, des yeux de paon, des yeux de jeune fille me regardaient merveilleusement. A plusieurs endroits, cela devenait plus clair : je croyais apercevoir le *La ci darem la mano* de Mozart enlacé de cent accords : Leporello semblait réellement me cligner des yeux, et don Juan volait devant moi en manteau blanc.

« Joue-le ! dit Florestan. Eusèbe consentit, et, serrés dans l'embrasure d'une fenêtre, nous écoutâmes. Eusèbe jouait comme inspiré et faisait défiler d'innombrables figures de la vie la plus animée ». — Mais quel ne fut pas l'étonnement des auditeurs en lisant sous le titre : opus 2 ? A travers leurs exclamations, on entendait : « Oui encore une fois quelque chose de parfait... Chopin, je n'ai jamais entendu ce nom... Qui cela peut-il être?... En tout cas... un génie ! »

Pour la première fois nous saisissons ici le

1. R. Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, éd. Reclam, Leipzig, I, pp. 14-15.

caractère dramatique des écrits de Chopin, aussi net que le caractère oratoire des œuvres de Beethoven. Et c'est encore Schumann qui l'a mis en valeur. « La première variation, dit-il, pourrait être trouvée un peu trop distinguée et coquette : le grand d'Espagne flirte très aimablement avec une fillette des champs. Cela s'arrange de soi-même dans la seconde, déjà beaucoup plus intime, plus comique et plus taquine, comme quand deux amants se poursuivent et qu'ils rient de leur jeu. Quelle différence dans la troisième ! Clair de lune en février ; Mazetto se tient à l'écart et jure assez distinctement ; mais don Juan ne s'arrête pas à si peu. » Schumann vient ensuite à la quatrième variation, si hardie et si provocante, puis à l'adagio en *si b mineur*, qui semble un avertissement. « Leporello caché derrière un buisson, nargue son maître ; la clarinette et le hautbois charment en flattant ; le ton de *ré b majeur*, introduit tout à coup, indique le premier baiser... Tout cela n'est rien auprès du finale. Les bouchons sautent, les bouteilles se brisent. Puis la voix de Leporello, les esprits qui surviennent, don Juan qui fuit, enfin quelques mesure finales qui calment et qui prennent congé. »

Nous avons vu que dans ce même été de 1828, Chopin travaillait au *Trio en sol mineur*

pour piano, violon et violoncelle, qu'il terminera en 1829. Bien plus tard, en 1840, faisant travailler ce trio à M<sup>me</sup> Streicher, Chopin lui dit : « Je me souviendrai toujours du temps où je l'ai composé. C'était à Posen, dans le château entouré de forêts du prince Radziwill. Une société peu nombreuse, mais choisie, était réunie. Le matin on chassait, le soir on faisait de la musique. Et maintenant, ajouta-t-il tristement, le prince, son épouse, son fils, tous, tous sont morts. »

\*  
\* \*

La lettre du 9 septembre annonçait à Woyciechowski, une autre nouvelle dont Chopin était transporté : il partait le jour même pour Berlin.

Ses parents avaient décidé, à la première occasion favorable, de lui faire voir Vienne ou Berlin. Le D<sup>r</sup> Jarocki, professeur à l'Université de Varsovie, ayant été invité par l'Université de Berlin à un Congrès de naturalistes présidé par Humboldt, proposa à Frédéric de l'emmener. — Les circonstances étaient d'autant plus favorables, comme l'explique Chopin, que Jarocki était l'élève et l'ami de Lichtenstein, lequel était secrétaire du Congrès, mais aussi membre de l'Académie de chant. Par Lichtenstein, il comptait connaître tous les musiciens de Berlin,

sauf Spontini. Mais on atteindrait Spontini par le prince Radziwill.

Partis le 9, les voyageurs arrivèrent à Berlin cinq jours plus tard, c'est-à-dire le 14, vers trois heures de l'après-midi. Ils descendirent à l'hôtel du Kronprinz. Le jour même Chopin vit Lichtenstein. Le mardi 16, il écrivit à ses parents une de ces longues lettres caressantes, spontanées, toutes vives de ses impressions fraîches, et qui sont charmantes. Il regrettait de n'avoir pas vu Schlesinger, dont la bibliothèque l'intéresse plus que toute autre collection<sup>1</sup>. Il avait visité la fabrique de pianos de Kisting, mais aucun instrument n'était achevé. Nouvelle lettre le 20. « Comme s'il le faisait exprès pour moi, le théâtre donne aimablement une œuvre nouvelle chaque jour. J'ai entendu d'abord à l'Académie de Chant un oratorio, à l'Opéra *Ferdinand Cortez*<sup>2</sup>, *Il matrimonio segreto* et le *Colporteur* d'Onslow. J'ai suivi ces opéras avec grand plaisir. Mais je dois avouer que je suis empoigné par la *Fête de Sainte Cécile* de Hændel; c'est ce qui se rapproche le plus de l'idéal de la musique élevée, tel que je le porte au fond de l'âme. » Il ajoute que la représentation n'a pas

1. Il s'agit d'Adolf-Martin Schlesinger, qui avait fondé en 1810 la *Schlesingersche Buch- und Musikalien handlung*.

2. De Spontini.

été sans « mais », et que ces « mais » ne disparaîtraient peut-être qu'à Paris. Le lendemain on doit donner le *Freischütz*. « C'est l'accomplissement d'un de mes vœux les plus chers, écrit Chopin ; je pourrai, après l'avoir entendu, faire la comparaison entre nos chanteurs et ceux d'ici <sup>1</sup>. »

Après quinze jours de séjour, voici Chopin et Jarocki sur le chemin de retour. D'aimables anecdotes montrent l'adolescent aux relais, jouant sur des pianos de fortune, qui sont parfois bons, et charmant les maîtres de poste. Le 6 octobre il est à Varsovie.

En 1829, Hummel vint à Varsovie. Il avait publié l'année précédente sa *Méthode détaillée de piano*. Chopin et lui sympathisèrent, mais on ne sait point quelle impression le jeune polonais sensible reçut de ce virtuose brillant et froid. On ne sait non plus ce qu'il pensa de Paganini, lequel vint pareillement cette année-là à Varsovie. Du moins, il en a toujours parlé avec beaucoup d'admiration.

Il composa dans ce temps la *Grande Fantaisie sur des airs polonais* pour piano et orchestre, la *Krakowiak* <sup>2</sup>, une *Polonaise en fa mineur*, trois

1. M. Karasowski. *Friedrich Chopin*, pp. 30-31.

2. Chopin écrit à Woyciechowski, le 27 décembre 1828 : « La partition de mon *Rondo à la Krakowiak* est achevée. L'in-

*Valses* (si mineur, ré ♯ majeur et mi majeur), une *Marche funèbre en ut mineur*. La *Polonaise*, les *Valses* et la *Marche funèbre* figurent aux œuvres posthumes. La *Fantaisie* et la *Krakowiak* seront éditées en 1834 sous les op. 13 et 14.

Les écrits de cette époque sont encore des œuvres de virtuosité, destinées à mettre en valeur le pianiste par une exécution et des difficultés transcendantes. Ce pianiste appartient à l'école de Vienne, qui, au déclin de la période classique, essaie d'obtenir un jeu fait de légèreté et de rapidité. Mais déjà la puissance de pensée et d'émotion sont sensibles. Le caractère national, fait de feu, de noblesse et de grâce, et aussi d'excentricité et de sauvagerie, frappait Schumann, qui félicitera Chopin, un peu plus tard, au moment des concertos, de perdre peu à peu cette empreinte sarmatique. Cet art, si national et si personnel, est d'ailleurs nourri des meilleurs maîtres, Beethoven, Schubert et Field : « Le premier a formé son esprit à l'audace, le second son cœur à la tendresse, le troisième sa main à l'habileté<sup>1</sup>. »

roduction est aussi comique que moi dans mon manteau d'hiver ; mais le trio n'est pas encore tout à fait terminé... »  
M. Karasowski, *F. Chopin*, p. 36.

1. R. Schumann. *Gesammelte Schriften...*, I, pp. 187-188.

## III

En 1829, Chopin a dix-neuf ans. Il est célèbre à Varsovie. Mais ces louanges locales ne lui suffisent pas. Quel serait le jugement d'une ville comme Vienne, qui a entendu Haydn, Mozart et Beethoven ?

Au milieu de juillet 1829, il partit pour Vienne avec ses amis Celinski, Hube et Franz Maciejowski. Ils passèrent par Cracovie, où ils séjournèrent une semaine, et par la Silésie et la Moravie arrivèrent à Vienne le 31 juillet.

Elsner lui avait donné une lettre pour l'éditeur Haslinger, qui détenait, sans les avoir encore publiées, plusieurs de ses compositions. La sonate en *ut mineur* qui porte le numéro 4 des œuvres, avait été déposée chez lui en 1828. Haslinger accueillit avec empressement le jeune musicien. A force d'amabilité, il ne savait où le faire asseoir : il fit jouer son fils devant lui ; il s'excusa que sa femme fût sortie. Il lui montra toutes les nouveautés qu'il publiait ; et il lui annonça à brûle-pourpoint que les Variations sur *La ci darem la mano* paraîtraient la semaine suivante dans l'*Odéon*. Dans l'intérêt de la vente il poussa Chopin à donner un concert. Celui-ci

avait rencontré des compatriotes, comme le comte Hussarzewski, chez qui il avait vu la meilleure société. « On dit en général que j'ai plu extraordinairement à la noblesse d'ici », écrivait-il le 13 août. Et il cite les Schwarzenberg, les Wrba, le comte Diedrichstein, celui-là même que François II a mis auprès de l'Aiglon. Chopin avait retrouvé à Vienne le chef d'orchestre Wurfel, qu'il avait connu pianiste à Varsovie. Wurfel le présenta au comte Gallenberg, directeur de l'Opéra. Gallenberg était d'autant plus enclin à faire entendre le jeune Polonais, qu'il jouerait gratis. Chopin, timide, hésitait. Wurfel le conjura de ne pas faire à ses parents, à Elsner, à lui-même, la honte de refuser. Le journaliste Blahetka, qu'il avait rencontré chez Haslinger, déclarait qu'il ferait fureur et le plaçait à côté de Moscheles, de Herz et de Kalkbrenner. Wurfel le présenta encore à cet étonnant Gyrowetz, maître de chapelle de la cour et chef d'orchestre de l'Opéra, compositeur, juriste, diplomate, qui parlait six langues et qui laissa 30 opéras, 40 ballets, 19 messes, 60 symphonies, sans compter une masse formidable de musique de chambre. — Chopin joua souvent à deux pianos, avec Czerny, plus fécond encore, puisqu'il a laissé un millier d'œuvres, mais surtout professeur de piano incomparable, au moins pour le développement



de la rapidité. « C'est un bonhomme, écrit Chopin, mais rien de plus. » Cependant, au moment des adieux, Czerny se trouva plus chaleureux que ses compositions. Il connut encore le fameux Schapanzigh, qui devait mourir quelques mois plus tard, l'homme qui avait le premier interprété les quatuors de Beethoven. Il connut le violoniste Mayseder, qui faisait partie du même quatuor. Il connut le compositeur Konradin Kreutzer, à l'aimable talent, qui était fixé à Vienne depuis 1822, le compositeur Franz Lachner, qui n'avait alors que vingt-six ans, le compositeur Seyfried, qui écrivait à l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, et dont le frère était pareillement journaliste <sup>1</sup>.

Le concert fut donné le 11 août 1829 au Théâtre Impérial. Après l'ouverture de *Prométhée* de Beethoven, après des airs de Rossini et de Vaccai chantés par M<sup>lle</sup> Veltheim, Chopin devait exécuter les Variations sur *La ci darem la mano* et la *Krakowiak* pour piano et orchestre. Mais aux répétitions l'orchestre avait accueilli Chopin avec un visage de vinaigre et fait tant de fautes, que le compositeur, sur le conseil du régisseur, dut remplacer la *Krakowiak* par deux improvisations, l'une sur un thème de la *Dame Blanche*,

1. « Il était très intéressant pour moi de connaître personnellement Gyrowetz, Lachner, Kreutzer et de Seyfried ; surtout je me suis entretenu longuement avec Mayseder », écrit Chopin à ses parents le 12 août.

l'autre sur l'air polonais *Chmiel*<sup>1</sup>. Il s'assit au piano, blême de colère. Peut-être cette colère le servit-elle. « J'étais désespéré, écrit-il à Titus Woyciechowski, et néanmoins les *Variations* ont produit tant d'effet que j'ai été rappelé plusieurs fois... Tout ce que je sais de mon Improvisation, c'est qu'elle a été suivie d'un tonnerre d'applaudissements et de nombreux rappels<sup>2</sup>. » Le succès du concert décida les organisateurs à en donner un second le 18, sans que Chopin fût davantage payé. Il joua cette fois, avec les *Variations*, la *Krakowiak*.

La presse reflète l'impression charmante que fit le jeune artiste. « L'exquise délicatesse de son toucher, écrit l'*Allegemeine Musikalische Zeitung* du 18 novembre 1829, l'indescriptible dextérité de son mécanisme, le fini de ses nuances qui reflètent la plus profonde sensibilité, la clarté de son interprétation et de ses compositions qui portent la marque d'un grand génie... révèlent un virtuose favorisé par la nature et qui, sans réclame préalable, apparaît à l'horizon, comme un de ses plus brillants météores. » — On aime le sentiment profond de son art et de son jeu. « Son jeu et ses compositions, dit la *Wiener Thea-*

1. Cet air, sur un rythme de mazurka, se chante aux mariages.

2. Lettre à Titus Woyciechowski, du 12 septembre 1829. M. Karasowski. *Friedrich Chopin*, p. 60 sq.

*terzeitung* du 20 août, ont un certain caractère de modestie qui paraît indiquer que le but de ce jeune homme n'est pas de briller, quoique son exécution surmonte toutes les difficultés... Son toucher est net, mais n'a pas l'éclat dont nos virtuoses font preuve dès les premières mesures.. Il joue très tranquillement, sans l'élan hardi qui distingue généralement l'artiste de l'amatteur. » — Déjà on lui reproche la faible sonorité de son jeu<sup>1</sup>. Imaginant que cette faiblesse était due à l'instrument, — un excellent piano de Graff — le comte Maurice Lichnowsky, l'ami de Beethoven, lui offrit son propre piano pour le second concert.

Après des adieux attendris et des promesses de se revoir, Chopin prit la voiture pour Prague, où il arriva le 21 août. Il emportait des lettres de recommandation de Blahetka et de Wurfel, dont l'une pour le violoniste Pixis, chef d'orchestre du théâtre, et professeur au Conservatoire. Chez Pixis, il rencontra Auguste Klengel, l'organiste de la cour de Dresde, qui lui joua, deux heures durant ses *Canons et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs*, encore

1. « Il n'y a presque qu'une voix pour dire que je joue trop doucement ou plutôt trop tendrement pour le public d'ici. On est habitué aux grosses caisses des virtuoses... Mais j'aime mieux qu'on dise que j'ai été trop doux que trop brutal. » Lettre de Chopin à ses parents, du 12 août.

inédits, mais ne lui demanda point de jouer.

De Prague, Chopin se rend à Dresde. Chemin faisant, il s'arrête un jour à Teplitz, et un de ses compatriotes, Louis Lempicki, le conduit chez le prince Clary. Le prince appartenait à la meilleure noblesse autrichienne. La princesse, née comtesse Chotek, était excellente pianiste. Chopin a décrit cette visite dans une lettre charmante :

« Nous entrons ; compagnie petite, mais honnête : un prince autrichien, un général, dont j'ai oublié le nom, un capitaine de vaisseau anglais, quelques jeunes élégants (je crois que c'étaient aussi des princes autrichiens), et le général saxon von Leiser, extraordinairement décoré et une balafre sur le visage. Après le thé, avant quoi j'avais beaucoup causé avec le prince lui-même, sa mère me pria de daigner m'asseoir au piano. (Un bon piano Graff.) Je daignai, mais de mon côté, je demandai qu'on daignât me donner un thème pour improviser. Aussitôt j'entendis les dames, assises auprès d'une table, qui murmuraient entre elles : un thème, un thème...

« Lest trois jeunes et jolies princesses se concertaient, jusqu'à ce qu'enfin l'une d'elles se tournât vers M. Fritsche, précepteur du jeune Clary.

1. L'ouvrage ne fut publié qu'en 1854 ; Klengel était mort à Dresde le 22 novembre 1852.

Celui-ci, avec l'assentiment général, m'indiqua un thème du Moïse, de Rossini. J'improvisai et, semble-t-il, heureusement<sup>1</sup>. »

Chopin quitta Teplitz le 26 août et arriva le soir à Dresde. Klengel lui avait donné un mot pour Morlacchi, le chef d'orchestre de l'opéra italien; Morlacchi le conduisit chez M<sup>mo</sup> Pesadori, élève de Klengel et la meilleure pianiste de Dresde. Ainsi les recommandations se relayaient de ville en ville. Chopin rentra à Varsovie le 12 septembre 1829.

#### IV

Voici Chopin de retour. Les éloges des critiques viennois lui ont donné le goût des voyages, et il a grande envie de ne point passer l'hiver dans son pays. Cependant il a commencé tant d'ouvrages que la sagesse serait sans doute de les achever à Varsovie. Et peut-être est-il retenu par une autre raison. Son piano devient le confident de son cœur. « Quelle horreur, écrit-il le 3 octobre 1829 à Titus Woyciechowski, quand le cœur est oppressé, de ne pouvoir s'épancher dans un autre cœur! Tu sais ce que

1. Lettre du 26 août 1829. Le texte polonais est dans Hoesick, *Chopin*, I, p. 174. La traduction allemande donnée par Karasowski, *Friedrich Chopin*, pp. 54-55, est un peu différente.

je veux dire. Que de fois, je raconte à mon piano ce que je voudrais te confier ! »

Il est amoureux d'une élève du Conservatoire, Constantia Gladkowska. Il avait flirté à Vienne avec M<sup>lle</sup> Blahetka, aussi jolie qu'intelligente, et qui n'avait pas vingt ans. Au départ elle lui donna une de ses compositions avec une dédicace. Mais dans cette lettre du 3 octobre où il parle à Titus des raisons qu'il a de retourner à Vienne, il ajoute : « Tu penseras peut-être, mais ne le crois pas, que je songe à M<sup>lle</sup> Blahetka, dont je t'ai parlé. J'ai, peut-être pour mon malheur, trouvé mon idéal, que je vénère fidèlement et loyalement. Il y a déjà six mois de cela et à celle dont je rêve chaque nuit, je n'ai pas encore dit une syllabe. C'est en pensant à cette belle créature que j'ai composé l'Adagio de mon nouveau concerto, aussi bien que la valse écrite ce matin et que je t'envoie. Remarque le passage marqué d'une croix. Personne excepté toi, ne sait sa signification. Que je serais heureux, si je pouvais te jouer mes nouvelles compositions, mon cher ami ! Dans la cinquième mesure du trio, la mélodie grave domine jusqu'au *mi* ♮ d'en haut en clé de *sol*. Je ne devrais pas te le dire, car tu l'aurais remarqué toi-même<sup>1</sup>. »

1. M. Karasowski. *Friedrich Chopin*, pp. 65-66.

Cette valse composée le matin du 3 octobre est la valse en *ré*  $\flat$  *majeur*, qui figure aux œuvres posthumes (op. 71, n° 2)<sup>1</sup>. Le trio est en *sol*  $\flat$ . A la cinquième mesure en effet, le chant, jusqu-elà à la basse, passe à la main droite. Voici cette première plainte authentique de son amour juvénile :



Quant au concerto, auquel il fait allusion, c'est le concerto en *fa mineur*, qui ne sera publié qu'en 1836, sous l'op. 21, et dédié à la comtesse Potocka. — Chopin y fait allusion dans plusieurs lettres à Titus. Le 20 octobre, il raconte qu'Elsner a loué l'Adagio et qu'il y a trouvé de la nouveauté, mais que lui, auteur, n'est pas encore content du finale. Le 14 novembre, racontant un séjour chez le prince Radziwill à Antonin, où il a passé une semaine, il ajoute : « J'eusse volontiers prolongé mon séjour jusqu'à ce qu'on m'eût chassé. Mais mes affaires et

1. F. Niecks. *Frederick Chopin*, I, p., 200.

par-dessus tout mon concerto, qui attend encore impatiemment son finale, m'ont forcé à prendre congé de ce paradis. »

Ce séjour à Antonin avait pour raison un entretien sérieux avec le prince Radziwill, qui voulait avoir Chopin chez lui à Berlin. Le jeune homme se méfiait. Il ne faut pas manger des cerises avec les grands seigneurs, disait-il. Son père, plus crédule, ne voulait pas croire que ces promesses n'étaient que de belles paroles. En fait il n'en sortit rien.

Dans les huit jours du séjour à Antonin, hôte d'un prince musicien, Chopin lit son *Faust*, flirte avec les deux jeunes princesses, fait de la musique. Il joue à la princesse Élise, qui en raffole, la polonaise en *fa mineur*, qu'il a composée cette année même<sup>1</sup>. Il écrit une autre polonaise, pour piano et violoncelle. C'est l'op. 3, en *ut majeur* (Introduction et Polonaise brillante), qui fut édité en 1833. Il en parle dans la même lettre : « J'ai écrit chez lui un Alla pollacca pour violoncelle. C'est un brillant morceau de salon à l'usage des dames. Je souhaiterais que la princesse Wanda l'étudiât. »

A la fin de l'hiver de 1830, le concerto en *fa mineur* était achevé, et le 17 mars, Chopin

1. Elle a été éditée dans les *Œuvres posthumes*, sous l'op. 71.



donna son premier concert à Varsovie. Le programme était divisé en deux parties. La première commençait par l'ouverture d'un opéra<sup>1</sup> d'Elsner. Ayant rendu cet hommage à son maître, Chopin jouait son concerto, interrompu après l'allegro par un divertissement pour cor de chasse, composé et joué par Gorner. La seconde partie, après l'ouverture d'un opéra de Kurpinski et des Variations de Paër, chantées par M<sup>me</sup> Meier, s'achevait par un pot pourri sur des airs polonais.

Le concerto en *fa mineur* porte aujourd'hui le nom de deuxième concerto et l'op. 21, dus à sa publication tardive (1836). Le concerto, au temps de Chopin, est une sonate où l'exposé des thèmes est confié à l'orchestre, le développement étant confié à l'instrument solo, et malheureusement avec la préoccupation de faire briller le virtuose. Le concerto en *fa mineur* est formé de trois mouvements, un *maestoso*, un *larghetto*, et un *allegro vivace*. Le *maestoso* commence par un long exposé de l'orchestre, qui énumère bout à bout tous les thèmes. Suivant le procédé qui est à ce moment presque uniforme dans l'œuvre de Chopin, chaque période est faite de deux phrases de quatre mesures

1. Leszak Bialy.

chacune; chaque phrase est faite d'une incise répétée, et chaque incise de deux motifs. Voici le schéma de la première période :



Puis vient une autre période de structure analogue, mais de motifs différents, puis une troisième, puis une quatrième au relatif majeur; elle est répétée avec quelques variantes et suivie d'un petit développement, qui prépare l'entrée du solo dans le ton initial. Mais au moment où l'on croit que ce solo va éclater, l'auteur, par un vrai caprice à la Chopin, le retarde encore de huit mesures, par une fantaisie poétique, une parenthèse, un dialogue de la flûte et du violon.

Le pianiste s'empare alors de ces motifs que l'orchestre a exposés à la file; il les développe, il les mêle, sans ordre bien défini, et en y intercalant toutes sortes d'ornements et de passages brillants.

Niecks a fait de ce morceau une description

charmante. Quand, après l'exposé des thèmes par l'orchestre, « le piano interrompt l'orchestre avec impatience et qu'il s'empare du premier thème, c'est comme si, transportés dans un autre monde, nous respirions un air plus pur. Ce sont d'abord des questions, des reproches. Puis le compositeur développe une histoire toute remplie de douce mélancolie en un essor de mélodies aimables tendrement enlacées. Avec quelle grâce inimitable il enroule ces délicates guirlandes aux membres de la structure mélodique ! Comme est brillante et aérienne la base harmonique sur laquelle tout repose ! Mais la pensée de sa peine trouble son âme de plus en plus, et il commence à se tourmenter. Dans le second thème, il semble protester de la sincérité et de la dévotion de son cœur, et il conclut par un passage moitié reproche, moitié supplication, qui est tout à fait charmant, plus encore, ensorceleur, dans son éloquence persuasive. Depuis que le piano a commencé à parler, toute la partition a été irréprochable<sup>1</sup> ».

Le *larghetto en la ♭ majeur*, qui forme le second mouvement a été composé en pensant à Constantia. « Tandis que mes pensées étaient avec elle, écrit Chopin le 3 octobre 1829, j'ai

1. F. Niecks. *Frédéric Chopin*, I, pp. 208-209.

composé l'adagio de mon concerto. » L'amour lui a malheureusement inspiré une phrase d'opéra, qu'il a ornée d'une infinité de faux cheveux. — Rappelons-nous toutefois que Schumann et Liszt en ont parlé avec beaucoup d'admiration, et que c'était enfin un des morceaux que Chopin lui-même jouait avec prédilection. — L'œuvre s'achève par un allegro léger et charmant, en *fa mineur*.

Quelques jours plus tard second concert. C'est toujours le concerto qui fait le fond de la première partie<sup>1</sup>; mais dans la seconde, Chopin donne deux morceaux : d'abord la *Krakowiak* pour piano et orchestre, en *fa majeur*, qu'il a déjà jouée à Vienne, et qui sera éditée en 1834 sous l'op. 14; puis après un air chanté par M<sup>me</sup> Meier<sup>2</sup>, une improvisation sur l'air : *Il y a des usages à la ville*. Le succès des deux concerts paraît avoir été plus brillant que la recette : le bénéfice net ne dépassa pas 5.000 gulden, soit environ 3.000 francs, quoique le théâtre fût plein. Le concerto et la *Krakowiak* furent très admirés. Le Jour-

1. L'ouverture d'Elsner est remplacée par une symphonie de Nowakowski; et le divertissement de Gorner par un air varié de Bériot, joué par Bielawski.

2. C'était cette fois un air d'*Hélène et Malvina*, de Soliva, professeur de chant au conservatoire de Varsovie.

*nal officiel* déclara qu'un jour les Polonais seraient aussi fiers du jeune artiste que les Allemands le sont de Mozart.

\*  
\*  
\*

Pendant l'été de 1830, Chopin achève un nouveau concerto, en *mi mineur*, qui sera imprimé en 1833, sous l'op. 11. Au milieu de mai, l'allegro et l'adagio sont terminés mais la « disposition enthousiaste » dont il a besoin pour écrire le Rondo n'est pas encore venue. Il l'a ressentie peu après, car il écrit à Titus, le 21 août, que le Rondo est fini.

Constance Gladkowska a débuté dans l'*Agnès* de Paër. Chopin l'aime toujours et n'est pas heureux. Il voudrait aller à Vienne en septembre, et de là à Milan, et il se sent retenu à Varsovie. Déjà le pressentiment de la mort se mêle aux tourments du jeune amour, et n'est peut-être qu'une de ses formes. Chopin est découragé, incapable de travailler et de prendre parti. Il écrit, le 4<sup>e</sup> septembre, à midi, sans s'être habillé, sans savoir quel jour il vit, une lettre vraiment désespérée : « Je te le dis, j'ai des idées toujours plus folles. Je suis encore ici, et je ne peux pas me décider à fixer le jour du départ. J'ai toujours le pressentiment que je quitte Varsovie, pour

ne jamais revenir à la maison. Je porte en moi la conviction que je dis adieu à mon pays pour toujours. Oh ! qu'il doit être triste de mourir ailleurs qu'au lieu de sa naissance. Qu'il me serait dur de voir autour de mon lit de mort, au lieu des chers visages des miens, un médecin indifférent et un domestique payé. Crois-moi, mon cher Titus, souvent je voudrais aller près de toi chercher le repos pour mon cœur angoissé. Puisque ce n'est pas possible, je vais dans la rue, en hâte, sans savoir pourquoi. Mon ardeur n'est ni apaisée ni détournée, et je rentre chez moi pour m'abîmer de nouveau dans un désir sans nom<sup>1</sup>. »

Relisez cette lettre en la pensant musicalement. Elle est faite de motifs qui s'enchaînent et qui reviennent : le motif de l'égarément, le motif de la solitude et de la mort, le motif de l'amitié, le motif de la femme aimée. La tristesse, la tendresse, la rêverie s'y succèdent. C'est déjà un morceau de Chopin.

Il feignait, pour donner le change à son père, d'être amoureux de M<sup>lle</sup> de Moriolles. A Titus même, revenant sur ses aveux, il écrivait le 18 : « Tu te trompes en croyant, comme tant d'autres, que mon cœur est pour quelque chose

1. M. Karasowski, *Friedrich Chopin*, p. 87.

dans la prolongation de mon séjour. Je t'assure que je saurai me placer au-dessus de mon cœur quand il s'agira de mon avenir, et que, si j'aimais, je parviendrais à dominer mes tristes et stériles ardeurs. »

Changeant comme un Slave, il déclarait le 4 qu'il n'avait pas encore répété son concerto, étant tout occupé de ses amours ; le séjour à Vienne ne serait qu'une suite éternelle de soupirs. Le 18, il ne pense plus qu'au travail. Le 22, il écrit que son départ est décidé ; mais il en est déchiré et misérable. L'avant-veille, à l'église, il a été atteint par un regard de son idéal, comme il nomme Constance. « Je m'élançai aussitôt dans la rue, et il fallut presque un quart d'heure, pour que je revienne à moi ; je suis parfois si fou que je me fais peur. »

Cependant le même jour, il donnait, devant l'élite musicale de Varsovie, une répétition avec orchestre de ce concerto en *mi mineur*, qu'il venait d'achever. Après la répétition, il fut décidé que Chopin le ferait entendre le 11 octobre, dans un concert au Théâtre. Ce concert donné devant une salle comble, réussit brillamment. Il débutait par une symphonie de Gorner ; puis venait le premier mouvement du concerto. Selon l'usage un morceau de chant était alors intercalé ; c'était un air avec chœur de Soliva, qui

dirigeait le concert. Il était chanté par une amie de M<sup>lle</sup> Gladkowska, M<sup>lle</sup> Wolkow, qui avait débuté au théâtre un peu après elle. Elle était vêtue de bleu et pareille à une fée. Chopin joua ensuite la fin de son concerto. Après un entr'acte, la seconde partie comprenait l'ouverture de *Guillaume Tell*, puis la cavatine de la *Dame du lac*, *O quante lagrime*, que chantait M<sup>lle</sup> Gladkowska, vêtue de blanc et couronnée de roses. Enfin Chopin se fit de nouveau entendre dans une fantaisie sur des airs polonais.

Ce concerto en *mi mineur*, très long, montre plus de volonté et moins d'inspiration que le précédent. Niecks lui-même le reconnaît. Le premier mouvement commence, comme dans le concerto en *fa*, par une introduction d'orchestre, mais deux fois plus longue (138 mesures), composée de périodes écrites à la file, exposant une suite de thèmes nouveaux ou imités, une vraie table des matières. Le thème d'introduction et la première idée mélodique sont en *mi mineur*, la seconde idée mélodique en *mi majeur*. Cette seconde idée qui forme une période de 8 mesures, s'achève par une gracieuse surprise : la dernière mesure, un emprunt au ton d'*ut* # *mineur* pour revenir à la tonique.



La partie de piano elle-même est plus monotone que celle du concerto en *fa* ; ce qui vient peut-être de ceci que le groupe de thème et le groupe de chant sont comme on vient de le dire l'un en *mi mineur*, l'autre en *mi majeur*. Le groupe de travail thématique module à partir de *do majeur* ; puis le groupe de thème se répète en *mi mineur*, celui du chant dans le relatif *sol majeur*, la conclusion revenant enfin en *mi mineur*. La fin de la cadence, au lieu d'amener l'accord de *mi*, se termine par une cadence rompue (accord de *do*). L'orchestre, reprenant sur cet accord, fait entendre huit mesures en *do majeur*, et conclut enfin par huit mesures en *mi mineur*.

Le second mouvement est une romance en *mi majeur* dont la langueur d'opéra paraît aujourd'hui un peu fade. « Il est maintenu, écrit Chopin le 15 mai, dans un sentiment romantique, tranquille, en partie mélancolique. Il doit faire la même impression que si le regard se reposait sur un paysage devenu cher, qui éveille dans notre âme de beaux souvenirs, par exemple sur une belle nuit de printemps éclairée par la lune. » M. Vincent d'Indy a mis en évidence le caractère ornemental de la mélodie en isolant le schéma mélodique et en écrivant au-dessous la phrase telle que Chopin l'a exposée, puis répétée :



Le dernier mouvement est un rondo en *mi majeur*. Il a ceci de particulier que toute l'exposition est en *ut # mineur*. L'orchestre expose d'abord une période faite sur deux motifs à l'état nu, et aussi simple que possible. Le solo la reprend aussitôt à l'état ornemental, sur un rythme gai et bien marqué. Voici la phrase nue exposée à l'orchestre :



Voici maintenant la phrase ornamentale telle qu'elle est exposée au piano :

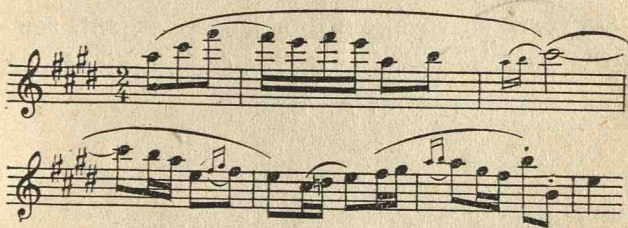


Cette période, deux fois entendue, est encore réexposée en *fa* #. Puis un trait sur la dominante de *mi* ramène des répétitions nouvelles. Une seconde intervention de l'orchestre qui n'est en réalité qu'une nouvelle introduction, ramène au piano une nouvelle redite en refrain de la première période, en douze mesures. Cette intervention du piano n'a pas d'autre raison que d'interrompre un instant ce lourd, exposé orchestral. Aussitôt après, l'orchestre continue à nous faire entendre, en *mi*, nus et à la file, une suite de rythmes où les syncopes et les notes répétées mettent seules un accent nouveau.

Le piano reprend alors la parole et brode de brillantes arabesques sur ces motifs. Nous arrivons ainsi au groupe de chant, qui est caractérisé comme toujours par une mélodie plus expressive. Cette mélodie est en *la majeur*. Sa

conclusion est faite par l'orchestre au second degré, en *si*, et prépare une nouvelle entrée du piano dans ce ton. L'effet est très gracieux et très personnel.

Cette répétition en *si mineur* s'achève au piano en *la*; le piano la passe à l'orchestre qui la conclut en *fa*; et pour la troisième fois la phrase repart, et cette fois en *fa*. Voici cette mélodie :



Elle nous conduit à un divertissement en *la majeur*, avec des traits à la main gauche et un contre-chant à la main droite, qui forme le groupe de cadence.

Une répétition de la période initiale en *mi b majeur*, puis en *mi naturel*, forme refrain, et termine ce premier fragment. Nous passons au groupe de travail thématique. Après quoi le groupe de chant seul est répété intégralement. Aussitôt après commence la cadence, et toute une page de gammes et d'arpèges aux deux mains sur l'accord de *mi* sert de conclusion.

\*  
\* \*

Le concert du 11 octobre est le troisième et dernier que Chopin ait donné à Varsovie. Il partit le 1<sup>er</sup> novembre 1830. Ses amis lui offrirent un banquet à Wola, le premier village quand on quitte Varsovie. Elsner avait composé une cantate que chantèrent les élèves du Conservatoire. On remit au voyageur une coupe d'argent, remplie de la terre de la patrie. Chopin pleura : il pressentait qu'il ne reverrait plus la Pologne.

---

## DEUXIÈME PARTIE

# LES PREMIÈRES ANNÉES A PARIS

(1831-1837)

---

### I

Chopin se rendait d'abord à Vienne. Il fut rejoint aux frontières de la Pologne, à Kalisz, par son ami Titus Woyciechowski, un peu plus âgé que lui, grand amateur de musique et bon pianiste. Ils arrivèrent à Breslau le 6 novembre 1830, à Dresde le 12; par Prague, ils gagnèrent Vienne où ils étaient à la fin du mois.

Le séjour à Vienne fut rempli de désillusions. Des anciens amis, Blatetka était à Stuttgart; d'autres étaient morts, ou malades, ou indifférents. Czerny, très poli, lui demanda s'il avait bien travaillé. Titus, à peine arrivé, retourna en Pologne pour prendre part à l'insurrection qui avait éclaté le 29 novembre. Chopin, trop faible, et que ses parents suppliaient de rester en Au-

triche, renonça à le suivre, puis se ravisa, essaya de le rejoindre, n'y réussit pas et rentra à Vienne. Il lui fut très douloureux d'être absent de sa patrie dans cette année tragique. Karasowski nous apprend que beaucoup de lettres de cette époque ont été prudemment détruites par leurs destinataires. Et il fait remarquer combien celles qui ont subsisté sont amères. Cependant celles qui sont adressées à ses parents ont une feinte gaieté. Il veut évidemment rassurer les siens, et Niecks conseille sagement de ne se fier à ces lettres que sous réserves.

Loin de la Pologne, loin des siens, loin de celle qu'il aime, Chopin connaît à Vienne d'autres épreuves. Les puissants cherchent à l'exploiter. L'éditeur Haslinger avait publié en 1830 les Variations sur *La ci darem la mano*, qui avaient eu tant de succès l'année précédente, et il avait déposé le manuscrit à la Bibliothèque Impériale, où Chopin eut l'agréable surprise de le trouver. Mais Haslinger, pour avoir de nouvelles œuvres gratis, affectait de les traiter en bagatelles. De son côté, Chopin avait pris pour devise : « Paie, animal ! » Ils ne réussirent pas à s'entendre, et les manuscrits de Chopin resteront inédits chez l'éditeur jusqu'à la mort du musicien. C'est ainsi que la *Sonate en ut mineur* et les *Variations en mi majeur sur un air allemand*, déposées chez

Haslinger, l'une en 1828, les autres en 1830 ne paraîtront qu'en 1851. Mêmes déboires quand il s'agit de trouver une salle. Duport, le nouveau directeur du théâtre de la Porte de Carinthie, est un ancien danseur très avare. « Il m'a reçu très poliment, écrit Chopin le 21 décembre, car il pense peut-être que je jouerai gratuitement. Il fait erreur. »

Chopin habite une grande chambre qu'il loue 30 florins par mois, au quatrième étage d'une maison qui appartient à l'aimable et jeune baronne de Lachmanowicz. Cette maison est située près de l'Opéra, dans une belle rue. La chambre « a trois fenêtres, écrit-il; le lit est en face, mon merveilleux piano est à droite, le sofa à gauche; entre les fenêtres une glace et au milieu de la pièce une belle grande table ronde en acajou; le plancher est ciré... Le matin de bonne heure, le domestique insupportablement stupide me réveille. Je me lève, on m'apporte mon café, je joue... et souvent je bois mon déjeuner froid. Vers neuf heures, mon professeur d'allemand se présente; puis je joue généralement; là dessus Hummel<sup>1</sup> vient travailler à mon portrait, et Nidecki étudier mon concerto<sup>2</sup>. Tout cela en

1. Le fils du compositeur.

2. Thomas Nidecki était né à Varsovie en 1800. Comme Chopin, il avait été élève d'Elsner au conservatoire de cette



robe de chambre jusqu'à midi. A cette heure, un très gentil Allemand, un certain Leibenfrost, qui travaille au palais de justice, arrive, et je fais avec lui une promenade sur les glacis, puis je vais déjeuner où je suis invité, sinon à l'auberge *zur böhmischen Köchin*, qui est fréquentée par tous les étudiants de l'Université. On va ensuite (c'est la coutume ici) dans un des meilleurs cafés. Après cela, je fais des visites, je rentre au crépuscule, je me coiffe, je me chausse et je vais à quelque soirée. Vers onze heures ou minuit, mais jamais plus tard, je rentre, joue, pleure, ris, lis, me couche, et rêve de vous. »

Voilà sa vie apparente ; voici maintenant sa vie profonde. Son ami Jean Matuszynski<sup>1</sup> lui a donné des nouvelles de Constance. Chopin lui répond le matin de Noël. Il se rappelle que l'an

ville. Un subside de l'État lui avait permis d'aller continuer ses études à Vienne. En 1841, il sera nommé chef d'orchestre de l'Opéra de Varsovie, et il mourra dans cette ville en 1852.

1. Jean Matuszynski, né le 9 décembre 1809, avait été le camarade de Chopin au lycée et il était resté un de ses plus chers amis. D'après Karasowski (p. 122) et Scharlitt (p. 123), la lettre où Chopin décrit son appartement est adressée à Matuszynski ; M. Ganche veut qu'il l'ait écrite à ses parents Niecks ajoute deux mots, *my dear ones*, qui ne sont pas dans Karasowski. La traduction allemande de Karasowski est elle-même fautive. J'ai suivi le texte polonais donné par F. Hoesick. *Chopin*, I, p. 269. La traduction de Scharlitt (*Friedrich Chopins Gesammelte Briefe*. Leipzig, 1911) est la plus correcte.

dernier, à la même heure, il était à l'église des Bernardins, celle sans doute où allait M<sup>lle</sup> Gladkowska; maintenant il est seul, en vêtements de nuit; il baise un anneau qu'elle lui a donné, et il écrit : « Quelle joie me causent toujours les nouvelles de mon ange de paix! Que j'aimerais toucher toutes les cordes, non seulement celles qui évoquent des sentiments orageux, mais celles où sonnent les lieds dont l'écho à demi éteint erre encore sur les rives du Danube, les lieds que les soldats de Jean Sobieski ont chantés! » — Pour composer des lieds, Matuszynski l'a engagé à choisir un poète. Il répond qu'il est un être irrésolu, et que ses choix sont toujours mauvais. Il voudrait revenir à Varsovie, mais il n'aimerait pas à être à charge à son père. « Tous les dîners, soirées, concerts et bals dont j'ai par-dessus les oreilles, m'ennuient. Je suis triste et me sens si isolé et délaissé ici... Mais je ne puis vivre comme je voudrais. Je dois m'habiller, me chausser, me coiffer, paraître dans les salons avec un visage joyeux; mais quand je suis à nouveau dans ma chambre, je tonne au piano... »

Elles sont charmantes ces lettres, confidences spontanées qui reproduisent, comme la musique elle-même, le mouvement varié de l'esprit. Mille sentiments viennent s'y réfléchir et les nuancer.

Chopin est triste dans la solitude, mais gai dans le monde. Il voit les Hussarzewski, les Rzewuski, les Beyer (M<sup>me</sup> Beyer s'appelle aussi Constance ; quel bonheur de tenir un mouchoir à son chiffre !) et une foule d'autres. Niecks a compté quarante relations qu'il s'est faites et qu'il cite. Mais il regrette ses amis et il se plaint de n'avoir pas une âme à qui se confier tout à fait. Les voix allemandes lui font l'effet de crécelles. Il aime Constance, mais il ne lui a pas écrit. Il flotte de l'adoration au doute. Il charge son ami de messages pour elle, et ces messages sont sur deux thèmes : l'un si elle se moque de lui, l'autre si elle demande gentiment de ses nouvelles<sup>1</sup>. Tout cela est jeune, mouvant, mélancolique, éperdu de tendresse : « Je voudrais mourir pour toi, pour vous tous ! Pourquoi suis-je condamné à être ici seul et abandonné ? »

On faisait à Vienne, comme en tout temps, de

1. Constance Gladkowska épousa en 1832 un marchand de Varsovie, nommé Joseph Grabowski, et quitta la scène. C'est ce que rapporte Sowinski (*Slownik*, p. 124). D'après le comte Wodsinski, elle épousa un gentilhomme campagnard. « Ce fut, ajoute-t-il, une excellente épouse et une excellente mère. Hélas ! ses doux yeux bleus, qui avaient ravi l'âme d'un poète, se fermèrent à la lumière. Constance devint aveugle. Souvent elle s'asseyait au piano ; elle chantait le motif aimé : *Quante legrime per te versai*. Une personne qui l'a connue dans les derniers temps de sa vie m'a assuré que, de ses pauvres yeux, restés limpides dans leur cécité, tombaient goutte à goutte, de grosses larmes. » *Les trois romans de Frédéric Chopin*, p. 130.

l'excellente musique. Le D<sup>r</sup> Malfatti, qui avait soigné Beethoven, l'invite et lui fait préparer des plats à la polonaise. Chopin a laissé une description charmante d'une de ces petites fêtes musicales, où il a accompagné le quatuor du *Moïse*. C'était la fête de la Saint-Jean (24 juin 1831), qui était celle du docteur. « Beaucoup de monde écoutait notre concert sur la terrasse de la maison. Le clair de lune était admirable, les jets d'eau s'élevaient, l'air était embaumé des parfums de l'orangerie. Enfin c'était une nuit enchanteresse et les environs sont magnifiques. Vous pouvez à peine vous représenter comme le salon où l'on chantait est beau. Les hautes fenêtres s'ouvrent de haut en bas sur la terrasse d'où l'on voit tout Vienne. Beaucoup de glaces, peu de lumière... La franchise et la courtoisie de l'hôte, l'élégante et joyeuse société, l'excellent souper nous retinrent longtemps ensemble. »

On lui fait fête, mais il ne trouve toujours ni éditeur, ni salle de concert. Qui s'étonnera que ses jugements soient d'un tour satirique? L'éditeur Haslinger vient d'éditer la dernière messe de Hummel : « Car maintenant il vit par et pour Hummel, écrit Chopin à Elsner le 26 janvier 1831. On dit cependant que les dernières compositions de Hummel ne se vendent pas et qu'il les a payées

un fort prix. C'est pourquoi il laisse de côté tous les manuscrits et imprime seulement les choses de Strauss. » — Et comment aussi Chopin ne serait-il pas offusqué du succès de Thalberg, qui a deux ans de moins que lui? « Thalberg joue excellemment, écrit-il, mais ce n'est pas mon homme. Il est plus jeune que moi, plaît aux dames, fait des pots pourris sur la *Muette*, joue les *forte* et *piano* avec la pédale, mais pas avec la main, attrape les dixièmes comme moi les octaves, et porte des boutons de chemise en diamants. Moscheles ne l'étonne pas, aussi n'est-il pas surprenant que seuls, les Tutti de mon concerto lui plaisent. Il écrit aussi des concertos. » — Chopin sympathise plus complètement avec le violoniste Slavik qui devait mourir en 1833 et avec le violoncelliste Merk. De Slavik, il écrit, le 25 décembre 1830 : « A l'exception de Paganini, je n'ai jamais entendu un violoniste comme Slavik. Quarante-seize notes *staccato* en un coup d'archet! C'est presque incroyable. En l'entendant, j'avais envie de rentrer chez moi et d'esquisser des variations pour piano et violon sur un Adagio de Beethoven. » Mais là-dessus il est passé à la poste et le cours de ses idées a changé, et les larmes que ce thème céleste lui avaient mises aux yeux ont arrosé la lettre de Matus-

zynski. — Quant à Merk, Chopin l'entendit chez Fuchs, le collectionneur qui avait le manuscrit du Rondo pour deux pianos. « Les gens sont restés jusqu'à minuit, écrit Chopin, car Merk a eu l'idée de jouer ses variations avec moi. Il m'a dit qu'il aimait jouer avec moi, et cela m'est toujours un grand plaisir de jouer avec lui. Je pense que nous allons bien ensemble. C'est le premier violoncelliste que j'admire réellement. »

Au printemps, il est décidé à quitter Vienne, où il n'a pu donner un seul concert. Mais on donne difficilement des passeports aux Polonais. Celui qu'il a obtenu est égaré. Enfin il en reçoit un autre, lequel stipule qu'il se rend à Londres en passant par Paris. Le 20 juillet 1831, il quitte Vienne.

Qu'a-t-il écrit à Vienne ? Les Trois *Écossaises* qui figurent aux œuvres posthumes sous l'op. 72, beaucoup des *Études* qui seront éditées en 1833, des *Mazurkas*, et probablement la *Grande Polonaise*, op. 22, qui sera éditée en 1836. — Il se peut que d'un concerto projeté à Vienne il ait fait plus tard l'*Allegro de concert*, op. 46.

Par Linz et Salzbourg il arriva à Munich, où il donna le 28 août un concert en matinée (Mittags concert) dans la salle de la Société Philharmonique. Il joua le concerto en *mi mineur*, celui

qu'il avait fait entendre à son dernier concert de Varsovie. La revue *Flora*, dans un compte rendu du 30, a très bien défini l'homme et l'œuvre. Du pianiste elle dit : « A côté d'une technique accomplie, on remarqua spécialement une charmante délicatesse d'exécution, et une interprétation très belle et caractéristique des motifs. La composition était, dans l'ensemble, bien et brillamment écrite, sans étonner par une nouveauté extraordinaire ni par une profondeur particulière à l'exception du *Rondo* dont l'idée principale et la partie fleurie du milieu offrent, à travers la combinaison d'un trait mélancolique avec un caprice un charme spécial, par quoi il a beaucoup plu. »

Le journaliste ajoutait que Chopin avait achevé son concert par une fantaisie sur des airs polonais. « Il y a quelque chose dans les chants slaves, disait-il, qui ne manque presque jamais son effet. Il est difficile d'en découvrir et d'en exprimer la cause, car ce n'est pas seulement le rythme et le fréquent changement du ton mineur au ton majeur qui produit ce charme<sup>1</sup>. »

Le critique notait un mélange analogue de thèmes populaires et de caprices brillants dans

1. Ce compte rendu a été découvert par Niecks (I, pp. 196-197). C'est le seul document sur le séjour de Chopin à Munich.

les œuvres de Bernhard Romberg, et la comparaison est intéressante, car Romberg est un des premiers importateurs de la musique slave en Europe. C'était un violoncelliste, né en 1767, dans une véritable tribu de musiciens, laquelle était originaire de Munster. Le désastre de 1806 l'avait chassé de Berlin, où il était violoncelle-solo à la Chapelle royale, et jusqu'en 1815, il avait entrepris plusieurs tournées de concerts en Autriche, en Russie, en Suède. Il y a dans ses œuvres quatre recueils de mélodies russes pour violoncelle et orchestre, des mélodies suédoises, espagnoles et roumaines, et des polonaises. C'est un des inventeurs de la couleur locale en musique. Au moment où Chopin était à Munich, il était lui-même retiré à Hambourg. Il avait soixante-trois ans. Il fit encore une tournée à Londres et à Paris en 1839; il mourut à Hambourg en 1841.

A cette recherche de l'art national, les Polonais, dans la fièvre de la résurrection, poussaient leur compatriote. Étienne Witwicki lui écrivait, un peu avant qu'il quittât Vienne : « Vous devez absolument être le créateur de l'opéra polonais ; je suis profondément convaincu que vous pourriez le devenir et comme compositeur national polonais, frayer à votre talent une voix extrême-



ment riche, qui vous mènerait à une renommée peu commune. Pourvu que vous ayez toujours en vue la nationalité, la nationalité et encore une fois la nationalité... Il y a une mélodie natale, comme il y a un climat natal. Les montagnes, les forêts, les eaux et les prairies ont leur voix natale, intérieure... Je suis persuadé que l'opéra slave, appelé à la vie par un véritable talent par un compositeur plein de sentiments et d'idées, brillera un jour dans le monde musical comme un nouveau soleil... Si vous allez en Italie, vous feriez bien de vous arrêter un certain temps en Dalmatie et en Illyrie pour connaître les chants de ce peuple frère, ainsi qu'en Moravie et en Bohême. Cherchez les mélodies populaires slaves, comme le minéralogiste cherche les pierres et les métaux dans les montagnes et les vallées. Même vous jugerez peut-être convenable de noter certains chants... »

Les espérances politiques de la Pologne allaient être cruellement anéanties. De Munich, Chopin se rendit à Stuttgart. C'est là qu'il apprit le 8 septembre 1831, la prise de Varsovie par les Russes. C'est, dit-on, dans la douleur de cette catastrophe qu'il composa la magnifique *Étude en ut mineur*.

De Stuttgart, Chopin à la fin de septembre, se rendit à Paris. En dépit de son passeport :

*Passant par Paris à Londres*, il allait vivre en France et y mourir.

## II

Chopin arrivait à l'automne de 1831 dans un Paris fiévreux. Il a raconté avec dégoût une manifestation dont il fut témoin : « Je ne puis te dire, écrit-il à Titus Woyciechowski, la désagréable impression que m'ont produite les voix horribles de ces émeutiers et de cette cohue mécontente. » Le piquant, c'est que la manifestation avait lieu en l'honneur de la Pologne.

Une splendide floraison des arts coïncide avec les premières années de la monarchie de juillet. En 1831, Lamartine commence à écrire *Jocelyn*. Victor Hugo publie les *Feuilles d'Automne* et *Notre-Dame de Paris*; Balzac la *Peau de chagrin*; Eugène Sue, *Atar Gull*; Musset a donné en 1830 les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Il est en deuil de son père qu'il a perdu le 7 avril 1831, et il prépare *La Coupe et les Lèvres* et *A quoi rêvent les jeunes filles*, qui formeront en 1832 le *Spéctacle dans un fauteuil*. — Gautier, qui a donné en 1830 le recueil intitulé *Poésies*, fera paraître *Albertus* en 1833. Musset et Gautier sont, à quelques mois près, de l'âge de Chopin. — C'est

encore en cette année 1831 que George Sand s'installe à Paris; elle donne ses premiers articles au *Figaro* et à la *Revue de Paris*, et elle publie à la fin de l'année son premier roman : *Rose et Blanche*. Dans l'été elle a écrit *Indiana*, qui paraîtra en mai 1832.

Au Théâtre-Français, où Taylor était commissaire royal, il faut avouer que l'année avait été extrêmement terne. Sur 16 ouvrages créés, aucun n'a laissé à la postérité, ni son souvenir, ni celui de son auteur. L'année 1832 sera plus brillante, avec le *Roi s'amuse* de Victor Hugo (22 novembre) et le *Lotis XI* de Casimir Delavigne (9 février).

Pour l'Odéon l'année 1831 est mémorable. Après le four de la *Nuit vénitienne* de Musset (1<sup>er</sup> décembre 1830), le théâtre avait fermé le 10 décembre; mais il donnait le 11 janvier 1831 le *Napoléon Bonaparte* de Dumas, le 25 avril *Norma ou l'Infanticide* de Soumet, le 25 juin la *Maréchale d'Ancre* de Vigny, le 20 octobre *Charles VII chez ses grands vassaux* de Dumas, sans compter quatorze ouvrages moins dignes de mémoire.

L'équipe des auteurs comiques avec Scribe, Melesville, Saintine, Ancelot, Duvert, Lausanne, Dumersan, Brazier, Desvergiers, Desnoyers, Bayard, Anicet-Bourgeois, fournit abondamment

le Vaudeville, le Gymnase, les Variétés, le Palais Royal. Aux Nouveautés, on joue tantôt des drames, tantôt des vaudevilles et même des drames vaudevilles, comme *Le château de Saint-Bris* d'Ancelet (13 juillet). A la Gaité, que dirige Pixérécourt, triomphent le drame et le mélodrame ; il en est de même à l'Ambigu. La Porte Saint-Martin, où jouent Frédérick Lemaitre, Bocage, M<sup>me</sup> Georges, et qui est une des citadelles romantiques, a donné le 3 mai *Antony* de Dumas, le 25 juin *Farruch le Maure* d'Escousse, le 11 août *Marion Delorme* de Hugo, le 10 décembre *Richard Darlington* de Dinaux et Dumas.

Le Salon de 1831 avait été une sorte d'événement. Les tableaux étaient beaucoup plus nombreux qu'ils ne l'avaient été au Salon précédent, qui était celui de 1827<sup>1</sup>. Delacroix avait envoyé six tableaux dont le fameux *28 juillet* (La Liberté guidant le peuple) qui est au Louvre<sup>2</sup>. Tous les visiteurs s'arrêtaient devant les *Enfants d'Édouard*

1. Gustave Planche. *Salon de 1831*. Paris, Pinard, p. 15.

2. C'est le numéro 511 du catalogue. Les autres tableaux du peintre étaient : *Le Cardinal de Richelieu dans sa chapelle au Palais Royal* (512), *Un Indien armé du gourka kree* (513), *Cromvel dans le château de Windsor* (514), *Le jeune Raphaël méditant dans son atelier* (515), *Etude de deux tigres* (516). Il envoya encore au cours de l'exposition : *Guillaume de Lamark, surnommé le sanglier des Ardennes* (ce tableau exposé sous le n° 2949 est appelé partout le Meurtre de l'Evêque de Liège) ; *Tom O Shanter* (d'après une ballade de Burns, n° 2950) ; *Gulnare va trouver Conrad dans sa prison*

de Paul Delaroche et devant son portrait de M<sup>lle</sup> Sontag<sup>1</sup>. Deveria, qui avait donné au Salon précédent sa *Naissance de Henri IV*, avait cette fois une toile officielle qui représentait le Serment du roi à la Chambre des députés, le 9 août 1830 : ses autres envois étaient une *Mort de Jeanne d'Arc*, une figure de courtisan au temps de Louis XIII, un portrait de femme, enfin deux tableaux qui, comme le Richelieu de Delacroix, faisaient partie d'une vaste série de commandes pour le Palais Royal : l'un représentait le cardinal de Retz à la journée des Barricades, l'autre un bal offert à Christian VII en 1768. La réplique au tableau de Deveria, c'est-à-dire la réponse d'Anne d'Autriche au cardinal de Retz, avait été exécutée par Ary Scheffer<sup>2</sup>. On avait remarqué

*et lui propose de le délivrer en tuant le pacha* (n° 2951, d'après le Corsaire de Byron) ; *une jeune fille près d'un puits*, aquarelle (2952) ; *Ecce Homo*, sépia (2953). Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Musée royal le 1<sup>er</sup> mai 1831*, pp. 39 et 243-244.

1. L'exposition de Paul Delaroche comprenait : *Edouard V roi mineur d'Angleterre et Richard duc d'Yorck son frère puîné* (522) ; *le Cardinal de Richelieu remontant le Rhône* (523) ; *le Cardinal de Mazarin* (524) se faisant montrer les cartes au moment de mourir ; le portrait de M<sup>lle</sup> Sontag dans le rôle de dona Anna, et des portraits. Il ajouta, au cours de l'exposition, le tableau qui montre Cromwell méditant devant le cercueil ouvert de Charles I<sup>er</sup> (2720).

2. A. Scheffer, ou Scheffer l'aîné, avait exposé en retard, et il faut chercher ses envois dans les suppléments du catalogue. Au premier supplément (nos 2611-2619) il a le portrait

« les admirables et naïves compositions de M. Decamps, qui n'ont de modèle nulle part<sup>1</sup> », le *Virginus* de Lethière, dont il était question depuis vingt ans, la *Vue de Dunkerque* d'Isabey, les paysages de Huet. Horace Vernet avait un *Léon XII* et une *Judith*. Hersent avait exposé les portraits du Roi, de la Reine, du duc de Montpensier; Champmartin, les portraits du duc de Fitz-James, du duc de Crussol, de M<sup>me</sup> de Mirbel, de Mennechet. Decaisne, qui copiait la manière de Lawrence, avait donné une *Malibran*, un duc d'Orléans. Dubufe attendrissait les bourgeois avec le *Nid*, la *Mésange*, l'*Alsacienne*. « Ce n'est même pas de la mauvaise peinture », disait avec dégoût Gustave Planche. Sigalon avait un *Saint-Jérôme* et un *Christ*. Venaient enfin les peintres réfugiés en Italie, Léopold Robert et Schnetz. Le premier avait montré une femme napolitaine, « pleurant les débris de son habitation ruinée par un tremblement de terre »; des jeunes filles,

équestre du Roi, Anne d'Autriche répondant au coadjuteur, Faust, Marguerite, le Christ et les enfants, le Retour de l'Armée (d'après la ballade de *Lénore*), la Tempête, des portraits de Talleyrand et de Dupont de l'Eure. Au second supplément (n<sup>os</sup> 2857-2864) il a un *Henri IV*, un portrait du duc d'Orléans, une scène des journées de juillet, deux tableaux de genre d'après des paroles de Béranger, et des portraits.

1. Decamps avait envoyé d'abord l'Hôpital des Chiens, un Ane, des Singes, des Bohémiens en caravane; il les remplaça par la Patrouille turque et la Maison turque.

des pifferari, une insurrection à Civita Castellana et un enterrement à Rome<sup>1</sup>. Le second avait composé pour Saint-Étienne-du-Mont *Des malheureux implorant le secours de la Vierge*. Ses tableaux d'Italie représentaient des paysans surpris par le débordement du Tibre, des jeunes filles se baignant dans le lac de Nemi, une femme de la campagne de Rome effrayée par un taureau<sup>2</sup>.

Paris n'a jamais été plus nettement qu'en 1831 une capitale de la musique. Un opéra, joué en 1831 à l'Opéra-Comique, la *Marquise de Brinsvillers*, était l'œuvre collective de neuf musiciens à la mode : Cherubini, qui âgé de soixante et onze ans, est le Nestor de la musique ; Auber, Berton, Boieldieu, Blangini, Carafa, Herold et Paer. Berlioz, qui a eu le prix de Rome l'année précédente, ne reviendra à Paris qu'en 1832.

L'Opéra a pour directeur Véron, et pour chef d'orchestre Habeneck. Les étoiles du chant sont M<sup>me</sup> Damoreau (1826), M<sup>me</sup> Dorus (1830), Cornélie Falcon, née en 1812, engagée en 1831, qui vient de créer le rôle d'Alice, et dont la carrière sera si brève ; parmi les hommes, Nourrit, Dabadie, Levasseur, Derivis.

On avait joué le 6 avril 1831 *l'Euriante* de

1. N<sup>os</sup> 1800-1802 et 3087-3088.

2. N<sup>os</sup> 1905-1914.

Weber, avec des paroles de Castilblaze, le 20 juin le *Philtre*, un acte d'Auber, paroles de Scribe, le 18 juillet l'*Orgie*, un ballet de Carafa<sup>1</sup> sur un scénario de Scribe et Coralli, enfin le 21 novembre *Robert le Diable*, de Meyerbeer, paroles de Scribe et Germain Delavigne. L'Almanach des spectacles, qui a toute une série de notes pour les ouvrages qu'il cite, marque tous ceux-ci d'un S qui signifie succès<sup>2</sup>.

*Robert le Diable* avait fait sensation. Meyerbeer, élève de l'abbé Vogler, qui l'avait initié aux formes scolastiques de la musique, puis imitateur des Italiens, avait été éloigné du théâtre par des deuils pendant près de deux ans. Sa nouvelle œuvre unissait le style italien avec le style allemand. « Il fond ensemble ces deux genres, ces couleurs différentes et marie avec un rare bonheur Weber et Rossini, l'Italie et l'Allemagne »<sup>3</sup>.

Le Théâtre Italien était dirigé par Rossini et par Robert, et il avait pour chef d'orchestre

1. Carafa était né à Naples en 1787. Aide de camp du roi Murat, il se consacra après 1815 à la composition. Il remporta de grands succès à l'Opéra-Comique, et entra en 1837 à l'Institut, où il succéda à Lesueur.

2. Les grands succès sont marqués G. S., les succès contestés S. C., les chutes Ch. — *Almanach des spectacles de 1831 à 1834*, dixième année. Paris, Barba, 1834, p. 27.

3. J. d'Ortigue. *Le Balcon de l'Opéra*. Paris, Renduel, 1833, p. 121.



Zamboni. Il n'avait donné en 1831 qu'une nouveauté, la *Prova d'un opera Seria*, de Guecco (6 janvier). Mais la troupe était admirable. Parmi les premiers ténors les deux Rubini, Gianbattista et Giacomo; parmi les premières basses, Tamburini; Lablache était arrivé à Paris en 1830. Parmi les cantatrices, la Pasta a presque renoncé au chant depuis 1829; la Malibran partage son temps entre Paris et Londres; Giulia Grisi va arriver en 1832, Carlotta Ungher en 1833.

L'Opéra-Comique, qui avait pour chef d'orchestre Valentino, avait joué le 3 mai, *Zampa ou la Fiancée de marbre*, de Herold, avec les paroles de Melesville; deux opéras comiques d'Adam, *Le Morceau d'ensemble* (7 mars) et *Le Grand Prix* (9 juillet), un ouvrage de Carafa, le *Livre de l'Ermite* (11 août), et quelques ouvrages de moindre importance.

Un événement dont l'importance dans l'histoire de la musique est considérable, avait eu lieu en 1828; je veux parler de la fondation, par arrêté du 15 février 1828, de la Société des Concerts du Conservatoire.

« C'est à un des derniers ministres de la maison du roi Charles X, à M. le vicomte Sosthènes de la Rochefoucault, que la France est redevable de la fondation des concerts du Conservatoire. Ce fut à la sollicitation d'Habeneck, et sur la

demande de Cherubini, que le noble vicomte prit l'arrêté mémorable qui devait régénérer la musique française... » Ainsi parle l'historien de la Société des concerts, Elwart. Et il définit ainsi le dessein d'Habeneck : « Le désir de faire connaître les chefs-d'œuvre symphoniques de Haydn, de Mozart, et surtout de Beethoven, fut le noble mobile qui fit agir Habeneck aîné. Ce grand artiste, dont le cœur était aussi généreux que le caractère était élevé, sut, tout en respectant la dignité des programmes des concerts de la Société, y faire figurer, à côté de celles des plus grands maîtres, les œuvres encore inconnues de leurs jeunes et studieux émules<sup>1</sup>. »

Le premier concert avait eu lieu le 9 mars 1828. En 1831, la Société donna sept concerts. Le premier eut lieu le 30 janvier, au bénéfice des blessés de juillet. Peut-être les amateurs de musique auront-ils quelque amusement à revoir ces vieux programmes. Le concert du 30 janvier comprenait : la *Symphonie héroïque* de Beethoven, un

1. A. Elwart. *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire impérial de musique*. Paris, Castel, 1860, pp. 1-2. — Fétis (*Europe littéraire* du 30 juillet 1833) affirme que Cherubini repoussa pendant six ans toutes les sollicitations qui lui furent faites pour rétablir les concerts. — Ce furent les élèves de l'ancien conservatoire supprimé en 1815, qui, devenus des artistes célèbres, se réunirent à ceux de la nouvelle Ecole royale de musique pour fonder la Société des Concerts. Bien des objections furent encore faites par le directeur, qui céda enfin à la nécessité.

air de *Robin des Bois*, chanté par M<sup>lle</sup> Dorus ; un fragment du *Septuor* de Beethoven ; un chœur d'*Eurianthe* ; un air varié pour flûte, hautbois, cor et basson, par le flûtiste Tulou ; le trio du deuxième acte de *Guillaume Tell*, par les artistes qui l'avaient créé à l'Opéra en 1829, Nourrit, Dabadie et Levasseur ; un solo de piano, composé et exécuté par Kalkbrenner ; enfin l'ouverture d'*Oberon*.

Le second concert, le 13 février, commençait par la Symphonie en *la* de Beethoven : puis venait un duo de Carafa, un thème varié pour violoncelle de Ditzand, joué par Vaslin, un air des *Deux Nuits* de Boieldieu, le finale de *Fidelio* et l'ouverture d'*Eurianthe*.

Le troisième concert, le 27 février, comprenait l'ouverture de *Prométhée*, une fantaisie pour clarinette et basson exécutée par Butteux et Henry, un chœur de Beethoven, un rondo de Habeneck pour le violon, exécuté par son élève Alard, qui avait alors 16 ans ; une scène de l'*Orphée* de Gluck, et la Symphonie en *ut mineur* de Beethoven.

Au quatrième concert, le 13 mars, on avait entendu la *Symphonie pastorale*, un air de Rossini, un solo de flûte par Dorus<sup>1</sup>, la sextuor de *don Juan*, un solo de violon de Kreutzer,

1. C'était le frère de la cantatrice. Il remplaça Tulou d'abord à l'Opéra, puis comme professeur au Conservatoire.

joué par son élève Massart, le quatuor de l'*Irato* de Méhul et l'ouverture de *Robin des Bois*.

Au cinquième concert, le 26 mars, la Société avait joué pour la première fois la Symphonie avec chœurs ; on y avait joint l'ouverture de *Fidelio*, un air chanté par M<sup>lle</sup> Dorus et un solo de basson, joué par Wilbert.

Au sixième concert, le 10 avril, on avait entendu une symphonie d'Onslow, un air de Mercadante, un morceau d'orgue par M<sup>me</sup> Louise de \*\*\*, née Rousseau, professeur d'harmonie au Conservatoire ; un duo d'*Armide*, un solo de violoncelle de Romberg, le finale de *Fidelio* et l'ouverture du *Roi Etienne*.

Enfin le dernier concert, le 24 avril, avait répété la Symphonie en *la* et la Symphonie en *ut mineur* et la scène des Enfers d'*Orphée* ; on y avait ajouté un fragment d'un concerto de Rode et un air de Pacini.

L'état de la musique instrumentale nous est donné par Fétis, dont les articles sur « l'Etat actuel de la musique en France » ont paru dans l'*Europe littéraire* de 1833. Je tire du quatrième article, paru le 9 avril, les renseignements suivants :

Pour le piano, le style à la mode au début de la Révolution était celui de Steibelt<sup>1</sup>, qui s'était

1. Daniel Steibelt, qui était né à Berlin en 1765, arriva à Paris en 1790, et devint le professeur à la mode. Mais il se

établi à Paris à cette époque. « Ce style consistait à faire chanter la main droite et à exécuter avec la gauche une sorte d'accompagnement plaqué. » Steibelt avait pour rival Hermann. Adam commença à se faire connaître à la même époque. De ses élèves, dont plusieurs furent illustres, le plus célèbre fut Kalkbrenner, « le pianiste le plus étonnant de nos jours, autant par le brillant de son exécution que par la correction de son mécanisme ». Fétis cite encore M<sup>me</sup> de Montgeroult, qui forma Pradher, nommé professeur au Conservatoire presque au sortir de l'enfance. « Le défaut qu'on pouvait lui reprocher était de frapper les touches du clavier au lieu de les attaquer légèrement : ce défaut est devenu celui de son école ; il faut même avouer qu'il est celui de presque tous les pianistes français. Au nombre des élèves de Pradher, on remarque en première ligne M. Henri Herz, qui, depuis environ dix ans, a modifié son talent d'après les systèmes des pianistes allemands, et qui se distingue surtout

rendit insupportable et dut partir. En 1808, il se fixa définitivement à Saint-Pétersbourg. Il y mourut en 1823. — Hermann (Johann-David) avait été, vers 1785, le professeur de piano de la reine Marie-Antoinette. — Quant à Adam, c'est le père de l'auteur du *Chalet*. Il était né à Muttersholtz en Alsace, en 1758, et il fut professeur de piano au Conservatoire de 1797 à 1842. — Pradher, né en 1781, fut professeur au Conservatoire de 1802 à 1829. Il se retira alors à Toulouse, et Chopin ne l'a pas connu.

par son adresse à saisir les notes les plus éloignées avec une rapidité qui tient parfois du prodige. Enfin, parmi les professeurs qui ont fourni le plus grand nombre d'élèves pour le piano, il faut placer M. Zimmermann<sup>1</sup>, depuis plus de quinze ans professeur au Conservatoire. »

Les compositions pour le piano s'étaient fâcheusement transformées depuis vingt-cinq ans. « Les sonates et autres ouvrages à formes classiques et régulières ont disparu pour faire place à des pièces de canevas brodés sur des thèmes connus et des airs d'opéras : on donne à tout cela le nom de fantaisies et d'airs variés, bien que rien ne soit moins fantasque ni moins varié. La forme de ces morceaux semble être toujours coupée sur le même patron. Le mérite d'invention en a presque entièrement disparu, et, sous le rapport de l'art d'écrire, la plupart ne méritent aucune estime. Steibelt est le premier pianiste qui ait introduit ce genre de morceaux en France ; à la faveur qui leur fut accordée par les gens du monde, il fut facile de prévoir la ruine de la bonne musique de piano ; elle n'a point tardé en effet à être consommée, et ces frivoles arrangements sont aujourd'hui les seules choses qui

1. Zimmermann était né à Paris en 1785. Il fut professeur de piano au Conservatoire de 1816 à 1848. Il mourut en 1853. Prudent, Marmontel, Ravina, A. Thomas ont été ses élèves.

aient cours parmi les pianistes. Quelques concertos, morceau d'apparat dont on fait usage dans les grands concerts, interrompent seulement la monotonie de ces publications. »

L'école de violon était représentée par Kreutzer et Baillot<sup>1</sup>. Elle était, grâce à eux, fort brillante. « L'école des violonistes français, écrit Fétis, est devenue la première de l'Europe. De là la puissance de nos orchestres. » Nos basses, ajouta-t-il, sont aussi d'une habileté remarquable. Et il cite « au nombre de ceux qui se distinguent aujourd'hui, M. Norblin, et surtout le jeune Franchome (*sic*) dont le talent sera quelque jour au rang des plus célèbres de l'Europe ».

Les instruments à vent sont inégaux. Les clarinettes françaises n'ont pas le moelleux des artistes allemands. Les flûtistes, au contraire, sont connus pour la beauté du son et l'élégance de l'exécution. « Tulou et Drouet, surtout, dans des genres différents, se sont élevés à un degré d'habileté qui n'a pas été surpassé par aucun artiste des pays étrangers. » On en peut dire autant du hautbois, dont le virtuose est Brod. « Elève

1. Né le 1<sup>er</sup> octobre 1771, Baillot atteignait la soixantaine. Il va publier en 1834 son *Art du violon*. Hiller a raconté à Niecks que Chopin fréquentait chez Baillot. Celui-ci mourut en 1842. Quant au célèbre Rodolphe Kreutzer, à qui Beethoven a dédié la sonate op. 47, Fétis en parle au passé, car il est mort en janvier 1831. Mais Chopin a pu entendre son frère cadet Auguste qui est mort seulement le 31 août 1832.

de Vogt, M. Brod égale son maître dans les qualités les plus importantes, et peut-être le surpasse sous le rapport de la délicatesse du jeu ; cependant on remarque qu'il a moins de sûreté dans l'exécution des difficultés. » On comptait enfin un bassoniste de grande espérance, Vollent.

Chopin est transporté par ce qu'il entend. « Ici seulement, écrit-il à Elsner, on peut apprendre ce qu'est le chant. » Et à Woyciechowski : « Je n'ai jamais vu une aussi belle exécution que celle du *Barbier de Séville* à l'Opéra italien, avec Lablache, Rubini et Malibran-Garcia dans les principaux rôles... Tu ne peux pas te faire une idée de Lablache. Certains disent que la voix de Pasta s'affaiblit, mais je n'ai jamais entendu de ma vie une voix aussi divine. Malibran parcourt avec sa voix merveilleuse une étendue de trois octaves ; dans son genre son chant est unique, enchanteur. L'excellent ténor Rubini fait des roulades perpétuelles, souvent trop éclatantes, vibre et trille continuellement, ce qui est accueilli par des applaudissements. Son médium est incomparable... M<sup>me</sup> Damoreau Cinti chante aussi admirablement ; je préfère son chant à celui de Malibran... Cette dernière étonne, mais Cinti charme. Elle chante les traits chromatiques et les colore presque aussi parfaitement que les joue le fameux flûtiste Tulou ».



Chopin s'est logé au quatrième étage du 27, boulevard Poissonnière. Il avait une lettre de Malfatti pour Paer. Paer le présenta à Cherubini, dont la maison réunissait tous les lundis le monde entier de la musique. « Durant ces dernières années, écrit Véron, on rencontra souvent chez lui Hummel, Liszt, Chopin, Moscheles, M<sup>me</sup> Grassini et M<sup>me</sup> Falcon, alors jeune et brillante en talent et en beauté ; Auber et Halévy, les élèves favoris du maître, et Meyerbeer et Rossini. »

Le roi du piano était Kalkbrenner. Il avait alors quarante-sept ans. C'était un grand homme compassé, à figure régulière, la bouche souriante et un peu narquoise, extrêmement poli, l'air d'un diplomate. Son jeu lié, soutenu, harmonieux, qui ne recherchait pas les effets de force, mais dont la sonorité était charmante et l'égalité parfaite, de style pur plutôt que chaleureux, était fondé sur le travail exclusif des doigts. Pour ce travail, Kalkbrenner avait inventé le guide-mains, c'est-à-dire une barre de bois parallèle au clavier, et sur laquelle le poignet reposait. Ce poignet au repos conservait une souplesse complète, tandis que les doigts non seulement acquéraient de la fermeté, mais apprenaient à produire à eux seuls la qualité du son. Kalkbrenner a été le maître de Stamaty, qui a été celui de Saint-Saëns.

Kalkbrenner loua le style et le toucher de Chopin ; il les compara au style de Cramer et au toucher de Field. L'éloge était magnifique. Field était le plus délicieux sans doute des pianistes de ce temps. Quand il viendra à Paris en 1832, Fétis écrira de lui : « Quiconque n'a point entendu ce grand pianiste ne peut se faire une idée du mécanisme de ses doigts, mécanisme tel que les plus grandes difficultés semblent être des choses fort simples et que sa main n'a point l'air de se mouvoir. Il n'est d'ailleurs pas moins étonnant dans l'art d'attaquer la note et de varier à l'infini les diverses nuances de force, de douceur et d'accent. » — Quant à Jean-Baptiste Cramer, c'est un des plus grands pianistes de tous les temps.

Cependant les éloges de Kalkbrenner n'allaient pas sans restrictions. Tous les contemporains reconnaissent que la technique de Chopin était excellente ; mais elle n'était pas l'effet d'un travail très assidu. Son père lui écrit : « Tu sais que le mécanisme du jeu t'a pris peu de temps et que ton esprit s'est plus occupé que tes doigts. Si d'autres ont passé des journées entières à faire mouvoir un clavier, tu y as rarement passé une heure entière à exécuter les ouvrages des autres. »

Il est possible que l'impeccable Kalkbrenner ait découvert des trous dans ce mécanisme. Selon

Kleczynski, les doigtés hardis de Chopin l'auraient scandalisé. Quoi qu'il en soit, il proposa au jeune musicien de lui donner des leçons pendant trois ans : moyennant quoi il pourrait perpétuer la grande école de piano.

Dans ce doute, Chopin surpris consulta les siens. Son père l'engagea seulement à réfléchir, à attendre, à se méfier. Mais sa sœur Louise lui envoya, le 27 novembre 1831, une très longue lettre, où elle lui racontait l'indignation d'Elsner, qui avait diagnostiqué un calcul de Kalkbrenner. Nous pouvons à notre tour diagnostiquer dans l'indignation d'Elsner une rivalité de professeur. Quoi qu'il en soit, il avait fait partager sa colère à la famille, qui avait d'abord accueilli avec joie la proposition de Kalkbrenner. Dans sa fureur Elsner disait des choses excellentes, que Louise rapportait : « Elsner ne veut pas que tu imites, et il s'exprime bien en disant : Toute imitation ne vaut pas l'originalité ; dès que tu imiteras, tu cesseras d'être original... » Et plus loin : « Elsner... prétend que toi,... tu dois te frayer toi-même ta voie : ton génie te guidera. Encore une chose, a-t-il dit : Frédéric a tiré de son sol natal cette originalité, le rythme... qui le rend d'autant plus original et plus caractéristique que ses pensées sont plus nobles. Il voudrait que cela te restât. » Enfin Elsner voulait que Chopin fût non

seulement un exécutant, mais un compositeur. Sa place était marquée entre Rossini et Mozart. Au delà de la musique de piano, il voulait qu'il allât jusqu'à l'opéra. Il souhaitait, comme d'autres, que Chopin fondât l'opéra polonais, national, et il l'engageait, si l'occasion s'en présentait, à mettre à la scène l'insurrection de 1831<sup>1</sup>.

Il faut ajouter que dans sa réponse à Chopin, qui l'avait consulté directement, Elsner est beaucoup plus circonspect. Il ne s'exprime qu'en maximes générales, et il engage son élève à s'occuper de l'art musical plutôt que d'une technique. Chopin lui répondit le 14 décembre. Il disait les raisons qu'il avait de faire une carrière de pianiste. Il défendait Kalkbrenner contre les soupçons du maître de Varsovie. « Je ne voudrais pas apprendre l'art du piano en Allemagne, disait-il, car personne ne pourrait m'y dire ce qui me manque particulièrement. Moi-même je n'ai pas vu la poutre dans mon œil.

1. Ces deux lettres, qui sont inconnues de Niecks, ne se trouvent pas dans le recueil de Karasowski. Elles font partie d'un lot de papiers ayant appartenu à Chopin, qui furent achetés à sa mort par Jane Stirling. Celle-ci les légua à la sœur cadette de Chopin, M<sup>me</sup> Barcinska. On croyait qu'ils avaient été anéantis, en 1863, par les soldats russes, dans le pillage de la maison qu'habitait M<sup>me</sup> Barcinska. Epargnés, ils ne furent publiés qu'en 1902, par M. Karłowicz. Il existe une traduction française du livre de Karłowicz, par Laure Disière. *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin*, Paris et Leipzig, 1904. Les lettres ci-dessus sont pp. 55-58.

Étudier trois ans, c'est beaucoup trop : Kalkbrenner lui-même l'a compris, après m'avoir entendu plus souvent. Par là vous pouvez voir, cher monsieur Elsner, qu'un vrai et digne virtuose ne connaît pas le sentiment de l'envie. Je me serais moi-même assurément décidé à étudier encore trois ans, si j'avais la certitude d'atteindre ainsi le but que je me suis fixé. Ce qui est évident pour moi, c'est que je ne serai jamais une copie de Kalkbrenner; il ne pourra pas rompre ma volonté hardie peut-être, mais noble, de fonder une nouvelle époque de l'art<sup>1</sup>. »

En fin de compte Chopin prit quelques leçons de Kalkbrenner, et les interrompit sous un prétexte. Ils restèrent amis. Chopin dédia à Kalkbrenner le concerto en *mi mineur*. Kalkbrenner composa des *Variations brillantes sur une Mazurka de Chopin*.

Bien mieux : Kalkbrenner aida Chopin à organiser son premier concert. Il lui avait fait connaître Camille Pleyel. Ce fut dans les salons de Pleyel, 9, rue Cadet, que Chopin se fit entendre, le 26 janvier 1832. Le public était peu nombreux : des Polonais et quelques Français venus avec des cartes d'invitation. Les recettes ne couvrirent pas les frais.

1. M. Karasowski. *Friedrich Chopin...*, p. 148.

Chopin avait joué, dans la première partie, son concerto en *fa mineur*, et dans la seconde, les Variations sur *La ci darem la mano*. De plus, il avait fait sa partie dans un étrange morceau de Kalkbrenner, une marche suivie d'une Polonaise, pour deux pianos, accompagnés de quatre autres. « N'est-ce pas une folle idée? écrivait Chopin à Titus le 16 décembre. Un des pianos à queue est très grand, c'est celui de Kalkbrenner; l'autre est petit, c'est le mien. Sur les autres qui sont grands et aussi bruyants qu'un orchestre joueront Hiller, Osborne, Stamaty et Sowinski<sup>1</sup>. »

Fétis rendit compte du concert dans la *Revue*

1. Ferdinand von Hiller, né à Francfort en 1811, était à Paris depuis 1828. C'était un pianiste réputé surtout comme interprète de Beethoven, qu'il avait connu à Vienne en 1827. — Georges-Alexandre Osborne, l'auteur de la fameuse *Pluie de perles*, était né à Limerick, en Irlande, en 1806. Il a laissé des *Souvenirs* sur Chopin. C'était un élève de Kalkbrenner, de même que Stamaty. Celui-ci, fils du consul de France à Civita Vecchia, était né à Rome en 1811. Il n'était l'élève de Kalkbrenner que depuis 1831. Il remplaça Mendelssohn, d'abord annoncé au programme, et qui venait d'arriver à Paris en venant d'Italie. Quant à Albert Sowinski, c'était un Polonais né en 1803, fixé à Paris depuis 1830. Chopin le détestait. Il l'accusait d'avoir intitulé *Recueil de chants polonais* une suite de chansonnettes : « Tu sais, écrit Chopin, comment j'ai voulu comprendre et comment j'ai réussi en partie à comprendre notre musique nationale. Aussi tu juges de l'agrément que je dois éprouver lorsque, m'attrapant quelque motif de-ci de-là, sans se rendre compte que toute la beauté d'un chant dépend de l'accompagnement, il le reproduit avec ce goût d'habitué de guinguette ou de cabaret de faubourgs ! Et l'on ne peut rien dire, car il ne comprend, ne sent rien, en dehors de ce qu'il vous a pris. »

*musicale* du 3 mars. Après s'être plaint que la musique des pianistes fût composée dans des formes de convention, invariables depuis trente ans, il démêlait l'originalité du jeune compositeur : « Voici un jeune homme, disait-il, qui s'abandonnant à ses impressions naturelles et ne prenant point de modèle a trouvé, sinon un renouvellement complet de la musique de piano, au moins une partie de ce qu'on cherche en vain depuis longtemps, c'est-à-dire une abondance d'idées originales dont le type ne se trouve nulle part. Ce n'est point à dire que M. Chopin soit doué d'une organisation puissante comme celle de Beethoven, ni qu'il y ait dans sa musique de ces fortes conceptions qu'on remarque dans ce grand homme... M. Chopin a fait entendre... un concerto qui a causé autant d'étonnement que de plaisir à son auditoire, tant par la nouveauté des idées mélodiques que par les traits, les modulations et la disposition générale des morceaux. Il y a de l'âme dans ses chants, de la fantaisie dans ses traits et de l'originalité dans tout. Trop de luxe dans les modulations, du désordre dans l'enchaînement des phrases, de telle sorte qu'il semble quelquefois entendre une improvisation plutôt que de la musique écrite, tels sont les défauts qui se mêlent aux qualités que je viens de signaler. Mais ces défauts appartiennent à

l'âge de l'artiste : ils disparaîtront quand l'expérience sera venue... Comme exécutant ce jeune artiste mérite aussi des éloges. Son jeu est élégant, facile, gracieux, a du brillant et de la netteté. Il tire peu de son de l'instrument, et ressemble, sous ce rapport, à la plupart des pianistes allemands. »

### III

« Nous montons au second étage d'un petit hôtel meublé, et je me trouve vis-à-vis d'un jeune homme pâle, triste, élégant, ayant un léger accent étranger, des yeux bruns d'une douceur limpide incomparable, des cheveux châains, presque aussi longs que ceux de Berlioz et retombant aussi en gerbe sur son front... C'était Chopin, arrivé depuis quelques jours à Paris... Il y avait entre sa personne, son jeu et ses ouvrages un tel accord qu'on ne peut pas plus les séparer, ce semble, que les divers traits d'un même visage. Le son si particulier qu'il tirait du piano ressemblait au regard qui partait de ses yeux; la délicatesse un peu malade de sa nature s'alliait à la poétique mélancolie de ses nocturnes; et le soin et la recherche de sa toilette faisaient comprendre l'élégance toute mondaine de certaines parties de ses œuvres; il me



faisait l'effet d'un fils naturel de Weber et d'une duchesse... »

C'est ainsi que Legouvé décrit Chopin, à qui Berlioz l'avait conduit. Liszt fait un portrait moins enjolivé de littérature, mais plus précis, moins convenu et plus vrai : « L'ensemble de sa personne était harmonieux. Son regard était plus spirituel que rêveur; son sourire doux et fin ne devenait pas amer. La finesse et la transparence de son teint séduisaient l'œil, ses cheveux blonds étaient soyeux, son nez légèrement recourbé, ses allures distinguées et ses manières marquées de tant d'aristocratie qu'involontairement on le traitait de prince. Ses gestes étaient gracieux et multipliés. Le timbre de sa voix toujours assourdi, souvent étouffé, sa stature peu élevée, ses membres frêles... »

A Paris, Chopin rencontra un grand nombre de ses compatriotes qui avaient dû s'expatrier après la victoire des Russes. Ils fondèrent au début de 1832 la *Société Littéraire* (*Towarzystwo Literackie*) dont Chopin devint membre en 1833<sup>1</sup>. Parmi les fondateurs on trouve son intime ami Albert Grzymała, qui fut secrétaire. Il connaissait aussi les trois comtes Plater, dont l'un, le castellan Ludwik Plater, fut le premier vice-pré-

1. *Z życia Polaków we Francyi*. Paris, 1883, p. 115.

sident de la société; il connaît Karol Hoffman, qui est aussi membre du bureau<sup>1</sup>.

Par une réaction naturelle, les sympathies politiques et la présence des réfugiés avaient mis à la mode les arts de la Pologne. C'est ainsi qu'en 1833, l'un de ces réfugiés, l'écrivain Karol Forster publiait avec la collaboration de poètes, de graveurs et de musiciens français une traduction des *Chants historiques* de Niemcewicz<sup>2</sup>. Il est possible que Chopin ait tiré avantage de cet engouement pour son pays.

Quelques mois s'étaient à peine écoulés depuis son arrivée qu'il était lancé. Le prince Valentin Radziwill l'aurait, dit-on, révélé à l'aristocratie dans une soirée où il l'aurait conduit, on ne sait chez qui. La maréchale Lannes fut une de ses premières protectrices. Il écrit à Dominique Dziawolowski : « Je fais partie de la

1. Dans une lettre du 27 novembre 1831, Elsner lui écrit : « Sois assez bon pour me rappeler, je te prie, au comte Plater, à Grzymala et à Hofmann. »

2. *L'Europe littéraire* du 22 juillet 1833 annonce ainsi l'ouvrage : « M. Foster, réfugié polonais, va publier par livraisons une suite de Chants nationaux, embrassant une longue période de l'histoire de la Pologne. Les chants, traduits en vers par MM. Dumas, Soumet, etc., sont la plupart mis en musique par les compositeurs les plus distingués et accompagnés de gravures par Charlet, Deveria, V. Adam, etc. La première livraison paraîtra en août. » Le titre de l'ouvrage est : *La vieille Pologne, album historique et poétique, contenant un tableau de l'histoire de ce pays, accompagné de chants ou légendes*. Cf. A. Sowinski, *Slownik*, pp. 112-113.

plus haute société; j'ai une place marquée au milieu d'ambassadeurs, de princes, de ministres, sans savoir moi-même comment j'y suis arrivé... » Il avait beaucoup d'élèves. « Je dois donner cinq leçons dans la matinée. T'imagines-tu que je fais fortune? Mon cabriolet et mes gants blancs, sans lesquels je ne serais pas de bon ton, me coûtent plus que ne me rapportent mes cachets. »

Il avait quitté le boulevard Poissonnière, pour le 4 de la cité Bergère. Il y resta peu de temps et vint habiter le 5 de la rue de la Chaussée d'Antin. Son ami Matuszinski, qui avait servi comme chirurgien major dans l'armée polonaise et qui venait d'être nommé professeur à l'École de médecine de Paris, vint habiter avec lui. « Je ne puis te dire, écrit Matuszinski à son beau-frère, à quel point nous avons été heureux de nous revoir après une séparation de cinq années. Il est devenu grand et fort, je ne le reconnais pas. Chopin est maintenant le premier pianiste d'ici; il donne beaucoup de leçons dont le prix n'est pas inférieur à vingt francs. Il a beaucoup composé et ses œuvres sont très recherchées. » — Un autre ami de Chopin, Orłowski, écrit : « Chopin est bien portant et vigoureux; il tourne la tête à toutes les femmes; les hommes en sont jaloux. Il est à la mode. Sans doute nous porterons bientôt des gants à la Chopin.

Il n'y a que le regret du pays qui le consume. »

Il paraît peu dans les concerts, qu'il n'aime pas. Le 3 avril 1833, il joue, avec Liszt, dans un concert donné par les frères Herz<sup>1</sup>. Il figure à un concert donné par Miss Smithson. Enfin, le 15 décembre, dans un concert donné par Hiller, au Conservatoire, il joue avec Hiller et Liszt l'Allegro d'un Concerto à trois pianos de Jean Sébastien Bach. — Au printemps de 1834, il alla avec Hiller assister à un festival de musique à Aix-la-Chapelle. Il y rencontra Mendelssohn, qui décrit ainsi ses deux amis à sa mère. « Lui (Chopin) et Hiller ont considérablement perfectionné leurs moyens techniques. Chopin est aujourd'hui le premier des pianistes. Son jeu nous ménage autant de surprises que nous en trouvons sous l'archet de Paganini. Hiller est aussi un virtuose plein de force et de grâce. Malheureusement, tous deux ont cette manie parisienne de poser pour des désespérés. Ils exagèrent le sentiment; aussi la mesure et le rythme en souffrent-ils. Mais, comme de mon côté, je tombe dans l'excès contraire, il en résulte que

1. Il s'agit de Jacques Simon Herz, né à Francfort en 1794 et de Henry Herz, né à Vienne en 1803. Ils entrèrent tous deux au Conservatoire de Paris, Jacques en 1807, Henri en 1816, et y revinrent comme professeurs, Henri en 1842, Jacques comme suppléant de son frère en 1857. — En 1833, Henri était un pianiste des plus renommés du monde entier; son frère était pareillement un maître très estimé.

nous nous complétons les uns les autres. Moi, j'ai tout l'air d'un magister, eux ressemblent aux mirliflores et aux incroyables. » — D'Aix, les trois musiciens se rendirent à Dusseldorf. Hiller et Chopin remontèrent le Rhin jusqu'à Coblenz. Mendelssohn les accompagna jusqu'à Cologne.

Le 7 décembre 1834, Chopin figure dans un concert donné par Berlioz au Conservatoire. Il y joue un Andante qu'on croit être le Larghetto du concerto en *fa mineur*. Le 25, il prend part avec Liszt à un concert donné par Stoepel à la salle Pleyel. Ils jouent du Moscheles et du Liszt.

Le 25 février 1835, dans les salons de Erard, il joue un duo à deux pianos de Hiller, avec l'auteur. Le 22 mars, il paraît à un concert chez Pleyel. — Le 5 avril, il joue un de ses concertos à un concert donné au Théâtre-Italien au profit des réfugiés polonais, concert très brillamment composé, où Habeneck dirige l'orchestre. La *Gazette musicale* annonce qu'il a obtenu un grand succès; mais ce journal appartient à son éditeur. Il semble au contraire que le public ait été assez froid. Chopin fut en revanche très applaudi à la Société des concerts du Conservatoire, le 26 avril. Le concert était donné au profit d'Habeneck, qui dirigeait. Chopin joua la Polonaise

précédée d'un Andante spianato, op. 22<sup>4</sup>. — Malgré ce succès, il bouda le public plusieurs années. « Je ne suis point propre à donner des concerts, disait-il à Liszt... La foule m'intimide; je me sens asphyxié par ses haleines précipitées, paralysé par ses regards curieux, muet devant ses visages étrangers. » Et il ajoutait, non sans ironie : « Mais toi, tu y es destiné, car quand tu ne gagnes pas ton public, tu as de quoi l'assommer<sup>2</sup>. »

## IV

Dans ces années brillantes qui suivent son arrivée à Paris, Chopin publia un nombre considérable d'ouvrages. La Polonaise pour piano et violoncelle, qu'il avait composée en 1829 chez le prince Radziwill, paraît en 1833, sous l'op. 3. Il l'avait jugée lui-même quand il écrivait le 20 octobre 1829 : « Pendant ma visite chez le prince Radziwill, j'ai écrit un *Alla Polacca*. Ce

1. Voici le programme : 1. *Symphonie pastorale* de Beethoven ; 2. *Le Roi des Aulnes*, chanté par Nourrit ; 3. Le *Scherzo* de la 9<sup>e</sup> Symphonie ; 4. *Polonaise* avec introduction pour le piano, composée et exécutée par M. Chopin ; 5. Scène de Beethoven, chantée par M<sup>lle</sup> Falcon ; 6. *Finale* de la Symphonie en *ut mineur*.

L'air chanté par M<sup>lle</sup> Falcon était sans doute *Ah ! perfido spergiuoro* (1810), qu'elle avait chanté le 15 mars.

2. F. Liszt, *F. Chopin*, p. 119.

n'est rien de plus qu'une brillante pièce de salon, comme les aiment les dames. » Il l'avait retouchée ensuite. Le 10 avril 1830, il annonce qu'il la jouera chez les Lewicki ; il a composé un *Adagio* comme introduction. On surprend là ce procédé d'agglomération commun dans ses grandes œuvres. Il ajoute : « Je l'ai déjà répétée et elle ne sonne pas mal. » Niecks écrit : « Bien peu de choses dans cette composition — sauf un ou deux passages pour le piano et une finesse çà et là — la désignent comme une œuvre de Chopin... La personnalité de l'auteur a été asservie, sans aucun doute, par le violoncelle, qui lui, cependant, est bien servi d'une agréable cantilène<sup>1</sup>. »

Il s'est lié avec le violoncelliste Franchomme, et il a composé en collaboration avec lui un grand duo pour piano et violoncelle, sur des thèmes de *Robert le Diable*. L'opéra avait été joué en 1831. Le morceau parut au milieu de 1833, sans numéro. Il paraît à Schumann qu'il a été entièrement esquissé par Chopin, et que Franchomme n'a eu qu'à dire doucement oui. Car tout ce que Chopin touche prend esprit et figure. Les thèmes de Meyerbeer sont d'ailleurs beaux, mais le doigt de Chopin y apparaît, tant il les a

1. F. Niecks. *Frédéric Chopin*, I, p. 201.

fantastiquement traités, « ici les enveloppant, là les découvrant, si bien qu'ils résonnent longtemps encore à l'oreille et au cœur. Le reproche de longueur, que des virtuoses inquiets font peut-être au morceau, il n'est pas sans motif : à la douzième page il est un peu perclu dans ses mouvements ; mais alors à la treizième, les cordes rompent d'impatience, tout à fait à la Chopin, et dès lors il s'envole vers la fin en figures ondoyantes »<sup>1</sup>.

De 1832 à 1834 Chopin publie toute la série des œuvres allant de l'op. 6 à l'op. 19<sup>2</sup>. Ce sont les Mazurkas, op. 6 et 7, que son éditeur de Leipzig, Probst Kistner, édite en décembre 1832 ; le Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8 (6 mars 1833) ; trois nocturnes, op. 9 (janvier 1833). Ces œuvres avaient été éditées uniquement chez Probst Kistner et l'édition française

1. R. Schumann. *Gesammelte Schriften*, I, pp. 203-204.

2. L'op. 4 est la sonate en *ut mineur* déposée en 1828 chez Haslinger à Vienne, mais qui ne fut publiée qu'après la mort de Chopin. Au moment du plus grand succès de Chopin, Haslinger avait fait graver le manuscrit et avait envoyé les épreuves à Chopin, qui ne les lui retourna pas. C'est ce qui ressort d'une lettre de l'artiste aux siens, le 1<sup>er</sup> octobre 1845 : « La Sonate dédiée à Elsner a paru à Vienne chez Haslinger, du moins il m'en a envoyé lui-même à Paris, il y a quelques années, une épreuve imprimée ; mais comme je ne la lui ai pas renvoyée corrigée, et lui ai fait dire seulement que je voudrais y changer beaucoup de choses, je suppose qu'il en aura arrêté l'impression... » En fait, l'œuvre ne parut qu'en 1851. L'op. 5 est le *Rondeau à la Mazur*, édité en 1827 à Varsovie.



ne sera donnée que l'année suivante. Mais à partir de l'été 1833, l'éditeur français Schlessinger lui achète ses œuvres qui paraissent alors presque simultanément en France et en Allemagne. Ce sont les *Douze Grandes Études* op. 10, signalées en France en juillet 1833, et dont l'édition allemande est du mois d'août; le concerto en *mi mineur*, annoncé en France en juillet, paru en Allemagne en septembre 1833. En novembre, Breitkopf et Haertel publient l'op. 12 : *Variations brillantes pour le piano sur le Rondeau favori de Ludovic de Hérold*; Schlessinger ne donna l'édition française qu'en janvier 1834. L'œuvre qui ressemble aussi peu que possible à du Chopin, a dû être composée au milieu de 1833, car *Ludovic*, ouvrage posthume, n'a été représenté que le 16 mai 1833.

L'année 1834 n'est pas moins féconde. Les trois nocturnes de l'op. 15 paraissent dès le mois de janvier, chez Breitkopf et chez Schlessinger; le rondeau en *mi ♯ majeur*, op. 16, chez les mêmes en mars; les quatre mazurkas op. 17 en mai. Schlessinger en avril, Probst-Kistner en mai donnent la *Grande fantaisie sur des airs polonais*, op. 13. Puis ils éditent, celui-là en juin, celui-ci en juillet, la *Krakowiak, grand rondeau de concert pour le piano avec orchestre*, op. 14.

Au printemps de 1834, ayant dépensé l'argent destiné au voyage d'Aix-la-Chapelle, Chopin porte à Pleyel le manuscrit de la Valse en *mi b majeur*; c'est l'op. 18. Elle paraît au début de l'été chez Schlesinger. Enfin l'op. 19 est le Boléro en *do majeur*, qui paraît en octobre 1834.

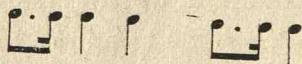
\*  
\* \*

Jetons un coup d'œil sur ces ouvrages. Nous connaissons déjà le concerto en *mi mineur*. Le rondeau op. 16 en *mi b majeur* est tout à fait affranchi du style classique. C'est une œuvre très légère, très brillante, très pianistique, dans le style que Chopin aimait à l'époque de son second séjour à Vienne.

Venons aux treize mazurkas des op 6, 7 et 17. La mazur est une danse compliquée, qui se déroulait ainsi. Au début, tous les couples se donnent la main et forment un cercle tournant. Le cercle se rompt, et tous les couples à la suite du premier, défilent devant les spectateurs. Cette ronde et ce défilé terminés, chaque couple danse à son tour. La danseuse exécute alternativement des glissés et des pas de basque. Le cavalier « accentue d'abord ses pas comme pour un défi, quitte un instant sa danseuse comme pour la mieux contempler, tourne sur lui-même

comme fou de joie et pris de vertige, pour la rejoindre peu après avec un empressement passionné<sup>1</sup>. » Au bout d'une heure ou deux le cercle se reforme, la danse se termine par une ronde, et souvent la mélodie que joue l'orchestre est chantée en chœur. Car les mazurkas ont des paroles, où l'amour se mêle aux douleurs de la patrie. « Musique et paroles, dit Liszt, reproduisaient également cette opposition, d'un héroïque et attrayant effet, entre le plaisir de l'amour et la mélancolie du danger, dont naît le besoin de réjouir la misère<sup>2</sup>. » Le temps où un couple danse est pour tous les autres un temps de conversation, d'intrigue et d'amour. Des aventures se font et se défont. C'est de ces petits drames que Chopin a fait ses mazurkas.

Du point de vue formel, la mazurka est une danse à trois temps d'un mouvement peu rapide, souvent caractérisée par l'accent sur le second temps. Le premier temps est lui-même détaché, ou divisé, ce qui donne le rythme



Voici un exemple, pris dans la mazurka en *fa mineur* (numéro 3 de l'op. 7).

1. F. Liszt. *F. Chopin*, p. 65.

2. Id., *ib.*, p. 60.



Ce rythme fondamental, Chopin le varie de cent manières différentes et par cette souplesse même, il ramène dans la vieille danse la rêverie et la poésie. Sans doute, il prend pour point de départ les thèmes populaires qu'il avait recueillis, enfant, chez les paysans des environs de Varsovie. Mais, comme dit Liszt, il a dégagé l'inconnue de poésie des thèmes originaux. « Conservant leur rythme, il en a ennobli la mélodie, agrandi les proportions et y a intercalé des clairs-obscurs harmoniques aussi nouveaux que les sujets auxquels il les adaptait. » D'une danse il a fait la peinture « des innombrables émotions d'ordres si divers qui agitent les cœurs pendant que dure la danse ».

La première mazurka de l'op. 6, en *fa # mineur*, s'analyse ainsi : 1° Un premier groupe de deux périodes, construit sur cette incise :



Ce groupe est répété et se trouve ainsi porté à quatre périodes de 8 mesures.

2° Un second groupe, à la dominante, répétée elle-même avec insistance, comprend une période sur un thème nouveau



suivie d'une répétition du premier groupe, soit au total trois périodes qui, répétées, en font six.

3° Un troisième groupe commence par une période sur un troisième thème. Cette période, après s'être répétée, est suivie d'une nouvelle répétition du premier groupe, soit quatre périodes. Au total la mazurka peut être comparée à une chanson comprenant un refrain, répété trois fois, qui encadre deux couplets. La charmante mazurka en *si* ♮ majeur (op. 7, n° 1) est pareillement composée de deux couplets entre trois refrains.

Une forme aussi parfaitement régulière est rare. Le plus souvent, le refrain et les couplets s'enchevêtrent capricieusement.

La mazurka en *mî* ♭ mineur (op. 6, n° 4) ne comporte qu'un couplet entre deux refrains, et prend

ainsi la forme normale du morceau de salon, dite forme de lied.

Dans cette forme commune quelle variété de sentiments ! La mazurka en *fa*  $\sharp$  mineur a une allure conquérante et dégagée ; celle en *ut*  $\sharp$  mineur fait alterner le chuchotement et l'éclat, comme si le couple parlait tantôt tout haut pour les autres, tantôt tout bas pour lui-même. Celle en *si*  $\flat$  n'est que légèreté, caresse et tendresse. Celle en *fa* mineur est un étonnant mélange de propos en sourdine, de déclarations languissantes, de reproches pressants et serrés, de cris et de murmures, de dialogues entre les deux voix.

Cette modulation sentimentale, qui fait de quelques mesures tout un drame du cœur, la *Gazette musicale* du 29 juin 1834 la montrait dans la troisième mazurka de l'op. 17, en *la*  $\flat$  majeur. Cette mazurka, disait le critique, donne le sentiment d'une tristesse intime dans le motif fondamental, mais tout à coup le poète s'égaie ; le plus caractéristique de ces changements est celui où le morceau module de *la*  $\flat$  en *mi* majeur. Les altérations du rythme rendent sensible ce changement du sentiment. Au début, Chopin n'a conservé le rythme traditionnel qu'à la main gauche. A la main droite, la mélodie languis-

samment commencée<sup>1</sup> s'étend, s'étire, s'effile en triolets, se pose sur le troisième temps et s'achève enfin sur le premier. Évidemment l'âme du danseur n'est pas d'accord avec le ménétrier qui bat sourdement, mais sévèrement la mesure à la basse. Et tout à coup le danseur revient à la danse. La main droite chante joyeusement sur un rythme vif et net; mais il lui reste, de sa rêverie encore mal dissipée, une tendance à frapper l'accent sur le troisième temps, puis à le syncoper. Allons, il est mal guéri. Le voilà qui se remet à moduler tendrement; et il retombe dans le songe du début. Il faudra pour l'éveiller tout à coup, cette modulation claire et sonore en *mi majeur*, qui avait frappé le critique de 1834.

\*  
\* \*

Les motifs de la Krakowiak, d'après la *Gazette musicale* « se distinguent des mazurkas soit par une ressemblance frappante avec les ranz Suisses, soit par la légèreté du rythme en deux quarts, soit enfin par une nuance toute particulière de vive gaîté. » Le critique ajoutait que les paysans des environs de Cracovie habitant un pays mon-

1. La main droite frappe d'abord un *ut* naturel isolé, puis on entend l'accord du septième sensible de *la*  $\flat$  mineur (*sol*, *si*  $\flat$ , *ré*  $\flat$ , *fa*  $\flat$ ), jouant le rôle de triple appoggiature. L'*ut* du début n'a d'autre raison que d'atténuer la dureté de l'attaque.

tagneux, la longueur des phrases musicales venaient de là. Elles doivent, comme celles des ranz, résonner au loin dans la vallée et par-dessus les montagnes. Quant au morceau de Chopin, écrit entièrement à la manière de Hummel, c'est un ouvrage tout à fait concertant. La partie de piano est hérissée de difficultés toujours nouvelles, de sorte qu'on est tenté de reprocher au compositeur trop de traits. « Ce serait cependant tomber dans une grande erreur. Dans tout le cours du morceau, les motifs reviennent si continuellement, soit dans leur totalité, soit dans de nombreuses imitations, et au moyen de ces traits si riches ainsi que de tournures harmoniques toujours nouvelles, ils acquièrent une si admirable variété qu'on ne peut s'empêcher de les repasser d'un bout à l'autre, avec un intérêt sans cesse renaissant. L'art du contrepoint, réuni à tant de poésie et à un goût si délicat, est ce que la composition musicale peut offrir de plus élevé... »

Les douze *Études* de l'op. 10 ont été écrites par Chopin entre sa dix-neuvième et sa vingt-troisième année. La première mention en est faite par Chopin dans une lettre du 20 octobre 1829 : « J'ai composé une *Étude* dans ma manière. » Le 14 novembre : « J'ai écrit plusieurs études. » Elles comptent parmi ses plus beaux ouvrages.



Niecks signale, comme un caractère propre, leur fraîcheur saine et leur vigueur. Celles mêmes qui sont lentes, rêveuses et élogiaques, n'ont rien de la morbidesse des *Nocturnes*. « Il les écrivit dans un but technique, ajoute M. Ganche, en y mettant tous les effets d'harmonie qu'il cherche au piano, et toutes les difficultés pianistiques<sup>1</sup>. » Ainsi on trouverait dans les *Études* un formulaire de l'écriture de Chopin. En même temps il a enveloppé cette science du piano dans un art magnifique. La première étude, avec ses basses fières et le flot puissant de ses sons, est héroïque. La seconde est un frémissement et un murmure de lumière. Chopin lui-même disait à son élève Guttmann n'avoir pas écrit de plus belle mélodie que celle de la 3<sup>e</sup> étude, en *mi*. Un jour que Guttmann la

1. La première Etude, en *ut majeur*, sur les accords arpégés d'*ut*, de *sol*, de *fa*, etc..., donne une indication sur le jeu de Chopin. Il voulait que les notes fussent liées comme par un coup d'archet. Il se rendait compte d'ailleurs que travaillée autrement elle allait contre son but. Il disait à M<sup>me</sup> Streicher : « Souvent, malheureusement, au lieu d'apprendre tout cela, elle fait désapprendre. » D'après M. A. Cortot, l'Étude en *ut majeur* développe la force des doigts, et l'extension de la main donne de l'autorité et de la bravoure. La seconde assure l'indépendance et l'égalité des doigts faibles, lie le jeu, donne à la main une bonne tenue, de la légèreté et de l'agilité, etc... *Chopin*, 12 Etudes, op. 10, édition de travail par Alfred Cortot, Paris, Maurice Senart. — Voir une analyse complète des *Études* et de leurs éditions dans J. Huneker, *Chopin*, ch. VI.

jouait, Chopin éleva les bras, joignit les mains et soupira : O ma patrie ! — La quatrième, malgré le ton sombre d'*ut mineur*, regorge de vie et éclate en étincelles. La sixième en *mi*  $\flat$  *mineur*, est un plaintif nocturne. La septième est joyeuse, éclairée de soleil. La huitième a une grâce flexible et mondaine. Et nous avons vu qu'il a mis dans la douzième toute la colère et toute la douleur.

Les *Nocturnes* sont proprement une invention de Field. Jusqu'à lui, ce nom était réservé à des sérénades, le plus souvent pour instruments à vent, parfois pour instruments à cordes. Field le donna à des morceaux de piano d'une allure rêveuse, sans qu'il impliquât une forme particulière. Ces œuvres courtes et charmantes ont beaucoup fait pour la popularité de Chopin ; il en publiera pendant toute sa carrière de compositeur, puisque les premiers (op. 9) sont de janvier 1833, les derniers (op. 62) de septembre 1846. Dans l'intervalle il en a donné en janvier 1834 (op. 15) ; en mai 1836 (op. 27) ; en décembre 1837 (op. 32) ; en mai 1840 (op. 37) ; en novembre 1841 (op. 48) ; en août 1844 (op. 55). Il les publiait à l'ordinaire par deux. — Mais ces délicats ouvrages, en servant sa renommée, l'ont un peu accaparé. Ils ont donné de Chopin une image élégiaque, efféminée, mélan-

colique, qui a peu à peu masqué sa vraie figure.

Des trois *Nocturnes* de l'op. 9, le premier en *si bémol mineur*, est envahi, dit Niecks, « par une rêverie voluptueuse et une molle douceur. Il suggère le crépuscule, le calme de la nuit et les pensées qui en naissent »<sup>1</sup>. Cette douceur délicate est obtenue par les moyens les plus simples, presque élémentaires. Le morceau est construit en forme de lied. Le premier thème est construit sur l'incise bien connue :



Cette incise initiale fournit par une répétition ornementale la phrase, qui elle-même en se redoublant sous un aspect un peu différent, devient la période. Ainsi la période semble faite d'une seule pensée qui flotte, se défait et reparait. Cette période elle-même se répète textuellement, suivant une habitude familière à Chopin, qui ne craint nullement ces redites. Les dernières mesures seulement dépouillent en se répétant leur douceur mourante et couvrent le clavier d'un grand élan passionné.

Ces deux périodes forment le premier groupe,

1. F. Niecks. *Frédéric Chopin*, II, p. 262.

ou si l'on veut le premier thème du lied. Le second succède ; c'est un murmure à voix presque basse, dans le *relatif majeur ré*  $\flat$ . Il est lui aussi formé d'une période de huit mesures, construite cette fois sur une phrase de quatre, dont voici la première incise :



La période se répète une première fois textuellement, puis un pont de quatre mesures en *la*  $\flat$  en ramène une seconde fois la phrase constituante, en *ré*  $\flat$ . Une nouvelle phrase de huit mesures s'élève alors sur l'accord de septième de dominante, avec un sentiment de douceur et de paix. Et, reprise en écho, elle ramène le motif initial en *si*  $\flat$  mineur.

Mais cette forme en lied n'est nullement caractéristique des *Nocturnes*. Il semble même que sa symétrie soit antipathique au génie de Chopin, tant il s'en affranchit volontiers. La vérité est que pour chacune de ces petites pièces, il trouve des arrangements nouveaux, d'une fantaisie inépuisable, depuis les plus simples jusqu'aux plus ingénieux.

Veut-on analyser le second *Nocturne* de l'op. 9, en *mi*  $\flat$  majeur ? Il faut cette fois le découper en phrases. Il en comprend huit. La seconde

phrase répète la première en variant très librement la première incise, et en imitant plus sévèrement la seconde. On dirait que tandis qu'il copie un modèle très régulier, l'esprit de décoration et de rêverie saisit tout à coup l'artiste, tantôt à une inflexion, tantôt à une autre, et que juste à ce point-là, il dessine soudain une arabesque d'une grâce et d'une légèreté incomparables.

La 3<sup>e</sup> phrase est une variation au ton de la dominante. La 4<sup>e</sup> phrase est une imitation de la 1<sup>re</sup>. La 5<sup>e</sup> est une imitation de la 3<sup>e</sup>, avec la même modulation en *si* ♭. On dirait que la pensée hésite et se berce. « Sur un bel axe d'or la tenir balancée », écrira Musset. La 6<sup>e</sup> phrase revient au ton de *mi* ♭ et n'est que la répétition littérale de la 4<sup>e</sup> et de la 1<sup>re</sup>. A ce moment, commence une longue cadence sur la pédale de *mi*. Elle est ornée de gruppetti, d'appoggiatures et de traits brillants.

## V

Nicolas Chopin avait eu naguère pour pensionnaires les trois frères Wodzinski, Antoine, Casimir et Félix.

Frédéric, devenu leur camarade, avait été invité chez leurs parents à Sluzewo. Il avait joué

du piano avec leur sœur, la petite Marie Wodzinska. Puis on s'était séparé. Tandis que Chopin allait à Vienne, puis à Paris, les Wodzinski se fixaient à Genève. Mais l'aîné, Antoine, venait parfois à Paris, où il voyait Chopin. Enfin on s'écrivait. Dans l'été de 1834, M<sup>me</sup> Wodzinska invita Chopin à venir à Genève. Marie envoya un thème varié de sa composition. Chopin répondit à Félix, en s'excusant de ne pouvoir quitter Paris. Il revenait des bords du Rhin. Le thème que lui avait envoyé M<sup>lle</sup> Wodzinska lui avait servi de motif pour improviser. Enfin il lui envoyait la valse en *mi* ♯ *majeur*, celle-là même d'où il avait tiré les subsides de son voyage, et qui venait de paraître.

Le 28 février 1835, M<sup>me</sup> Wodzinska demande à Chopin de lui assembler une collection d'autographes. Elle ajoute : « N'aurons-nous pas le plaisir de vous voir ici ? » Elle ne sait pas quand elle quittera Genève<sup>1</sup>.

Dans l'été de 1835, le père et la mère de Chopin allèrent aux eaux de Carlsbad, où Frédéric vint les surprendre. Une lettre de Nicolas Chopin à ses enfants, le 16 août, raconte comment ils se rencontrèrent : « A quatre heures, nous n'étions pas encore levés, on est venu frapper à notre

1. M. Karłowicz. *Souvenirs inédits...*, pp. 121-122.

porte. C'était M. Zawadzki qui venait nous dire qu'hier il nous avait cherchés partout avec Frédéric. Vous pouvez bien vous imaginer que j'ai été bientôt habillé, et nous sommes allés ensemble éveiller ce bon enfant qui, ayant appris par mes lettres que je devais aller à Carlsbad, a voulu nous faire la surprise la plus agréable; il a quitté ses occupations à Paris et a passé plusieurs nuits pour arriver ici avant nous. Il n'est point du tout changé, de sorte qu'il nous semble comme au moment de son départ. Combien cette attention nous est précieuse, vous connaissez notre tendresse, vous pouvez en juger. Nous avons versé des larmes de joie. » — Frédéric avait joint une lettre à celle de son père. « Notre joie est indescriptible, dit-il avec cette fougue gracieuse et ce chatoisement de nuances sentimentales qui donne tant de vie à sa musique. Nous ne faisons que nous embrasser, — y a-t-il un plus grand bonheur?.. Nous nous promenons, nous conduisons sous le bras Madame petite mère, nous parlons de vous, nous imitons les petits neveux en colère, nous nous racontons combien de fois nous avons pensé l'un à l'autre. Nous buvons, nous mangeons ensemble, nous nous cajolons, nous nous rudoyons. Je suis au comble de mon bonheur. Ce sont les mêmes habitudes, les mêmes mouve-

ments avec lesquels j'ai grandi, c'est la même main que depuis si longtemps je n'avais pas baisée. Allons, mes enfants, je vous embrasse et vous demande pardon de ne pouvoir rassembler nos idées, ni parler d'autre chose que du bonheur que nous éprouvons en ce moment ; moi qui n'en avais jamais eu que l'espoir ! Et voilà qu'il est réalisé, ce bonheur, ce bonheur, ce bonheur ! »<sup>1</sup>

— C'est la conclusion sur la tonique.

Les Wodzinski quittaient Genève. Chopin était à Carlsbad. On décida de se rencontrer à Dresde. Frédéric revit Marie et l'aima. Un oncle de Marie, réfugié à Dresde, et sévère sur les convenances sociales, avertit la mère. Mais celle-ci ne voulut rien voir, et mit cette amitié sur le compte des souvenirs d'enfance et de la musique. On dit que la veille du départ, la jeune fille tendit à Chopin une rose. Il s'assit au piano et improvisa la valse en *fa mineur*, qui figure aux œuvres posthumes. « On croit y entendre, écrit le comte Wodzinski, après le murmure de deux voix amoureuses, les coups répétés de l'horloge et le roulement des roues brûlant le pavé, dont le bruit couvre ce lui des sanglots comprimés<sup>2</sup>. »

1. M. Karłowicz. *Souvenirs inédits*..., p. 9.

2. Comte Wodzinski. *Les trois romans*..., p. 250. L'auteur donne un fac-simile du manuscrit, assez différent du texte publié par Fontana, op. 69, n° 1.



Quelques jours plus tard, Chopin étant rentré à Paris, Marie lui écrivit, quoiqu'il n'aimât, dit-elle, ni recevoir ni écrire des lettres. Elle fait un joli tableau du chagrin où il a laissé ses amis. « Samedi, lorsque vous nous quittâtes, chacun de nous se promenait triste, les yeux remplis de larmes, dans ce salon où quelques minutes avant, nous vous comptions encore parmi nous. Mon père rentra bientôt et fut désolé de n'avoir pu vous faire ses adieux. Ma mère en pleurs nous rappelait à chaque instant quelques traits « de son quatrième fils Frédéric » (comme elle le dit), Félix avait une mine tout abattue ; Casimir voulait faire des plaisanteries comme à son ordinaire, mais ce jour-là elles ne lui réussissaient pas car il faisait le paillassé moitié pleurant. Mon père se moquait de nous et il riait lui-même uniquement pour ne pas pleurer. A onze heures vint le maître de chant ; la leçon alla fort mal, nous ne pouvions pas chanter. Vous étiez le sujet de toutes les conversations. Félix me demandait toujours la *Valse* (dernière chose que nous avions reçue et entendue de vous). Nous trouvions du plaisir : eux à l'écouter, moi à la jouer, car elle nous rappelait le frère qui venait de nous quitter »<sup>1</sup>...

1. M. Karłowicz. *Souvenirs inédits*, p. 122.

De Dresde, Chopin se rendait à Leipzig, où Schumann et Mendelssohn l'attendaient. « La soirée de dimanche a été réellement charmante, écrit Mendelssohn. Pendant que je lui jouais certains fragments de mon oratorio, quelques bons bourgeois se glissèrent furtivement dans la pièce pour... pour voir Chopin. Il s'est mis à son tour au piano et ses nouvelles études ont provoqué l'admiration générale ; après quoi j'ai de nouveau continué mon *Paulus*. Les bourgeois nous regardaient bouche bée ; on eût dit qu'ils entendaient converser un Cafre et un Iroquois. » Chopin s'arrêta à Heidelberg et rentra à Paris vers le milieu d'octobre.

L'événement de l'hiver, au moins pour les pianistes, fut l'arrivée à Paris de Thalberg, au début de novembre. De deux ans plus jeune que Chopin, il était lui aussi un prodige. Fils naturel du prince Moritz de Dietrichstein et de la baronne von Wetzler, il était né à Genève le 8 janvier 1812, et il avait fait ses études à Vienne. A quinze ans, il y faisait sensation. Dès 1828, il faisait graver ses premières compositions, des fantaisies sur *Euryanthe*, sur un chant écossais, sur le *Siège de Corinthe*. En 1830, il faisait sa première tournée de concerts en Allemagne, et écrivait son concerto op. 5. A Paris en 1835, il fit ses débuts dans les salons d'un

des plus illustres professeurs de piano qui fussent alors à Paris, Zimmermann, Marmontel, qui était présent, a décrit cette soirée : « Ce soir-là, M<sup>me</sup> Viardot, Duprez et de Bériot complétaient le tournoi musical. Thalberg eut un succès prodigieux. »

« Le but poursuivi et atteint par l'illustre virtuose, dit encore Marmontel, était de substituer à l'ancienne école du piano, où les effets brillants reposaient sur la rapidité des traits diatoniques et chromatiques, des formules nouvelles embrassant le clavier dans une plus grande étendue et développant le tissu harmonique de la basse la plus grave à la limite suraiguë... La disposition des phrases mélodiques au médium du piano, la division alternative aux deux mains des notes saillantes permettant aux doigts forts de marquer le chant avec plus de fermeté, l'harmonie plus corsée, soutenue aux deux mains au moyen de basses profondes et d'arpèges rapides, tels sont en résumé les procédés employés par Thalberg. »

La jeune école donna à la suite de Thalberg dans l'engouement pour l'arpège. Ceux qui avaient déjà leur originalité et leur style n'y changèrent rien. Chopin ne pouvait supporter Thalberg et il en faisait des parodies. Quant à Liszt, menacé dans sa royauté, il accourut,

mais trop tard, pour défier son rival. Le tournoi n'eut lieu qu'en 1836.

Cependant Chopin était revenu d'Allemagne tout rempli de ces sages résolutions, qui abondent dans les cœurs bien épris. L'amour lui inspirait le goût de la retraite et le soin de l'épargne. « J'approuve beaucoup, lui écrit son père non sans candeur, le 15 décembre, ta résolution de rester chez toi plus que les années précédentes, mais je ne suis pas d'avis que tu te retires entièrement. Les soirées, quand elles ne sont pas trop longues, sont pour toi un vrai délassement, nécessaire pour vivifier ton talent, te donner même de nouvelles idées. Je n'approuve pas moins l'intention que tu as d'épargner quelque chose... »

La fin de cette lettre est de Louise, la sœur aînée de Chopin. Elle lui rapporte les ragots que l'on fait à Varsovie de sa passion pour Marie. « Quand j'ai dit à M<sup>me</sup> Linde que peut-être l'année prochaine tu viendrais à Dresde, elle m'a répondu : Oui, si certaines personnes y sont. Oh ! Marie Wodzinska a attrapé son cœur »... M<sup>me</sup> Linde ne doute d'ailleurs pas que les Wodzinski aient tendu leurs filets. « M<sup>me</sup> Wodzinska l'accaparait comme elle pouvait, dit-elle, elle le faisait toujours asseoir entre elle et Marie ; cette jeune per-

sonne, qui est extrêmement bien, le gênait...<sup>1</sup> »

Nicolas Chopin voit avec bienveillance l'idylle de son fils et il tâche d'en tirer une exhortation à la sagesse. Il lui écrit, le 9 janvier 1836 : « A ce que je remarque, Dresde t'est devenu un endroit très intéressant, qui semble t'y attirer. A ton âge on n'est pas toujours maître de soi, on peut éprouver des impressions qui ne s'effacent pas facilement. Mais qui peut t'empêcher le printemps prochain de faire une petite tournée, und riechen was du nicht gerochen hast?<sup>2</sup>... Mais il faut de la santé et des fonds, et tu dois penser à l'une et aux autres, c'est le seul moyen de revoir Dresde et ce qu'il peut avoir d'intéressant pour toi, si tu n'en effaces pas l'impression. M. Wodzinski a été ici avant les fêtes, il est venu nous voir, mais ses fils n'étaient pas avec lui. A son empressement à demander de tes nouvelles, nous avons vu plus tard qu'il était informé du bruit qui courait... »

Le 5 février 1836 M<sup>me</sup> Wodzinska écrit de Dresde à Chopin pour lui demander de remettre

1. M. Karłowicz. *Souvenirs inédits...*, pp. 81-83.

2. Et de respirer ce que tu n'as pas respiré. Dans la même lettre, Nicolas Chopin fait allusion à un compagnon de voyage possible pour Frédéric, s'il retournait à Dresde. Karłowicz conjecture qu'il s'agit de la mère de Chopin, qui serait venue avec lui faire la demande. Ce projet ne fut pas réalisé. *Souvenirs inédits...*, p. 84.

une somme à son fils aîné, Antoine Wodzinski, qui habite Paris, et qui est un peu cerveau brûlé. « J'ai eu l'heureuse idée, dit-elle, de m'adresser de préférence à celui qui nous a, toujours et partout, donné tant de preuves de son amitié. » Elle recommande son nigaud, comme elle dit, aux bons conseils de Chopin.

Chopin retrouva Marie et sa mère à Marienbad en juillet 1836. Le 21 août ils revinrent ensemble à Dresde. Le 7 septembre, qui était l'avant-veille de son départ, comme le soir tombait, Chopin demanda à Marie si elle voulait être sa femme et à M<sup>me</sup> Wodzinska son consentement. Il reçut des réponses favorables, mais M<sup>me</sup> Wodzinska exigea le secret. Le « *crépuscule* » devint la formule dont ils désignèrent entre eux ces fiançailles. Le 14 septembre, M<sup>me</sup> Wodzinska écrit à Chopin qu'elle sera à Varsovie pour la mi-octobre. « Je verrai vos parents et vos sœurs, dit-elle, je leur dirai que vous vous portez bien et que vous êtes d'excellente humeur ; cependant je ne parlerai pas du *crépuscule*. Soyez pourtant assuré de ma sympathie ; pour compléter mon souhait et mettre à l'épreuve ces sentiments, cette précaution est nécessaire. Adieu ! couchez-vous à 11 heures et jusqu'au 7 janvier employez l'eau de gomme comme boisson... Portez-vous bien, cher Fritz ; je vous bénis de toute mon âme

comme une mère aimante. » — Un post-scriptum annonçait l'envoi de pantoufles par Marie. « Elles sont un peu grandes, mais elle dit que vous devez porter des bas de laine ; c'est ainsi que Paris a jugé, et je suppose que vous serez obéissant, ne l'avez-vous pas promis ? Enfin remarquez que c'est un temps d'épreuve ».

Le lendemain du jour où Chopin avait quitté Dresde, Casimir Wodzinski, le plus joyeux des trois frères, y arrivait. Le 15 il écrivait à Frédéric, pour lui dire son regret de ne pas l'avoir vu, et lui donner des nouvelles de Varsovie. Comme à l'ordinaire, sa lettre est pleine de plaisanteries. « Ton père, que je n'ai pas trouvé changé du tout, a aussi bonne mine qu'au temps où il nous grondait, nous mettait à genoux et parfois nous donnait la verge... Je me suis rappelé les bons temps où je venais réciter ma leçon et où je faisais tant le gamin... Enfin comme j'étais là un jeudi où tous sont réunis, j'ai cru me trouver encore en pension ; j'ai raconté mon voyage à M<sup>me</sup> Iedrzejewicz comme si j'avais eu une leçon à réciter ; j'ai tremblé en parlant à Barcinski et j'ai eu bien peur quand ton père m'a appelé. »

Évidemment Casimir n'est pas dans le secret ; autrement comment expliquer ces allusions appuyées à la modeste condition de la famille

Chopin <sup>1</sup>? Mais Marie a ajouté un post-scriptum charmant : « Nous ne pouvons nous consoler de votre départ : les trois jours qui viennent de passer nous ont paru des siècles ; faites-vous de même? Regrettez-vous un peu vos amis? Oui, je répons pour vous et je pense que je ne me trompe pas ; du moins j'ai besoin de le croire. Je me dis que ce oui vient de vous (car n'est-ce pas, vous l'auriez dit?) » — Elle annonce elle aussi l'envoi des pantoufles trop grandes, et elle ordonne qu'on porte des bas de laine. Et elle conclut : « Dans quinze jours nous partirons pour la Pologne. Je verrai vos parents : quel bonheur pour moi! <sup>2</sup> »

Comme l'année précédente, Chopin était allé de Dresde à Leipzig. Il y avait rencontré Schu-

1. Il est difficile de reconstituer à travers cette correspondance, remplie d'allusions obscures, les sentiments vrais. M<sup>me</sup> Wodzinska semble trouver que le séjour en Pologne a eu une fâcheuse influence sur son fils Casimir. « Si en Bohême l'air est saturé d'opium, là assurément il est plein de *juquiamé*. Quelle perspective pour Marie ! Qui sait comment elle sera dans un an ! » Il semble bien que M<sup>me</sup> Wodzinska ait prévu tout de suite les difficultés, et peut-être le changement de sa fille. Elle-même, le 14, sept jours après les fiançailles, se défend contre le soupçon de vouloir revenir sur son consentement. Malgré ses protestations, il semble bien qu'elle n'a guère cru à ce mariage.

2. Ces lettres sont dans le recueil de Karlowski, pp. 127-129. On y voit que Chopin a quitté Dresde le dernier samedi avant le 14 septembre, c'est-à-dire le 9. Les fiançailles seraient de l'avant-veille, d'après le comte Wodzinski. Mais celui-ci place la scène à Marienbad et au mois d'août.



mann le 12 et il lui avait donné l'œuvre née de son amour, la *Ballade en sol mineur* qui avait été éditée au mois de juin sous l'op. 23. « Elle me paraît son œuvre non pas la plus géniale, mais la plus *genialisch*, écrit Schumann le 14 septembre, et je lui dis que c'était celle de ses œuvres qui me plaisait le plus. Après un long silence pensif, il me dit avec force : « Cela me fait grand plaisir, parce que c'est aussi celle que je préfère<sup>1</sup>. »

La ballade était alors une nouveauté. La forme en avait été créée par Loewe, et les premières avaient paru moins de vingt ans plus tôt, en 1818. C'était un morceau pour une voix avec accompagnement de piano, caractérisé par l'introduction d'un élément épique. En la traitant pour piano seul, Chopin lui conserva cet aspect narratif. L'expression de la joie et de

1. La lettre citée par Karasowski, p. 177, est adressée à Dorn, le maître de Schumann, à Riga. Les termes sont : *Von Chopin habe ich eine neue Ballade*. Il semble bien qu'il s'agit d'un exemplaire remis et non d'une première audition. D'autre part le mot *neue* a fait penser qu'il s'agissait de la seconde ballade, en *fa majeur*, qui ne parut qu'en 1840, et qui est en effet dédiée à Schumann. La dédicace n'a été faite qu'en 1839, au retour de Majorque, et Chopin ne savait s'il mettrait le nom de son ami sur les *Préludes* ou sur la *Ballade*. Cependant il est certain que dès 1836 une première version était ébauchée, et que Chopin la joua à Schumann : car celui-ci fait allusion à cette audition dans un article de 1841. La conclusion était alors en *fa majeur* ; dans le texte édité elle est en *la mineur* (*Gesammelte Schriften*, III, pp. 64-65).

la douleur y est enveloppée dans une atmosphère de conte ou de légende. Enfin la ballade instrumentale garde de la ballade chantée du moyen-âge, disparue depuis le xvi<sup>e</sup> siècle, l'habitude des refrains.

La ballade en *sol mineur* est, au dire de Schumann, une des compositions les plus fougueuses et les plus personnelles de Chopin<sup>1</sup>. Elle est surtout, selon Niecks, « frémissante des sentiments les plus intenses, pleine de soupirs, de sanglots, de gémissements et de transports passionnés. Les sept mesures d'introduction (*Lento*) commencent fermes, pesantes et fortes et progressivement se délient, s'allègent et s'adoucissent en s'achevant par un accord dissonant, que certains éditeurs ont cru devoir corriger<sup>2</sup> ».

Saint-Saëns, dans la préface qu'il a écrite pour l'ouvrage de M. Ganche, présente ainsi les faits : « A la dernière mesure de l'introduction, dit-il, on voit sur l'édition originale un *ré*, évidemment façonné avec un *mi* ultérieurement corrigé. Ce *mi* supposé donne un accent douloureux, tout à fait d'accord avec le caractère du morceau. Était-ce une faute de gravure ? Était-ce l'intention première de l'auteur ?... De Liszt,

1. *Eine seiner wildesten eigentümslichsten Kompositionen. (Gesammelte Schriften, III, p. 64).*

2. F. Niecks. *Frederick Chopin*, II, p. 268.

que j'ai interrogé à ce sujet, je n'ai pu obtenir que cette réponse : j'aime mieux le *mi* ♭<sup>1</sup>. » Et Saint-Saëns conclut que le *mi* ♭ est la première idée de Chopin, et que le *ré* lui a été conseillé par des amis craintifs et maladroits<sup>2</sup>. Niecks est aussi partisan du *mi* ♭, qu'il appelle *the emotional key-note of the whole poem*. C'est une interrogation, dont la soudaine douleur traverse le corps et l'âme. Puis le récit commence, d'abord simple et pathétique, puis envahi d'une émotion croissante. A cette agitation, succède, comme une vision céleste, le délicieux groupe de chant en *mi* ♭ majeur. Mais la passion éclate de nouveau et entraîne la ballade à ce *presto con fuoco* qui lui sert de conclusion.

\*  
\* \*

Depuis la valse en *mi* ♭ majeur op. 18, parue comme nous avons dit en juin 1834, Chopin avait publié, en octobre de la même année, le boléro en *ut* majeur op. 19. Mais quand l'avait-il composé? Niecks conjecture que c'est une œuvre de jeunesse qu'il aurait tirée de ses

1. Ed. Ganche. *Frédéric Chopin*, p. 10.

2. La correction avec le *ré* achève l'introduction sur l'accord de tonique, en position de quarte et sixte. C'est le texte adopté par Reinecke dans son édition collective.

tiroirs. Il se fonde sur l'absence de poésie, qui pourrait dénoncer en effet une composition des premières années. Peut-être Chopin a-t-il pris l'idée d'un boléro à Auber, qui en avait mis un, en 1828, dans la *Muette de Portici*. Il est à peine nécessaire de dire que l'op. 19 n'a aucun caractère espagnol.

En février 1835, Chopin publia le premier scherzo, op. 20; et en novembre quatre mazurkas, op. 24.

Quel est le sens du *Scherzo*? C'est un mystère de l'œuvre de Chopin que sa musique soit visiblement un langage, mais un langage dont nul ne connaît le secret. Le Scherzo commence par deux longs accords dissonants, hardiment posés, l'un de tierce et quarte, l'autre de quinte et sixte. Est-ce un cri de désespoir? Et l'*agitato* qui suit représente-t-il vraiment une âme emprisonnée qui s'efforce furieusement de se libérer? C'est la traduction de Niecks. Celle de Kleczynski est différente. Le scherzo en *si mineur* correspondrait à une période de calme, après les déboires de Vienne et les douleurs de la chute de Varsovie. « Sa nature idéale ne saurait jamais se montrer rude; il n'y a jamais trop de pathétique ni trop d'éclats... Le motif principal, plein de grondements et de tempête, s'arrête tout d'un coup et fait place à un chant poétique et suave

(*si majeur*) qui raconte les prairies aimées dans l'enfance ; puis les deux accords du commencement coupent cette mélodie, et la tempête se déchaîne de nouveau pour aboutir à un accord aussi hardi<sup>1</sup> et se perdre dans son propre tumulte<sup>2</sup>. » — Au vrai, quels étaient les sentiments de Chopin en écrivant cette page pathétique ? Qu'a-t-il voulu dire ? Le musicien, et peut-être tout artiste, meurt avec son secret.

L'année 1836, l'année de son amour, fut beaucoup plus féconde que la précédente. Tout d'abord Chopin édita deux œuvres composées depuis plusieurs années : le concerto en *fa mineur* et la *Grande Polonaise* pour piano et orchestre, précédée d'un *Andante Spianato*. Ce sont les op. 21 et 22.

La *Polonaise* est d'une grâce et d'une légèreté charmantes. Elle est bien nettement divisée en trois fragments. Dans le premier, Chopin commence, selon son habitude, par exposer une suite de thèmes, plus ou moins engendrés ou imités les uns des autres, et chacun formant une période le plus souvent de huit mesures. Les deux premières périodes sont en *mi b majeur*. La troisième commence en *fa mineur*, puis, par

1. C'est l'accord *fa #, si, ré, mi #, sol*, c'est-à-dire un accord de septième sur une pédale de dominante.

2. J. Kleczynski. *Frédéric Chopin*, p. 12.

la dominante de *mi* ♭ mineur, passe en *mi* ♭ majeur. La quatrième est en *si* ♭ majeur. Puis la tonique de *si* ♭ majeur devient dominante de *mi* ♭ majeur pour ramener le thème initial dans le ton du commencement.

Le second fragment, après une première période d'introduction, amène un nouveau thème, le cinquième, en *la* ♭ majeur<sup>1</sup>. Une page de développements, qui se termine en *ut* mineur, nous conduit à un sixième thème. Un septième thème, en *si* ♭ majeur, et d'un accent plus vigoureux, ramène le rythme typique de la polonaise, mêlé de développements tirés du premier fragment.

Nous arrivons ainsi au troisième fragment, qui est la répétition ornée du premier, avec une large et brillante conclusion.

On a vu que la ballade en *sol* mineur, qui reste le monument de la tendresse malheureuse de Chopin pour Marie Wodzinska, avait paru en juin. Il donna encore en mai deux nocturnes op. 27 et en juillet deux polonaises op. 29.

\*  
\* \*

1. Ce thème engendre comme à l'ordinaire une période de huit mesures, où il est entendu deux fois ; mais la seconde fois, il est en *sol* majeur. Cette modulation, au demi-ton inférieur, est d'un effet charmant.

Le 2 octobre 1836, Marie datant sa lettre de ce crépuscule qui leur était un cher souvenir, écrivait à Chopin :

« Maintenant nous partons au plus vite pour Varsovie. Combien je me réjouis de revoir toute votre famille et l'année prochaine *vous* !... Adieu, jusqu'à *mai* ou *juin* au plus tard. »

Le 29 janvier 1837, la comtesse Wodzinska remercie Chopin qui a fait expédier un piano à Sluzewo, et le gronde pour un magnifique Keepsake qu'il lui a offert. Marie, suivant son habitude, ajoute un post-scriptum, et il faut bien avouer que ce post-scriptum est assez niais.

« Maman a grondé et moi je remercie gentiment, très gentiment, et quand nous nous reverrons, je remercierai plus gentiment encore. On voit que je suis très paresseuse pour écrire, parce que remettre mes remerciements à notre prochaine entrevue me dispense aujourd'hui de beaucoup de mots. Maman vous a décrit notre façon de vivre, il ne me reste donc rien à vous apprendre sinon qu'il dégèle : grande nouvelle, n'est-ce pas ? Surtout très importante à savoir. Cette vie tranquille que nous menons ici est ce qu'il me faut, voilà pourquoi je l'aime, pour à présent s'entend, car je ne voudrais pas que ce fût toujours comme cela. On prend son parti le mieux qu'on peut, quand cela ne peut pas être autrement que cela n'est. Je m'occupe un peu pour tuer le temps. J'ai dans ce moment l'Allemagne de Heine qui m'intéresse infiniment. Mais il faut finir et vous recommander à Dieu. J'espère que

je n'ai pas besoin de vous répéter l'assurance des sentiments de

Votre fidèle secrétaire

MARIE.

De telles lettres, molles et vides, désespèrent un amoureux. Marie avait confié à Chopin, en 1836, un album. Il y transcrivit un *Lento con gran espressione* qu'il avait composé en 1830 pour sa sœur Louise, plus huit mélodies. La lettre par laquelle M<sup>lle</sup> Wodzinska le remercie est plus terne et plus froide encore que la précédente :

« Je ne puis vous écrire que quelques mots, en vous remerciant pour le joli cahier que vous m'avez envoyé. Je ne tâcherai pas de vous dire combien j'ai éprouvé de joie en le recevant, ce serait en vain. Recevez, je vous prie, l'assurance de tous les sentiments de reconnaissance que je vous dois. Croyez à l'attachement que vous a voué pour la vie toute notre famille, et particulièrement votre plus mauvaise élève et amie d'enfance. Adieu. Maman vous embrasse bien tendrement. Thérèse (la sœur de Marie) à chaque instant parle de son Chopena.

Adieu, gardez notre souvenir.

MARIE.

D'une fiancée, cette lettre équivalait à une rupture. Elle l'annonçait. Cette rupture se fit vers le milieu de 1837. Marie ne résista point à l'opposition que son père faisait au mariage, soit à cause de la petite naissance du fiancé, soit à



cause de sa santé. Chopin fut très malheureux. On a trouvé après sa mort les lettres des Wodzinski nouées d'une faveur rose sous cette inscription : *Moja bieda. Mon malheur*<sup>1</sup>.

Pour le distraire Camille Pleyel et Stanislas Kozmian l'emmenèrent à Londres où il resta du 11 au 22 juillet. Ils le firent jouer incognito chez Broadwood, le facteur de pianos, sous le nom de Fritz. L'incognito fut aussitôt découvert. Mendelssohn écrivait à Hiller le 1<sup>er</sup> septembre : « On dit que Chopin est venu soudainement ici il y a une quinzaine; mais il n'a visité personne. Un soir il a joué superbement chez Broadwood et s'est enfui de nouveau. Il est, paraît-il, très souffrant. »

---

1. Marie Wodzinska épousa en 1841 le comte Joseph Skarbek, et ne fut pas heureuse. Elle s'en sépara en 1848. Le mariage fut annulé en cour de Rome. Elle épousa ensuite M. Orpizewski, qu'elle disputa dix-huit ans à la mort. Il mourut en 1881. Elle eut un fils qu'elle perdit dans sa quatrième année. Elle vivait encore en 1886, quand le comte Wodzinski publia son livre, d'ailleurs plein de fantaisies et d'erreurs. Elle s'éteignit en 1896. Cf. F. Hoesick, *Chopin*, II, p. 225.

## TROISIÈME PARTIE

# LELIA

(1838-1847)

---

### I

En 1835, Liszt était allé rejoindre à Genève la belle comtesse d'Agoult, qui abandonnait pour lui fille et mari. Elle avait vingt-neuf ans.

Or Liszt connaissait Alfred de Musset, et par Musset, à la fin de 1834, il avait connu George Sand. La comtesse d'Agoult admirait la romancière. Liszt mit en relation les deux femmes. George Sand vint à Genève en 1836. A l'automne, ce furent la comtesse d'Agoult et Liszt qui revinrent à Paris. Ils s'installèrent rue Laffitte, à l'hôtel de France. George Sand y vint loger auprès d'eux. Liszt lui parla de Chopin<sup>1</sup>. Elle voulut

1. « Mme Sand entendit souvent parler à cette époque, par un musicien ami de Chopin, l'un de ceux qui l'avaient accueilli avec le plus de joie à son arrivée à Paris, de cet artiste si exceptionnel. » F. Liszt. *F. Chopin*, p. 251.

connaître le musicien, poète de ces paysages impalpables, qu'elle avait elle-même décrits et rêvés dans les *Lettres d'un voyageur*.

Chopin était lié avec Liszt depuis son arrivée à Paris. Le portrait du musicien hongrois était le seul qui ornât le salon du musicien polonais. Un soir Liszt et quelques amis envahirent par surprise l'appartement de Chopin. Liszt a fait de cette soirée un tableau brillant, où il est difficile de démêler le souvenir et l'invention<sup>1</sup>. Il décrit la chambre éclairée seulement de quelques bougies autour d'un Pleyel ; les fantômes des meubles dans des housses blanches, comme attentifs à la musique ; une nappe de lumière répandue du piano sur le parquet, et allant rejoindre le foyer où rougissaient par moments des flammes orangées ; Heine, Meyerbeer, Nourrit, Hiller rassemblés dans la zone lumineuse. Eugène Delacroix restait étonné et absorbé. Le vieux Niemcevicz écoutait, avec une gravité morne, ses *Chants historiques* ressusciter sous les doigts du musicien. Séparé de tous les autres, sombre et muet, Mickiewicz dessinait sa silhouette inflexible. Une glace reflétait les boucles blondes de la comtesse d'Agoult. « Enfoncée dans un fauteuil, accoudée sur la console, M<sup>me</sup> Sand était

1. F. Liszt. *Chopin*, pp. 146 sq.

curieusement attentive, gracieusement subjuguée. »

Ceci devait se passer à la fin de 1836. George Sand et Chopin se virent encore dans le salon improvisé que la comtesse d'Agoult présidait avec grâce à l'hôtel de France. « C'est chez elle ou par elle, dit George Sand, que je fis connaissance avec Eugène Sue, le baron d'Ekstein, Chopin. » D'ailleurs la romancière avait fait sur le musicien la plus fâcheuse impression. Hiller écrit à Liszt : « Un soir tu rassemblais chez toi l'élite de la littérature française. Certes George Sand ne pouvait y manquer. En revenant à la maison, Chopin me dit : Quelle femme antipathique que cette Sand ! Est-ce vraiment bien une femme ? Je suis prêt à en douter... »

En janvier 1837, George alla à Nohant, où elle passa toute l'année. Chopin, invité à venir la voir, ne vint pas. Nous avons vu qu'il était dans le deuil de ses fiançailles rompues. Nous l'avons trouvé à Londres en juillet ; il est possible qu'il ait été à Ems en septembre. Nous le perdons de vue jusqu'en février 1838, où, de nouveau à Londres, il a joué devant la Cour.

Dans une lettre du 2 mars 1838, Balzac raconte à M<sup>me</sup> Hanska une visite qu'il vient de faire à Nohant.

« J'ai abordé le château de Nohant, le samedi

gras, vers sept heures et demie du soir, et j'ai trouvé la camarade George Sand dans sa robe de chambre, fumant un cigare après le diner, au coin de son feu, dans une immense chambre solitaire. Elle avait de jolies pantoufles jaunes, ornées d'effilés, des bas coquets et un pantalon rouge. Voilà pour le moral. Au physique, elle avait doublé son menton comme un chanoine. Elle n'a pas un seul cheveu blanc malgré ses effroyables malheurs; son teint bistré n'a pas varié; ses beaux yeux sont tout aussi éclatants; elle a l'air tout aussi bête quand elle pense, car, comme je le lui ai dit après l'avoir étudiée, toute sa physionomie est dans l'œil. Elle est à Nohant depuis un an, fort triste et travaillant énormément... Elle se couche à six heures du matin et se lève à midi. » — Ils parlèrent de Jules Sandeau qui les avait déçus l'un et l'autre. « Elle a été cependant encore plus malheureuse avec Musset, et la voilà dans une profonde retraite, condamnant à la fois le mariage et l'amour, parce que, dans l'un et l'autre état, elle n'a eu que déceptions. »

L'impitoyable Balzac ne faisait pas de pronostics favorables. « Elle n'est pas aimable, écrivait-il, et, par conséquent, elle ne sera que très difficilement aimée. Elle est garçon, elle est artiste, elle est grande, généreuse, dévouée,

chaste : elle a les traits de l'homme : *ergo*, elle n'est pas femme. » Et plus loin : « Enfin, c'est un homme et d'autant plus un homme qu'elle veut l'être, qu'elle est sortie du rôle de femme, et qu'elle n'est pas femme. La femme attire et elle repousse, et, comme je suis très homme, si elle me fait cet effet-là, elle doit le produire sur les hommes qui me sont similaires; elle sera toujours malheureuse. Ainsi, elle aime maintenant un homme qui lui est inférieur<sup>1</sup> et dans ce contrat-là, il n'y a que désenchantement et déception pour une femme qui a une belle âme... »

Elle avait trente-quatre ans. Chopin en avait vingt-huit. Le jour même où Balzac écrivait la lettre qu'on vient de lire, Chopin jouait dans un concert donné par le pianiste Valentin Alkan, son cadet de trois ans. Celui-ci avait arrangé pour huit mains et deux pianos la symphonie de Beethoven en *la majeur*. Les parties furent tenues par Alkan, Chopin, Zimmermann, qui avait été le maître d'Alkan, et Gutmann, un jeune élève de Chopin<sup>2</sup>.

Quelques jours après, celui-ci alla donner un concert à Rouen au profit de son compatriote le professeur Orłowski. Ce fut un événement. Le-

1. Il s'agit de Mallefille, qui était l'amant de George Sand.  
2. Gutmann était né à Heidelberg; il venait d'avoir dix-neuf ans.

gouvé écrit dans la *Gazette musicale* du 25 mars : « Il ne fallait pas moins qu'une bonne action à faire et que le souvenir de son pays pour vaincre sa répugnance à jouer en public. Eh ! bien, le succès a été immense ! immense ! Toutes ces ravissantes mélodies, ces ineffables délicatesses d'exécution, ces inspirations mélancoliques et passionnées, toute cette poésie de jeu et de composition qui vous prend à la fois l'imagination et le cœur, ont pénétré, remué, enivré ces cinq cents auditeurs... ; c'était à tous moments, dans la salle, de ces frémissements électriques, de ces murmures d'extase et d'étonnement qui sont les bravos de l'âme. Allons, Chopin ! allons ! que ce triomphe vous décide ; ne soyez plus égoïste, donnez à tous votre beau talent : consentez à passer pour ce que vous êtes, terminez le grand débat qui divise les artistes ; et quand on demandera quel est le premier pianiste de l'Europe, Liszt ou Thalberg, que tout le monde puisse répondre, comme ceux qui vous ont entendu : c'est Chopin. »

Vers la même époque, Henri Heine envoyait ce joli portrait à la *Revue dramatique* de Stuttgart : « La Pologne lui a donné son sentiment chevaleresque et sa souffrance historique ; la France, sa facile élégance et sa grâce ; l'Allemagne sa profondeur rêveuse... ; mais la nature

lui donna une figure élancée, coquette, un peu malade, le plus noble cœur et le génie. Il faut certainement accorder à Chopin le génie dans toute l'acception du mot. Il n'est pas seulement virtuose, mais bien poète aussi : il peut nous révéler la poésie qui vit dans son âme ; c'est un musicien poète, et rien n'est comparable à la jouissance qu'il nous procure quand il improvise sur le piano. Il n'est en ce moment ni Polonais, ni Français, ni Allemand, il trahit une plus haute origine : il vient du pays de Mozart, de Raphaël, de Gœthe ; sa patrie véritable est le pays de la poésie. »

## II

Durant les voyages que George Sand faisait à Paris au printemps de 1838 pour le procès qu'elle avait avec son mari, elle rencontra Chopin, très désemparé par la rupture de ses fiançailles. La réserve que Chopin avait marquée se changea en amitié, et cette amitié même changea bientôt de caractère.

Comment se noua cette sympathie ? On n'en sait rien. M. Wladimir Karénine, dans son ouvrage sur George Sand, se borne à rappeler le chagrin que les Wodzinski avaient infligé à Chopin, et il conclut : « La sympathie d'une



grande âme, libre, ardente, prête à l'aimer, venant à lui, dut d'emblée inonder de lumière, de chaleur et de passion inextinguible ce cœur qui n'avait encore rencontré ni un vrai amour, ni un cœur égal au sien<sup>1</sup>. »

En réalité, nous ne savons rien des débuts de cet amour. Le premier texte qui y fasse allusion est une lettre très énigmatique que George Sand écrivait de Nohant à M<sup>me</sup> Marliani, le 28 mai 1838<sup>2</sup>.

« Chère belle, j'ai reçu vos bonnes lettres et je tarde à vous répondre à *fond*, parce que vous savez que le temps est *variable* dans la saison des amours.

« On dit beaucoup de *oui*, de *non*, de *si*, de *mais* dans une semaine, et souvent on dit le matin : *décidément ceci est intolérable*, pour dire le soir : *en vérité c'est le bonheur suprême*.

« J'attends donc pour vous écrire *tout de bon* que mon baromètre marque quelque chose sinon de stable, du moins de certain pour un temps quelconque. Je n'ai pas le plus petit reproche à faire, mais ce n'est pas une raison pour être contente. »

La raison de cette incertitude est peut-être

1. W. Karénine. *George Sand, sa vie et ses œuvres*, t. III (1912), p. 32.

2. Cette lettre a été publiée par W. Karénine, *ib.*, p. 42.

que George Sand a appris les fiançailles avec Marie Wodzinska. Elle ne sait pas, — et ceci est bien étrange, — que les fiançailles sont rompues. Et de son côté, elle est depuis près d'un an la maîtresse de Mallefille, dont le bonheur lui est sacré. Dans cet embarras, elle consulta un ami de Chopin, Albert Grzymala. La consultation paraît avoir été délicate. George Sand la termina par une lettre très longue et très curieuse, que M. Karénine a publiée<sup>1</sup>. Elle ne veut pas enlever Chopin à Marie Wodzinska : « Je ne veux point faire le rôle de mauvais ange. Je ne suis pas le *Bertrand* de Meyerbeer et je ne lutterai point contre l'amie d'enfance, si c'est une belle et pure Alice ; si j'avais su qu'il y avait un lien dans la vie de notre enfant, un sentiment dans son âme, je ne me serais jamais penchée pour un parfum réservé à un autre autel. De même lui sans doute se fût éloigné de mon premier baiser s'il eût su que j'étais comme mariée. Nous ne nous sommes point trompés l'un l'autre, nous nous sommes livrés au vent qui passait, et qui nous a emportés tous deux dans une autre région pour quelques instants. »

Mais il faut revenir sur terre. Elle demande

1. W. Karénine, *George Sand*, III, pp. 44-53.

donc à Grzymala si Marie lui paraît plus propre qu'elle-même à faire le bonheur de Chopin. « Je demande à savoir laquelle de *nous deux* il faut qu'il oublie ou abandonne pour son repos, pour son bonheur, pour sa vie enfin, qui me paraît trop chancelante et trop frêle pour résister à de grandes douleurs... S'il venait mettre son existence entre mes mains, je serais bien effrayée, car en ayant accepté une autre, je ne pourrais lui tenir lieu de ce qu'il aurait quitté pour moi. »

Dieu n'a donc pas permis qu'ils accomplissent leur pèlerinage côte à côte sur la terre. Ils doivent se rencontrer dans le ciel : George Sand nomme ainsi la région sublime où Chopin et l'amour savaient la conduire; elle a parlé un peu plus haut d'embrassement céleste et de voyage à travers l'empyrée. « Les instants rapides que nous y passerons seront si beaux, qu'ils vaudront toute une vie passée ici bas. »

Ces embrassements célestes eux-mêmes, elle y renoncera si Marie doit donner à Chopin un bonheur pur et vrai. « Si son âme, *excessivement*, peut être *follement*, peut être sagement scrupuleuse, se refuse à aimer deux êtres différents, de deux manières différentes, si les huit jours que je passerais avec lui dans une saison doivent l'empêcher d'être heureux dans son intérieur, le reste de l'année; alors, oui, alors, je vous jure

que je travaillerai à me faire oublier de lui. » — Mais si Chopin est moins scrupuleux, ou moins heureux, « si son bonheur domestique peut et doit s'arranger avec quelques heures de passion chaste et de douce poésie », — ou si ce bonheur domestique n'existe pas, alors George, au lieu de fuir celui qu'elle aime, rêve de s'en rapprocher autant que possible (sans compromettre, dit-elle, la sécurité de Mallefille), de se rappeler doucement à lui dans ses heures de repos et de béatitude, de le serrer chastement dans ses bras quelquefois, « quand le vent céleste voudra bien nous enlever et nous promener dans les airs ».

Mais surtout si le mariage avec Marie doit être le tombeau de cette âme d'artiste, oh ! alors il faut l'empêcher, il faut vaincre même les scrupules religieux de Chopin. Si cette fiancée doit être une geôlière, comme la Russie l'est de la Pologne, George demande au ciel toutes les séductions d'Armide pour retenir le pauvre enfant. Même s'il l'a séduite, et s'il l'épouse par point d'honneur, qu'il ne se fasse pas tant de scrupule. On ne doit pas l'avenir en échange du passé : car le passé est limité et l'avenir est infini. Le mieux serait que le cœur de Chopin pût comme celui de George Sand, contenir deux amours, dont l'un serait le corps, et dont l'autre serait l'âme.

« Quant à la question de possession ou de non

possession, ajoute-t-elle, cela me paraît une question secondaire à celle qui nous occupe maintenant. » Elle avoue qu'elle n'a pas d'idées arrêtées à ce sujet. Si l'on doit vivre ensemble, mieux vaut une union complète ; si l'on doit vivre séparé, il est de la prudence et de la vraie vertu de s'abstenir. Mais encore faut-il que cette retenue soit un sacrifice. Elle a été très choquée quand Chopin, au moment de la quitter, a paru mépriser cela même qu'elle lui refusait. « Il semblait faire *fi*, à la manière des dévots, des grossièretés *humaines*, et rougir des tentations qu'il avait eues et craindre de souiller notre amour par un transport de plus. Cette manière d'envisager le dernier embrassement de l'amour m'a toujours répugné... »

Tant de délibérations aboutirent au dénouement ordinaire. Mais nous ne savons rien des premiers mois de la liaison. Voici les œuvres publiées à cette époque. De juillet 1836 à octobre 1837, pendant quinze mois, qui correspondent aux fiançailles et à la rupture avec Marie Wodzinska, Chopin n'avait absolument rien publié<sup>1</sup>.

1. Cette interruption paraît significative. Cependant Chopin avait des œuvres en portefeuille. Ce sont celles qu'il joua à Schumann en septembre 1836, à Leipzig, et que celui-ci énumère dans la lettre à Dorn : la deuxième Ballade (dans un premier état), des nocturnes, des études et des mazurkas, presque tout ce qu'il publiera à la fin de 1837.

En octobre 1837, il donna les douze Études de l'op. 25 dédiées à la comtesse d'Agoult. Encore ces Études, au témoignage de Schumann, ont-elles été presque toutes composées en même temps que celles de l'op. 10, c'est-à-dire avant l'été de 1833. Elles sont le fond de tiroir. Quelques-unes seulement, d'une haute maîtrise, ont dû être composées plus tard. Telles sont la première en *la*  $\flat$  (un petit berger, réfugié dans une grotte, joue sur la flûte, pendant l'orage, une tranquille mélodie, selon l'interprétation attribuée à Chopin), et la magnifique douzième en *ut mineur*. En décembre, il publia l'Impromptu op. 29, les quatre mazurkas de l'op. 30, le scherzo en *si bémol mineur* de l'op. 31, et les deux nocturnes de l'op. 32.

Le Scherzo, la rupture avec Marie, porte avec ses interrogations, ses reproches, ses phrases caressantes, la marque évidente d'un amour douloureux et qui doute. Schumann ne s'y trompe point. Il le compare à un poème de Byron, « si tendre, si hardi, aussi plein d'amour que de raillerie ». Niecks à son tour montre le voile de mélancolie qui ennuage les phrases qui devraient être les plus joyeuses. Il note le caractère impulsif, capricieux et passionné du premier groupe, en *si*  $\flat$  *mineur* et *ré*  $\flat$  *majeur*, — la tendresse mélancolique du *con anima* qui suit, — puis,

après la répétition qui clôt le cycle de ce premier fragment, l'entrée d'une phrase en *la* plus mystérieuse que le sourire de la Joconde ; enfin le passage en *ut*  $\sharp$  mineur, plus pressant, plus précis, qui est comme un réveil après la rêverie qui le précède. « Je m'aventure à dire, ajoute-t-il, que ce scherzo est une composition très importante, plus riche et plus variée en incidents émotifs que les autres œuvres de Chopin qui portent le même nom<sup>1</sup>. »

C'est à ce moment que Chopin prend l'habitude de ne plus publier d'ouvrages qu'à la fin de l'année. Ainsi, en 1838, c'est seulement en novembre qu'il donnera quatre mazurkas op. 33, et en décembre trois valses op. 34. Il avait dû remettre les manuscrits à l'éditeur dans le cours de l'été, peut-être quand il eut arrêté son dessein de partir, et pour parer aux frais de voyage.

Il en fit autant des *Préludes*, op. 28. Il les vendit à Camille Pleyel, à qui ils sont dédiés, avant de quitter Paris. Mais ils n'étaient encore qu'en ébauche. Pleyel les paya 2.000 francs, dont il remit 500 à Chopin, le reste devant être réglé à mesure que les manuscrits seraient livrés. En fait les *Préludes* parurent près d'un an plus tard, en septembre 1839. Il restent comme les

1. F. Niecks. *Frederick Chopin*, II, pp. 257-258.

témoins de la première saison des amours entre Chopin et George Sand.

## III

Le fils de George Sand, Maurice, était un enfant délicat, à qui les médecins avaient prescrit des hivers doux. George Sand projeta de passer l'hiver de 1838-1839 en Italie, puis, sur le conseil de ses amis Marliani, elle choisit le séjour de Majorque.

« Comme je faisais mes projets et mes préparatifs de départ, a-t-elle écrit dans *l'Histoire de ma vie*, Chopin, que je voyais tous les jours et dont j'aimais tendrement le génie et le caractère, me dit à plusieurs reprises que s'il était à la place de Maurice, il serait bientôt guéri lui-même. Je le crus et me trompai. Je ne le mis pas dans le voyage à la place de Maurice, mais à côté de Maurice. Ses amis le pressaient depuis longtemps d'aller passer quelque temps dans le midi de l'Europe. On le croyait phtisique. Gaubert l'examina et me jura qu'il ne l'était pas. « Vous le sauverez, en effet, me dit-il, si vous lui donnez de l'air, de la promenade et du repos<sup>1</sup>. »

1. Les premières alarmes pour la santé de Chopin paraissent dater de 1836. On a vu les recommandations inquiètes des Wodzinski. Dans l'hiver 1836-1837, il eut de nouveau l'in-



Quand après bien des années elle écrivait l'*Histoire de ma vie*, George Sand se représentait ainsi les choses : Chopin demandait qu'on l'emmenât; elle hésitait, elle pesait les motifs avec une prudence supérieure, elle faisait entendre à cet enfant amoureux et qu'elle décrit comme maniaque la voix de la raison. « Je priai cependant Chopin de bien consulter ses forces morales, car il n'avait jamais envisagé sans effroi, depuis plusieurs années, l'idée de quitter Paris, son médecin, ses relations, son appartement même et son piano. C'était l'homme des habitudes impérieuses, et tout changement, si petit qu'il fût, était un événement terrible dans sa vie. »

Les choses se sont-elles passées ainsi? Tant de sagesse s'accorde médiocrement avec les combinaisons audacieuses de la lettre à Grzymala. Là déjà George Sand prévoyait des voyages dans l'éther, quand le vent céleste voudrait bien les emporter. Et dans *Un hiver au midi de l'Europe*, paru en 1841 dans la *Revue des Deux Mondes*, elle écrit : « Nous tous, heureux et malheureux, oisifs et nouveaux mariés, amants et hypocondriaques, nous rêvons tous de quelque asile poétique, tous nous nous en allons chercher

fluenza. C'est ce qu'il dit lui-même dans une lettre à Antoine Wodzinski, publiée par A. Sulc. Dans l'été de 1837, on voulut l'envoyer à Ems, mais il se jugea trop malade pour bouger.

quelque nid pour aimer ou quelque gîte pour mourir. » Il est naturel de trouver dans ces lignes la vraie raison du départ. L'hiver venu, Chopin à Paris et George Sand à Nohant eussent été séparés. L'amour leur fit, une fois de plus, l'invitation au voyage.

George Sand partit la première, voyagea lentement, retrouva des amis ; et par Lyon et le Rhône, elle arriva à Perpignan le 29 ou le 30 octobre. Chopin quitta mystérieusement Paris. Seuls quelques amis très intimes connurent le but de son voyage. Fontana lui envoyait sa correspondance, et se chargeait de faire parvenir les réponses. Chopin arriva à Perpignan au début de novembre. Deux heures avant le départ du bateau, George Sand écrivait à M<sup>me</sup> Marliani : « Chopin est arrivé hier à Perpignan, frais comme une rose et rose comme un navet : bien portant d'ailleurs, ayant supporté héroïquement ses quatre nuits de malleposte. »

Le *Phénicien* les transporta de Perpignan à Barcelone, *El Mallorquin* de Barcelone à Majorque. Le trajet se faisait comme il se fait encore, de nuit. Cette nuit était tiède et sombre. La mer était phosphorescente. Tout dormait. L'homme de barre chantait. Chopin écoutait cette mélodie venue jadis d'Orient, et si proche des mélodies slaves. George Sand a transcrit leurs impres-

sions confondues, ou plutôt celles de Chopin notées par elle. « Tout le monde dormait à bord, excepté le timonier, qui pour résister au danger d'en faire autant, chanta toute la nuit, mais d'une voix si douce et si ménagée qu'on eût dit qu'il craignait d'éveiller les hommes de quart, ou qu'il était à demi endormi lui-même. Nous ne nous lassâmes point de l'écouter, car son chant était des plus étranges. Il suivait un rythme et des modulations en dehors de toutes nos habitudes, et semblait laisser aller sa voix au hasard, comme la fumée du bâtiment, emportée et balancée par la brise. C'était une rêverie plutôt qu'un chant, une sorte de divagation nonchalante de la voix, où la pensée avait peu de part, mais qui suivait le balancement du navire, le faible bruit du remous, et ressemblait à une improvisation vague, renfermée pourtant dans des formes douces et monotones. »

A Palma, il n'y avait ni hôtels, ni appartements. Enfin un certain Señor Gomez leur loua pour cinquante francs par mois une maison de campagne, appelée en catalan *Son Vent*, la maison du Vent.

Mendizabal ayant en 1836 confisqué les biens des congrégations, la chartreuse de Valdemosa, à trois lieues de Palma, avait été fermée. Chopin et George Sand louèrent pour trente-cinq francs

par an un des logements destinés aux Pères. Il était composé, selon la règle, de trois cellules, celle du milieu destinée à la prière, celle de droite servant de chambre à coucher, celle de gauche d'atelier et de réfectoire. Le tout ouvrait sur le jardin du religieux, grenadiers, citronniers, orangers, allées de briques et berceaux embaumés, un vrai salon de fleurs et de verdure. Ce jardin à flanc de montagne, en balcon sur un vallon, était porté par une terrasse, au bas de laquelle s'étagaient des orangers, puis plus bas des vignes, puis plus bas des amandiers et des palmiers. Au fond du paysage, la bande bleue de la mer.

Au milieu de novembre, George Sand et Chopin s'installèrent à *Son Vent*. Leurs amis, géographes insuffisants, les avaient envoyés en Méditerranée en pleine saison des pluies. Pendant les premiers jours, le temps avait été magnifique ; mais une nuit, la première averse éclata. La maison de Senor Gomez devint inhabitable. « Les murs en étaient si minces, écrit George Sand, que la chaux dont nos chambres étaient crépies se gonflait comme une éponge. Jamais pour mon compte, je n'ai tant souffert du froid, quoiqu'il ne fit pas très froid, en réalité : mais pour nous qui sommes habitués à nous chauffer en hiver, cette maison sans cheminée était sur

nos épaules comme un manteau de glace, et je me sentais paralysée. »

Dès le début de leur séjour, tandis qu'il faisait encore beau, ils avaient fait une promenade magnifique, mais très fatigante, jusqu'à la côte Nord, sans doute dans la direction où se trouve aujourd'hui la villa de l'archiduc Salvator. Chopin qui avait parcouru trois lieues dans un terrain difficile, revint épuisé et tomba malade. Le mauvais temps aggrava la maladie. « Nous ne pouvions nous habituer à l'odeur asphyxiante des braseros, écrit George Sand, et notre malade commença à souffrir et à tousser. De ce moment, nous devinmes un objet d'horreur et d'épouvante pour la population... » Les Majorquins craignaient la contagion. Gomez enjoignit aux voyageurs de quitter sa maison, après avoir payé le replâtrage et le reblanchissage, et acheté tout le linge de la maison dont ils avaient usé et qui était infecté. Restait Valdemosa. Ils s'y installèrent le 15 décembre par une journée fraîche et ensoleillée.

Ils avaient des tables, des chaises de paille, un sofa de bois blanc garni de coussins en toile à matelas rembourrés de laine, et une belle grande chaire gothique, en chêne sculpté à aiguilles et à clochetons, que le sacristain avait tirée de la chapelle, et dont le coffre servait de bibliothèque. Les malles de cuir fauve faisaient

figure de meubles de luxe. Un tartan de voyage était tendu devant l'alcove. Un vase d'argile de Felanitz décorait le poêle. Le sol était couvert de nattes en paille tressée et de peaux de mouton. Pendant plus d'un mois, Chopin n'eut pour jouer qu'un piano majorquin. Enfin le piano envoyé par Pleyel, signalé à Marseille le 1<sup>er</sup> décembre, arriva au milieu de janvier<sup>1</sup>.

Il n'y avait dans la chartreuse que le sacristain, le pharmacien, et une certaine Maria-Antonia, qui se mettait au service des voyageurs, serviable, pillarde et pieuse. Elle était aidée par deux domestiques indigènes, la Nina et la Catalina, aussi voleuses qu'elle.

Le mauvais temps ayant coupé les communications avec Palma, le ravitaillement devint très difficile. La seule viande qui se trouvât était du porc, que Chopin ne supportait pas, ou de vieilles poules. Le pain arrivait de Palma trempé de pluie. Les servantes malpropres assaisonnaient les plats de poivre, de tomates et d'ail. Il n'y avait de bon que les fruits et le vin. « Il fallut

1. Le 15 janvier, George Sand écrit : « Chopin joue d'un pauvre piano majorquin, qui me rappelle celui de Bouffé dans *Pauvre Jacques*. » — Le 22 : « Le seul événement remarquable depuis cette dernière lettre, c'est l'arrivée du piano attendu. Enfin il a débarqué sans accident, et les voûtes de la Chartreuse s'en réjouissent. » — Il avait fallu batailler trois semaines contre les douaniers et payer 300 francs de droits.

surtout se nourrir de fruits, écrit Georges Sand dans un *Hiver à Majorque*, en les arrosant d'une excellente eau de source ou de vin musqué; puis de pain, de légumes, parfois d'un peu de poisson ou de viandes maigres rôties sans aucun beurre. » Les difficultés étaient accrues par la quarantaine où les voyageurs étaient tenus. Les paysans qui ne les voyaient point venir à l'église, les appelaient païens et mahométans, refusaient d'avoir affaire à eux, ou élevaient les prix au quadruple; et à la première observation, ils remettaient la marchandise dans le panier, et s'éloignaient avec dignité.

Le décor, d'un romantisme lugubre, enchantait George Sand. « Je n'étais pas fâchée, dit-elle, de voir en plein et en réalité une bonne fois ce que je n'avais vu qu'en rêve ou dans les ballades à la mode et dans l'acte des nonnes de *Robert le Diable* à l'Opéra. » Elle-même frissonnait, tant le lieu était émouvant. « J'avoue, dit-elle, que je n'ai jamais traversé le cloître le soir sans une certaine émotion mêlée d'angoisse et de plaisir que je n'aurais pas voulu laisser paraître devant mes enfants, dans la crainte de la leur faire partager. » Elle utilisait d'ailleurs le décor et l'émotion pour écrire des histoires fantastiques, comme *Spiridion*.

Mais tandis qu'elle tirait de Valdemosa une

littérature contestable, le pauvre Chopin, nerveux et malade, en recevait des impressions de terreur. « Il se démoralisa d'une manière complète. Supportant la souffrance avec assez de courage, il ne pouvait vaincre l'inquiétude de son imagination. Le cloître était pour lui plein de terreur et de fantômes, même quand il se portait bien. Il ne le disait pas, et il fallut le deviner. Au retour de mes explorations nocturnes avec mes enfants, je le trouvais à dix heures du soir, pâle, devant son piano, les yeux hagards et les cheveux comme dressés sur sa tête. Il lui fallait quelques instants pour nous reconnaître. »

Suit un passage très précieux pour l'intelligence des *Préludes* : « Il faisait ensuite un effort pour rire, et il nous jouait des choses sublimes qu'il venait de composer, ou pour mieux dire, des idées terribles ou déchirantes qui venaient de s'emparer de lui, comme à son insu, dans cette heure de solitude, de tristesse et d'effroi. C'est là qu'il a composé les plus belles de ces courtes pages qu'il intitulait modestement des préludes. Ce sont des chefs-d'œuvre. Plusieurs présentent à la pensée des visions de moines trépassés et l'audition des chants funèbres qui l'assiégeaient ; d'autres sont mélancoliques et suaves ; ils lui venaient aux heures de soleil et de santé, au bruit du rire des enfants sous la



fenêtre, au son lointain des guitares, au chant des oiseaux sous la feuillée humide; à la vue des petites roses pâles épanouies sur la neige. D'autres encore sont d'une tristesse morne et, en nous charmant les oreilles, nous navrent le cœur.» — Et elle raconte comment un jour qu'elle revenait de Palma avec Maurice, sous des torrents de pluie, elle trouva Chopin qui jouait en pleurant un prélude admirable qu'il venait de composer. Il se leva en jetant un grand cri et dit d'un air égaré : « Ah ! je le savais bien, que vous étiez morts ! » Il les avait attendus avec angoisse ; puis tout en jouant, calmé et comme assoupi, il avait rêvé qu'il était mort lui-même. Il était noyé dans un lac ; des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient sur la poitrine. La pluie, qui tombait sur le toit, lui avait suggéré ce cauchemar. On a cherché quel pouvait être ce prélude. Wodzinski opte pour le prélude numéro 6 en *si mineur*. C'est une page d'une construction bien simple, dont le modèle est l'incise suivante, avec le chant à la main gauche.



Cette incise est répétée en séquence libre un certain nombre de fois. C'est ce développement élémentaire des *Préludes* qui déconcertera Schumann. « J'avoue que je me les figurais autres, dira-t-il, et traités, comme ses *Études*, dans le plus grand style. C'est presque le contraire : ce sont des esquisses, des commencements d'études, ou, si l'on veut, des ruines, quelques plumes d'aigle. » — Mais il tempère aussitôt ce dur jugement : « Dans chaque pièce toutefois, ajoute-t-il, la même fine écriture parlée, c'est Frédéric Chopin ; on le reconnaît jusque dans les silences, à son souffle ardent. Il est et demeure le plus audacieux, le plus fier génie poétique du temps. »

La raison qui fait reconnaître dans le 6<sup>e</sup> prélude celui que décrit George Sand est la persistance à la partie de soprano, pendant tout le morceau, d'une croche qui tombe comme une goutte d'eau.

Listz était d'un autre avis. « Un orage terrible éclata, dit-il. Chopin qui savait sa chère compagne voisine des torrents déchaînés, éprouve une crise nerveuse des plus violentes. Comme pourtant l'électricité qui surchargeait l'air finit par se transporter ailleurs, la crise passa... Il revient à son piano et y improvise l'admirable

prélude de *Fis moll.* » C'est le huitième, en *fa* # mineur<sup>1</sup>.

M. Ganche opte pour le numéro 15 en *ré* ♯ majeur. Mais M. Karénine croit que ce prélude 15 évoque le cortège funèbre des moines. Le 17<sup>e</sup> serait au contraire tout plein de soleil, de chants d'oiseaux, et du parfum des petites roses pâles.

Le manuscrit des *Préludes* fut envoyé à Fontana au commencement de janvier. On se rappelle que Pleyel devait alors verser 1.500 francs, reliquat des 2.000<sup>2</sup>. L'édition allemande était vendue à Probst.

Comment nous pencher sans émotion sur ce petit recueil, qui reste pour nous l'unique confiance que Chopin nous ait faite de cette année de passion et de souffrance, de cette première année d'un amour qui devait durer dix ans?

Le premier prélude est d'une extrême simplicité. Une première période en *ut* majeur, de

1. F. Liszt. *F. Chopin*, p. 273. Un peu plus haut (p. 239) Liszt a cité de beaux vers du comte Zaluski sur ce même prélude. Or Zaluski voit dans ce prélude animé, passionné et enfin mélancoliquement apaisé une image de la mer, de la forêt et des orages du cœur, mais non pas du tout le souvenir de la tempête des Baléares. Ce souvenir serait dans le 19<sup>e</sup>, en *mi* ♯ majeur, avec ses gouttes de pluie qui tombent à travers les rayons de soleil. Le ciel s'assombrit, la tempête éclate, puis le soleil brille de nouveau, encore traversé par la pluie.

2. Chopin chargeait Fontana de rembourser le banquier Leo qui lui avait prêté 1.000 francs au moment de son départ, et dont il parle sans ménagement.



ment l'accord de tonique. Une seconde phrase en *ré* n'est à son tour qu'une marche de l'accord de septième de dominante sur la septième de dominante de *sol*. — Une seconde période répète la première, suivant un procédé très familier à Chopin, qui est de redire la première phrase de la période exactement et de changer la seconde, comme si une nouvelle rêverie l'emportait. Cette fois la seconde phrase est en *ut*, puis elle revient en *sol* en s'allongeant jusqu'à couvrir neuf mesures. Et c'est tout. Les six dernières mesures sont un arpège délicat sur l'accord de tonique.

Le quatrième en *mi mineur* est composé de deux périodes de douze mesures<sup>1</sup>, et fondé sur l'intervalle de seconde, majeure ou mineure, dont la partie de soprano fait sans cesse entendre la retombée mélancolique, tandis que des batteries de croches, aux autres parties, se meuvent en altérations strictement graduées, par degrés conjoints. — Le neuvième prélude n'est qu'une phrase de quatre mesures, répétée trois fois, la première fois en *mi majeur*, les deux autres fois en modulant : imaginez une branche de fleurs, d'abord immobile, puis que la brise fait frémir deux fois. Le douzième, en *sol*  $\sharp$  *mineur*, com-

1. A vrai dire la seconde période comprend en apparence treize mesures ; mais l'une d'elles, la troisième avant la fin, n'est vraiment qu'une suspension mélancolique de la pensée, au moment de conclure.

mence par une simple alternance des accords de tonique et de dominante, sur lesquels est tendue, au soprano, une montée chromatique frémissante d'orages.

Chopin composa ensuite et envoya au même ami, dans un second paquet, la deuxième *Ballade* et deux *Polonaises*. Il demandait à Pleyel pour la *Ballade* 1.000 francs, le droit pour l'Allemagne étant vendu 500 francs à Probst<sup>1</sup>; pour les deux *Polonaises*, il offrait à Pleyel la propriété pour la France, l'Angleterre et l'Allemagne, et demandait 1.500 francs. — Les trois morceaux devaient donc lui rapporter en tout 3.000 francs.

La négociation confiée à Fontana fut très laborieuse. Elle se poursuivit bien longtemps après le retour de Chopin en France. Pleyel trouvait les manuscrits trop chers. Chopin, exaspéré, écrivit à Fontana de les offrir à Schlesinger, à prix réduits, 800 francs pour la *Ballade*, de 1 000 à 1 200 francs pour les *Polonaises*. Puis il revint sur sa décision. « Quant aux *Ballades* et *Polonaises*, ne les vends, ni à Schlesinger, ni à Probst... Si tu as donné la *Ballade* à Probst, reprends-là, même s'il t'offrait mille francs. Tu peux lui dire que je t'ai demandé de la garder jusqu'à mon retour,

1. Probst ne l'éditionait plus depuis 1834 ; toutes ses œuvres depuis l'op. 15 avaient été éditées chez Breitkopf, sauf le Bolero op. 19 qui avait paru chez Peters. On ne sait pourquoi il voulut quitter Breitkopf et revenir à Probst.

et qu'alors nous verrons. » Puis il décide de réserver les droits pour l'Angleterre, et il charge Fontana de traiter avec Wessel, à Londres, pour six manuscrits à 300 francs chacun. Enfin la Ballade parut en septembre 1840, et les Polonaises en novembre, pour l'édition allemande chez Breitkopf, pour l'édition française chez Troupenas.

\*  
\* \*

Cependant Chopin allait de plus en plus mal. Au physique et au moral, il n'en pouvait plus. « Son esprit était écorché vif, dit George Sand ; le pli d'une feuille de rose, l'ombre d'une mouche le faisaient saigner. Excepté moi et mes enfants, tout lui était antipathique et révoltant sous le ciel de l'Espagne. Il mourait de l'impatience du départ, bien plus que des inconvénients du séjour<sup>1</sup>. » Aux premiers beaux jours, on décida de revenir en France. Le trajet de Valdemosa à la mer fut affreux. La nuit sur *El Mallorquin*, parmi les grognements d'une centaine de co-

1. Ce texte est de *l'Histoire de ma vie*, IV, p. 443, par conséquent fort postérieur. Il ne faut pas oublier que George Sand a toujours représenté Chopin à Majorque malade de ses propres nerfs plutôt que du climat et de l'inconfort. Pour elle, elle y aurait bien passé deux ou trois ans seule avec ses enfants. — Cet optimisme la disculpe d'avoir entraîné Chopin à ce voyage funeste.

chons et les jurons du capitaine, fut pire. Le capitaine avait donné à Chopin la plus mauvaise couchette, disant qu'il faudrait la brûler. A Barcelone, il crachait le sang à pleines cuvettes. George Sand fit passer un billet au commandant du stationnaire français *Méléagre*. Celui-ci emmena les voyageurs à son bord, et le médecin du *Méléagre* sut arrêter l'hémorrhagie. George Sand écrivait le 15 février 1839 à M<sup>me</sup> Marliani : « Me voici à Barcelone. Dieu fasse que j'en sorte bientôt et que je ne remette jamais le pied en Espagne ! » Quand Chopin fut un peu mieux, la voiture du consul de France le transporta à l'hôtel. Les voyageurs y restèrent huit jours, et se rembarquèrent sur le *Phénicien*. Le 26 février, George Sand écrivait de Marseille à M<sup>me</sup> Marliani : « Enfin, Chère, me voici en France !.. Un mois de plus et nous mourions en Espagne, Chopin et moi : lui de mélancolie et de dégoût, moi de colère et d'indignation. »

## IV

A Marseille, les voyageurs descendirent à l'hôtel de Beauveau. George Sand connaissait de longue date le docteur Cauvières. Celui-ci trouva la santé de Chopin sérieusement compromise ;



mais en le voyant reprendre rapidement des forces, il répondit de sa guérison et assura qu'avec de grands soins il pourrait vivre longtemps. Toutefois il conseilla de prolonger le séjour dans le midi, et il interdit le retour à Paris avant l'été.

L'animation commerçante de la ville ne plaisait guère aux voyageurs : « Pour peu que je mette le nez à la fenêtre, sur la rue ou sur le port, écrit George Sand, je me sens devenir pain de sucre, caisse de savon ou paquet de chandelles. Heureusement Chopin avec son piano conjure l'ennui et ramène la poésie au logis. » En ce mois de mars, le mistral soufflait parfois, et il fallait s'entourer de paravents au milieu des chambres. Les importuns étaient une autre incommodité. « Il y a cohue à ma porte, écrit assez durement George Sand, toute la racaille littéraire me persécute et toute la racaille musicale est aux troussees de Chopin. »

Chopin allait beaucoup mieux. Il dormait comme un enfant, ce qui donnait de grands espoirs au docteur. Un soir tandis qu'il dormait ainsi, George écrivit à M<sup>me</sup> Marliani une lettre charmante, d'amour attendri : « Il est accablé depuis quelques jours d'une somnolence que je crois très bonne, mais contre laquelle son esprit inquiet et actif se révolte.

C'est en vain, il faut qu'il dorme toute la nuit et une bonne partie du jour... Ce Chopin est un ange, sa bonté, sa tendresse et sa patience m'inquiètent quelquefois, je m'imagine que c'est une organisation trop fine, trop exquise et trop parfaite pour vivre longtemps de notre grosse et lourde vie terrestre. Il a fait à Majorque, étant malade à mourir, de la musique qui sentait le paradis à plein nez, mais je me suis tellement habituée à le voir dans le ciel qu'il ne me semble pas que sa vie ou sa mort prouve quelque chose pour lui. Il ne sait pas bien lui-même dans quelle planète il existe, il ne se rend aucun compte de la vie comme nous la concevons et comme nous la sentons<sup>1</sup>. »

Au mois d'avril il accompagna George Sand dans une excursion à Gênes. Le 24 avril, comme le cercueil d'Adolphe Nourrit était ramené de Naples, où le chanteur s'était tué, volontairement peut-être, en tombant d'une fenêtre, Chopin tint l'orgue au service qui fut célébré, malgré les protestations de l'évêque, à Notre-Dame-du-Mont. La foule accourut; les chaises étaient louées cinquante centimes, ce qui était considérable. Mais le public fut déçu. Sur un mauvais orgue, dont il avait choisi les jeux les moins

1. Ce passage a été publié pour la première fois par M. W. Karénine, *George Sand*, III, p. 98.

aigres, Chopin joua *Les Astres*, de Schubert, « non pas, écrit George Sand, d'un ton exalté et glorieux comme faisait Nourrit, mais d'un ton plaintif et doux comme l'écho d'un autre monde. »

Le 22 mai 1839, dans la matinée, les voyageurs quittèrent Marseille. La voiture de George Sand les attendait à Arles. Ils revinrent « tout tranquillement, couchant dans les auberges comme de bons bourgeois ». A la fin du mois, ils étaient installés à Nohant. Le 25 juin, George Sand écrit à M<sup>me</sup> Marliani : « Même vie de Nohant, monotone, tranquille et douce. » Elle enseigne ses enfants jusqu'à cinq heures. On dîne en plein air. Quelque ami est venu, tantôt l'un, tantôt l'autre. « Le soir quand ils sont partis, Chopin me joue du piano entre chien et loup. Après quoi il s'endort comme un enfant en même temps que les enfants. »

On peut voir encore sur la paroi gauche de la croisée de la chambre de George Sand à Nohant, cette date au crayon : 18 juin 1839. Que signifie-t-elle ? « Nous nous permettons, écrit M. W. Karénine, pour la seule et unique fois au cours de notre travail, de nous hasarder sur le terrain des suppositions et d'imaginer que ce jour là, George Sand signa mentalement le commencement d'une douce et paisible intimité familiale,

sinon légale, sous le même toit que l'être aimé. »

## V

Pendant sept ans, de l'été de 1839 à celui de 1846, la vie de Chopin s'écoule sans événements, l'hiver à Paris, l'été à Nohant, — sauf en 1840, où ni George Sand ni lui n'allèrent à Nohant, de sorte que M<sup>me</sup> Streicher, son élève depuis le 30 octobre 1839, put, comme elle nous le dit, recevoir son enseignement pendant dix-huit mois.

De mai à octobre 1839, il est à Nohant. Le 24 août, George Sand écrit à M<sup>me</sup> Marliani : « Chopin est toujours tantôt mieux, tantôt moins bien, jamais mal, ni bien précisément. Je crois que le pauvre enfant est destiné à une petite langueur perpétuelle; son moral, heureusement, n'en est point altéré. Il est gai dès qu'il se sent un peu de force et quand il est mélancolique il se rejette sur son piano et compose de belles pages. Il donne des leçons à Solange. »

Ces belles pages, il les énumère lui-même dans une lettre à Fontana. « Je compose ici, écrit-il, une Sonate en *si* ♭ mineur, dans laquelle sera la marche funèbre que tu as déjà. Il y a un *Allegro*, puis un *Scherzo* en *mi* ♭ mineur, la

marche et un court Finale de trois pages environ. Après la marche, la main gauche bavarde *uni sono* avec la main droite. J'ai un nouveau Nocturne en *sol majeur*... Tu sais que j'ai quatre nouvelles Mazurkas : une de Palma en *mi mineur*, trois d'ici en *si majeur*, la  $\flat$  *majeur* et *ut*  $\sharp$  *mineur*. Elles me paraissent jolies comme les plus jeunes enfants le semblent aux parents qui vieillissent. »

Pendant que Chopin passe l'été à Nohant, Fontana règle ses affaires à Paris. L'une, qui est essentielle, est de trouver deux appartements, l'un pour Chopin, l'autre plus important, un petithôtel s'il se peut, ayant vue sur des jardins, avec trois chambres à coucher, pour George Sand. Il faut pour l'écrivain « de la tranquillité, du calme, pas de forgeron dans le voisinage. Un escalier convenable, les fenêtres exposées au midi, pas de fumées ni de mauvaises odeurs. Il y a beaucoup de jardins dans les faubourgs Saint-Germain et Saint-Honoré. Trouve quelque chose de splendide, rapidement, et près de moi. » — Fontana trouva 16, rue Pigalle, deux pavillons qui étaient à louer pour 2 500 francs, au fond d'un jardin, au-dessus des communs du corps de logis principal, lequel était sur la rue. — Quant à Chopin il s'installa 5, rue Tronchet, dans un petit appartement de deux chambres avec un

vestibule. Il a demandé à Fontana de lui choisir pour les chambres un papier tourterelle simplement brillant et lustré, comme était celui de la Chaussée d'Antin, — ou encore vert foncé, avec les deux bandes pas trop larges. « Pour le vestibule, autre chose, mais encore respectable. Cependant s'il y a des papiers plus beaux et plus à la mode, qui sont de ton goût, je les aimerai aussi et dans ce cas prends-les. Je préfère ce qui est simple, modeste, élégant, aux couleurs voyantes et communes des boutiquiers. » Il fait placer dans le vestibule les rideaux gris qui, Chaussée d'Antin, étaient dans son cabinet. Le salon était rouge. Nous savons que près d'un grand piano à queue de Pleyel, sur lequel les élèves jouaient, se trouvait un piano droit, devant lequel Chopin s'asseyait.

Chopin donnait aussi à Fontana des commissions pour son tailleur et pour son chapelier. Le tailleur était Dautremont. « Dis-lui, écrit Chopin, de me faire une paire de pantalons gris. Tu choisiras une nuance gris sombre pour pantalons d'hiver; quelque chose de bien, pas rayé, mais uni et simple. Tu es un Anglais, aussi tu sais ce qu'il me faut. Dautremont sera content de savoir que je reviens. J'ai encore besoin d'un gilet en velours noir, mais avec très peu de dessins et pas éclatants, un gilet simple, mais élé-

gant. S'il n'avait pas de très beau velours, qu'il fasse le gilet en belle soie, mais pas trop ouvert... » — Le chapelier était Duport, rue de la Chaussée d'Antin. Fontana doit lui commander un chapeau. « Il a ma mesure et sait ce que je veux, dit Chopin. Montre-lui la forme du chapeau de cette année, pas trop exagérée... »

Nous savons enfin, de la même source, qu'il avait un valet payé 80 francs par mois, qui devait se nourrir à ses propres frais.

Ayant ainsi assuré le logis et le vêtement, Chopin pouvait rentrer à Paris, le 11 octobre 1839.

\*  
\* \*

Il trouva promptement que la rue Tronchet était trop éloignée de la rue Pigalle. Il céda son appartement à son ami Matuszinski et vint habiter l'un des pavillons loués par George Sand. Il y donnait ses leçons, qui étaient finies à quatre heures. C'était l'heure où George Sand se levait. Il montait alors chez elle. « Les amis de Chopin et de George Sand, écrit M. Ganche, se connurent, se fréquentèrent; les représentants de la littérature, de la politique, de la finance, se mêlèrent à ceux de la musique et du grand monde<sup>1</sup>. »

1. E. Ganche, *Frédéric Chopin*, 5<sup>e</sup> éd. (1921), p. 251.

En 1840, Chopin publia les œuvres numérotées de 35 à 41 : c'est-à-dire la Sonate en *si* ♭ mineur, op. 35; le deuxième Impromptu, op. 36; deux nocturnes, op. 37, la deuxième Ballade, op. 38; le troisième Scherzo, op. 39; deux polonaises, op. 40; quatre mazurkas, op. 41; la Valse en *la* ♭ majeur, op. 42. De plus il donna à la Méthode des Méthodes, publiée par Moscheles et Fétis, trois Études en *fa* mineur, *la* ♭ majeur, *ré* ♭ majeur.

La sonate en *si* ♭ mineur est, suivant le mot de Niecks, la plus vigoureuse des grandes compositions de Chopin. Assurément elle n'est pas très cohérente. Schumann a relevé le défaut de composition : « Avoir appelé cela sonate, dit-il, devrait plutôt se nommer caprice, sinon orgueil; car il a justement lié ensemble quatre de ses enfants les plus fous, pour les introduire en fraude, sous ce nom, dans un lieu où peut-être ils n'auraient jamais pénétré autrement<sup>1</sup>. »

Pour M. E. Poirée, la sonate en *si* ♭ mineur, conçue dans la crise de 1838, est le poème de la mort, dont ses quatre mouvements sont les quatre chants. « Le poème — une épopée véritable — s'ouvre dans l'épouvante. L'allegro met en présence un motif d'un rythme haletant,

1. R. Schumann. *Gesammelte Schriften*, III, p. 51.



haché et bref, — quelque chose comme un geste qui repousse brusquement et avec terreur, — et une pensée apaisée, grandeur et noble, assez weberienne au début et montant ensuite dans une superbe envolée de lyrisme. »

L'émouvante introduction avait frappé Schumann. « Chopin seul commence ainsi », dit-il. Puis vient ce premier motif, « orageux et passionné », qui s'écrit :



Il fournit les quatre premières périodes; alors apparaît le second thème, la pensée weberienne de M. Poirée dans le relatif *ré*  $\flat$  majeur :



Cette pensée s'épanouit en un chant magnifique. Une vingtaine de mesures haletantes lui succèdent, formées d'accords de septième, suivis chacun de leur résolution naturelle. Arrivé à ce point, tout le morceau se répète avec des différences d'émotion, mais sur le même plan; le premier thème reparait à la main gauche, tandis

qu'un chant nouveau résonne à la main droite ; puis c'est le second thème qui revient, cette fois en *si*  $\flat$  *majeur*, puis ce développement haletant de la fin, pour aboutir « par des dissonances, de dissonances en dissonances », à une conclusion, sorte de congé nerveusement donné à l'auditeur.

Le Scherzo, dit M. Poirée, « forme le deuxième chant du poème : c'est encore, au début, un effet analogue de poursuite terrifiante et de fuite éperdue. La mort rôde dans une salle de bal, dont les échos parviennent tantôt vifs et animés, tantôt ralentis, d'une grâce langoureuse. Et pendant que la mélodie chante, douce, pénétrante, des voix graves chuchotent, sur des accords alternés, quelque troublante psalmodie... Mais la mort a triomphé. Glorieuse, magnifique, elle voit courbée devant elle toute une foule qui lui rend hommage... Ce triomphe de la mort, troisième partie du drame, c'est l'admirable marche funèbre populaire dans le monde entier. »

Le finale a été longtemps et violemment discuté. Il renferme plus de sarcasmes que de musique, écrit Schumann. « Et pourtant, il faut l'avouer, dans cette partie aussi sans mélodie, sans joie, un certain génie impitoyable nous souffle au visage, terrasse de son poing pesant

quiconque voudrait se cabrer contre lui, et fait que nous écoutons jusqu'au bout, comme fascinés et sans gronder,... mais aussi sans louer : car ce n'est point là de la musique. » — Ce finale est caractérisé par un immense trait, assez semblable à celui d'une des Études, et plus sauvage. « Ce grand geste qui, pendant quelques minutes, va balayer le clavier de ses octaves furibondes, unissonnantes et sans forme appréciable, est peut-être la page la plus hardie qui ait été écrite dans toute la musique — La mort s'y montre avec le réalisme atroce de sa force brutale qui détruit et ruine tout<sup>1</sup>. »

\*  
\* \*

Le 20 avril 1841, Heine écrivait dans la *Gazette d'Augsbourg*. « Le fait qu'on se noie pour ainsi dire à Paris dans des flots de musique, qu'il n'y a presque pas une maison où l'on puisse se sauver comme dans une arche de Noë devant ce déluge sonore, enfin que le noble art musical inonde notre vie entière : — ce fait est pour moi un signe inquiétant... » Il arguait de sa mauvaise humeur à ne pas faire le panégyrique de Liszt, qui était de nouveau à Paris, et que le beau monde, « surtout le beau monde hystérique des dames », entou-

1. E. Poirée. *Chopin*, p. 118.

rait d'hommages enthousiastes et d'acclamations frénétiques. Heine ajoutait : « A côté de lui s'éclipsent tous les autres pianistes, à l'exception d'un seul, Chopin, le Raphaël du piano forte <sup>1</sup>. »

Chopin n'avait pas donné de concert à Paris depuis 1832<sup>2</sup>. Il aimait jouer devant quelques amis seulement. « Un petit cercle d'auditeurs choisis chez lesquels il pouvait croire à un réel désir de l'entendre, pouvait seul le déterminer à s'approcher du piano. Que d'émotions alors il savait faire naître ! En quelles ardentes et mélancoliques rêveries il aimait à répandre son âme ! C'était vers minuit d'ordinaire qu'il se livrait avec le plus d'abandon. Alors obéissant à la prière muette de quelques beaux yeux intelligents, il devenait poète... » Ainsi parle Berlioz.

En 1841, cependant Chopin se décida à donner un concert qui eut lieu le 26 avril à la salle Pleyel. Liszt en fit, dans la *Gazette musicale* du 2 mai, un récit fougueux : « Lundi dernier, à huit heures du soir, les salons de M. Pleyel étaient splendidement éclairés : de nombreux équipages amenaient incessamment, au bas d'un escalier couvert de tapis et parfumé de fleurs, les

1. H. Heine. *Lutèce*, pp. 186-187.

2. Le 29 octobre 1839, il avait, avec Moscheles, été invité à Saint-Cloud. « Chopin, applaudi et admiré comme un favori, joua des *Nocturnes* et des *Etudes* », rapporte le lendemain Moscheles. Il improvisa ensuite sur la *Folle* de Grisar.

femmes les plus élégantes, les jeunes gens le plus à la mode, les artistes les plus célèbres, les financiers les plus riches, les grands seigneurs les plus illustres, toute une élite de société, toute une aristocratie de naissance, de fortune, de talent et de beauté.

« Un grand piano à queue était ouvert sur une estrade ; on se pressait autour ; on ambitionnait les places les plus voisines ; à l'avance on prêtait l'oreille, on se recueillait, on se disait qu'il ne fallait pas perdre un accord, une intention, une pensée de celui qui allait venir s'asseoir là ».

Le succès fut complet. Chopin est à ce moment hors de toute discussion. Sa célébrité exquise, dit Liszt, est « restée pure de toute attaque. Un silence complet de la critique se fait déjà autour d'elle, comme si la postérité était venue ; et dans l'auditoire brillant qui accourait auprès du poète trop longtemps muet, il n'y avait pas une réticence, pas une restriction ; toutes les bouches n'avaient qu'une louange ».

Au mois de juin Chopin et George Sand vont à Nohant. La vie coule avec tranquillité. Il y a à Nohant quelques invités agréables dont M<sup>me</sup> Pauline Viardot. « Je me sens calme et serein comme un bébé au maillot », écrit Chopin. Nous savons par la correspondance avec Fontana qu'il vient à ce moment-là de composer pour l'éditeur Schle-

singer un 25<sup>e</sup> prélude, en *ut* # mineur, qui forme à lui seul l'op. 45. Il compte également le donner pour Vienne à Machetti, au prix de 300 francs.

Il est difficile de n'être pas frappé de la différence entre le prélude op. 45 et ceux de l'op. 28, antérieurs de deux ans. Celui-ci a quelque chose d'angoissé, de suffoqué, de haletant. Il commence par une introduction en accords de sixte



achevée par une appoggiature très expressive de la tonique.



Aussitôt après nous entendons l'appel de la dominante *sol* #. C'est le commencement d'une période, dont voici le début :



Vient une période de cinq mesures, comme

l'introduction, et qui en est en effet inspirée, mais toujours avec ce caractère de halètement et d'appel ; puis une imitation de la première période. Un nouveau chant éclate alors, apparenté sans doute à celui de la première période et de l'introduction, mais moins haletant, plus affermi, plus large. Il forme une période de 7 mesures. Puis revient de nouveau le cri d'appel du premier thème. Ce motif, ou ce cri, se répète huit fois en passant de ton en ton et aboutit à une répétition du second thème, d'abord en *la majeur*, puis en *fa*. Cette alternance d'appels et de chants est tout à fait caractéristique de Chopin. Puis une sorte de silence se fait. La main gauche qui est restée en *fa* en figure mollement l'accord. On dirait que le musicien ne se détache que lentement de son rêve. Il lui faut encore quatre mesures de transition pour monter chromatiquement du *fa* au *sol*<sup>1</sup>. Enfin le voici revenu au ton d'*ut*  $\sharp$  mineur. Il répète la première période. On dirait qu'il effleure ce ton de *sol*  $\sharp$  mineur pour lequel il a beaucoup de tendresse. Une cadence qui n'est qu'une longue et subtile modulation, le ramène encore en *ut*  $\sharp$  mineur. Il fait entendre deux fois l'appel du motif principal. Mais tandis qu'il se

1. En passant par les tons de *fa majeur*, *si majeur*, *sol*  $\sharp$  mineur, *ut*  $\sharp$  mineur.

plaint ainsi, on a le sentiment qu'il est comme dédoublé. A côté de l'esprit qui souffre, il y a en lui l'esprit qui console, et son éternelle inquiétude est bercée, durant tout le morceau, dans les bras flexibles d'un accompagnement arpégé.

Schlesinger et Machetti achetèrent tous deux le prélude. Ils l'éditèrent au mois de novembre, ainsi que la Polonaise op. 44 en *fa* # mineur.

Mais voici qui est assez émouvant. Entre le Prélude et la Polonaise, la parenté est évidente. C'est la même angoisse, ce sont les mêmes appels. Ya-t-il eu, dans cet hiver 1840-1841, quelque drame ignoré de nous et dont ces deux morceaux, énigmatiques témoins, nous feraient seuls la confiance ?

Liszt a décrit cette Polonaise avec sa verve accoutumée, en la tirant un peu vers le monde extérieur, comme il fait toujours. C'est un homme qui prend les battements de cœur pour des coups de canon. « On dirait, dit-il, aux premiers rayons d'une aube d'hiver, terne et grise, le récit d'un rêve après une nuit d'insomnie... Le motif principal est véhément, d'un air sinistre, comme l'heure qui précède l'ouragan ; l'oreille croit saisir des interjections exaspérées, un défi jeté à tous les éléments. Incontinent le retour prolongé d'une tonique au commencement de chaque mesure fait entendre comme des coups de canon



répétés, comme une bataille vivement engagée au loin. A la suite de cette note se déroulent mesure par mesure, des accords étranges. Nous ne connaissons rien d'analogue dans les plus grands auteurs au saisissant effet que produit cet endroit brusquement interrompu par une scène champêtre, par une mazouze d'un style idyllique qu'on dirait répandre les senteurs de la menthe et de la marjolaine ! Mais loin d'effacer le souvenir du sentiment profond et malheureux qui saisit d'abord, elle augmente au contraire par son ironique et amer contraste les émotions pénibles de l'auditeur, au point qu'il se sent presque soulagé lorsque la première phrase revient... Comme un rêve, cette improvisation se termine sans autre conclusion qu'un morne frémissement, qui laisse l'âme sous l'empire d'une désolation poignante. »

Voici les passages dont parle Liszt.

La Polonaise, qui est en *fa # mineur*, commence par une période de huit mesures qui est une introduction. Une seconde période contient ce motif fiévreux que Liszt désigne comme le thème principal, et que nous appellerons le motif A. Le voici :



Une troisième période, celle-là de dix mesures, réexpose le motif à la basse, avec un contrechant à la main droite. Une quatrième période expose un nouveau motif, le motif B si l'on veut, et cette fois en *si b mineur*.



Cette exposition successive des thèmes dans autant de périodes à la queue leu leu est un procédé sans artifice familier à Chopin, chez qui l'invention mélodique est inépuisable, mais qui a peu de goût pour le développement scolastique. Il se borne à répéter A avec quelques variantes pianistiques pour retomber encore au motif B, en *si b mineur*. Une troisième reprise de A nous conduit en *la majeur*. Alors commence un nouveau groupe, celui qui frappait Liszt par la répétition de la tonique, suivie d'accords étranges. Le motif que nous appellerons C a en effet quelque chose de guerrier.



Il est répété pendant vingt mesures avec une insistance farouche; interrompu alors par une

reprise de B en *ut*  $\sharp$  mineur, il recommence encore pendant treize mesures, et s'évanouissant dans un pianissimo en *la* mineur, il cède tout à coup à ce gracieux mouvement de mazurka (thème D), où Liszt respirait la menthe et la marjolaine, et il est vrai que l'ensemble a bien l'incohérence dramatique d'un rêve.

Ces deux morceaux étaient achevés quand Chopin arriva à Nohant en juin 1841. Là, on le voit terminer la Tarentelle en *la*  $\flat$  majeur, op. 43 : Fontana la copia, après s'être assuré, en se conformant à la Tarentelle en *fa* de Rossini, qu'il faut bien écrire la mesure en 6/8, et non en 12/8, ni en quatre temps avec des triolets. — Un peu plus tard, Chopin envoie au même Fontana l'Allegro de concert op. 46, les nocturnes op. 48, la troisième Ballade op. 47 et la Fantaisie op. 49. C'est Fontana qui négocie avec les éditeurs, contre lesquels Chopin se défend énergiquement. — Tous ces ouvrages paraissent dans l'année. Ils forment les op. 43-49. — Les trois mazurkas de l'op. 50 parurent de même en novembre 1841.

\* \*

Le 21 février 1842, Chopin donnait un nouveau concert à la salle Pleyel. « Ainsi donc,

écrivait la *France musicale*, Chopin a donné, dans la salle de M. Pleyel, une soirée charmante, une fête toute peuplée d'adorables sourires, de minois tendres et rosés, de petites mains blanches et modelées ; une fête magnifique, où la simplicité se mariait à la grâce et à l'élégance, et où le bon goût servait de piédestal à la richesse. Les rubans dorés, les gazes bleu tendre, les chapelets de perles tremblantes, les roses et les mignonnettes les plus fraîches, enfin mille bariolages des plus jolis et des plus gais s'assemblaient et se croisaient de toutes façons sur les têtes parfumées et les épaules argentées des plus charmantes femmes que les salons princiers se disputent. » George Sand était venue avec sa fille et sans doute sa jeune cousine Augustine Brault. Tous les regards se portèrent sur elle. Elle baissa la tête et sourit.

Chopin joua ses dernières œuvres : la troisième Ballade, les trois mazurkas en *la*  $\flat$ , en *si majeur* et en *la mineur*, les trois études en *la*  $\flat$ , en *fa mineur* et en *ut mineur*, le prélude en *ré*  $\flat$ , l'Impromptu en *sol*, et quatre nocturnes. M<sup>me</sup> Viardot chantait, Franchomme jouait du violoncelle.

L'été de 1842 se passa à Nohant, comme à l'ordinaire. Delacroix, qui fut cette année-là l'hôte de Nohant, écrit le 22 juin : « J'ai des

tête à tête à perte de vue avec Chopin que j'aime beaucoup, et qui est un homme d'une distinction rare. » Et encore : « Par instants il vous arrive par la fenêtre ouverte sur le jardin, des bouffées de la musique de Chopin qui travaille de son côté ; cela se mêle au chant des rossignols et à l'odeur des roses <sup>1</sup>. »

A l'automne, revenus à Paris, Chopin et George Sand quittèrent la rue Pigalle, pour habiter deux appartements voisins au 5 et au 9 du square d'Orléans. M<sup>me</sup> Marliani habitait déjà au 7. « Elle occupait, écrit George Sand, un bel appartement entre les deux nôtres. Nous n'avions qu'une grande cour, plantée et sablée, toujours propre, à traverser pour nous réunir tantôt chez elle, tantôt chez moi, tantôt chez Chopin quand il était disposé à nous faire de la musique. Nous dînions chez elle tous ensemble, à frais communs. C'était une très bonne association... Chopin se réjouissait aussi d'avoir un beau salon isolé, où il pouvait aller composer ou rêver. Mais il aimait le monde et ne profitait guère de son sanctuaire que pour y donner des leçons. Ce n'est qu'à Nohant qu'il créait et écrivait <sup>2</sup>. »

1. De son côté Chopin écrira à Franchomme le 30 août 1845 : « Delacroix... est le plus admirable artiste qu'on puisse rencontrer. J'ai passé des heures délicieuses avec lui. Il adore Mozart et connaît tous ses opéras par cœur. »

2. Le fait est confirmé par Chopin lui-même, qui écrit aux

Il n'y a rien à signaler de l'année 1843. Nous savons seulement qu'en septembre, on fit une excursion sur les bords de la Creuse. « J'arrive d'un petit voyage aux bords de la Creuse, écrit George Sand, à travers de fort petites montagnes, mais très pittoresques et beaucoup plus impraticables que les Alpes, vu qu'il n'y a guère ni chemins ni auberges. Chopin a grimpé partout sur son âne, il a couché sur la paille et ne s'est jamais mieux porté que pendant ces hasards et ces fatigues <sup>1</sup>. »

Le 20 avril 1842, Chopin avait perdu son ami Matuszinski <sup>2</sup>, qui succomba à la phtisie; le 3 mai 1844, il perdit son propre père Nicolas Chopin, qui s'éteignit à 75 ans. « La mort de son ami et de son père lui portèrent deux coups terribles, dit George Sand. Il déclinait visiblement, et je ne savais plus quels remèdes employer pour combattre l'irritation croissante des nerfs. » — Comme la sœur aînée de Chopin, Louise Iedrzejewicz, venait en France avec son mari, George Sand les invita à Nohant. « Vous allez trouver mon cher enfant bien chétif et bien changé depuis le temps

siens, de Nohant, le 1<sup>er</sup> octobre 1845 : « Je dois cependant terminer quelques manuscrits avant de quitter cet endroit, car il m'est impossible de composer en hiver.

1. Lettre à M<sup>me</sup> Marliani, du 2 octobre 1843.

2. La date de la mort de Matuszinski a été fixée par F. Hoesick, *Chopin*, II, p. 444.

que vous ne l'avez vu, mais ne soyez pas trop effrayée de sa santé. Elle se soutient sans altération générale depuis plus de six ans que je le vois tous les jours. Une quinte de toux assez forte, tous les matins, deux ou trois crises plus considérables et durant chacune deux ou trois jours seulement, tous les hivers, quelques souffrances névralgiques, de temps à autre, voilà son état régulier. Du reste sa poitrine est saine et son organisation délicate n'offre aucune lésion. J'espère toujours qu'avec le temps elle se fortifiera, mais je suis sûre du moins qu'elle durera autant qu'une autre, avec une vie réglée et des soins. Le bonheur de vous voir, quoique mêlé de profondes et douloureuses émotions qui le briseront peut-être un peu le premier jour, lui fera pourtant un grand bien, et j'en suis si heureuse pour lui que je bénis la résolution que vous avez prise. »

Les Iedrzejewicz passèrent le mois d'août à Nohant, et, en septembre, Chopin reconduisit sa sœur à Paris. Le 18, George Sand écrivait à M<sup>me</sup> Iedrzejewicz : « Nous ne vivons que de vous depuis votre départ. Frédéric a souffert de la séparation comme vous pouviez bien le croire, mais le physique a assez bien supporté cette épreuve. En somme votre bonne et sainte résolution de venir a porté ses fruits. Elle a ôté toute l'amertume de son âme et l'a rendu fort et courageux.

On n'a pas goûté tant de bonheur pendant un mois sans en conserver quelque chose... Je vous assure que vous êtes le meilleur médecin qu'il ait jamais eu, puisqu'il suffit de lui parler de vous pour lui rendre l'amour de la vie.» — Il semble que M<sup>me</sup> Iedrzejewicz ait joué un rôle apaisant entre George Sand et Chopin. Chopin avait des scrupules de sa liaison, et bien des idées de cette maîtresse anticléricale et démocrate devaient l'exaspérer. Or George Sand, après le départ de Louise, écrit à M<sup>me</sup> Marliani : « Chopin, grâce à sa sœur qui est bien plus avancée que lui, est maintenant revenu de tous ses préjugés. C'est une conversion notable dont il ne s'est pas aperçu lui-même. »

Heine faisait le 26 mars 1843 dans la *Gazette d'Augsbourg* un amusant tableau des pianistes de Paris. Le pianiste bohémien Alexandre Dreyschok, en tapant comme un sourd, avait obtenu un triomphe. « Pends-toi, ô Franz Liszt ! écrit Heine, tu n'es qu'un subalterne souffleur, en comparaison de cet Eole, qui attache ensemble les ouragans comme des brins de bouleau, et qui en fouette le dos de la mer. » Heine ajoute que les anciens pianistes tombent de plus en plus dans l'oubli, et expient les succès exagérés de leur jeunesse. « Kalkbrenner se maintient seul encore un peu. Il s'est de nouveau produit publiquement cet hiver, dans le concert d'une



de ses élèves : autour de ses lèvres se joue toujours ce sourire embaumé, que nous avons remarqué l'autre jour aussi chez un pharaon égyptien lorsqu'on déballa sa momie dans une salle du musée de Paris. » Suivent les anecdotes les plus désobligeantes, achevées par un trait sur la mise comme il faut de Kalkbrenner, « sa mise élégante et tirée à quatre épingles, ses manières fines et distinguées. Je dis distinguées quoiqu'elles ne soient que recherchées et qu'un observateur attentif voie mêler à sa conversation bien des berlinismes des plus populaciers qui dénotent une extraction de bas étage<sup>1</sup>. »

Vient un paragraphe sur Pixis, contemporain de Kalkbrenner, dont on ne sait pas s'il vit encore ou même s'il a jamais vécu<sup>2</sup>. Edouard Wolf est fécond et plein de verve. Étienne Keller, plutôt compositeur que virtuose, est un vrai artiste, sans affectation, sans exagération : un esprit romantique dans une forme classique. Thalberg est depuis deux mois à Paris, et, sans donner de

1. H. Heine. *Lutèce*, pp. 313-314.

2. Pixis, qui était né à Mannheim en 1788, s'était fixé à Paris en 1825. Chopin l'avait rencontré à Stuttgart. Il raconte plaisamment dans une lettre du 25 décembre 1831, la crise de jalousie qu'eut Pixis, quand à Paris, Chopin rencontra dans l'escalier une jolie fille de seize ans, que Pixis avait chez lui. Chopin imitait si bien le bonhomme, qu'un jour Nowakowski se trouvant dans une loge près du vrai Pixis, crut être près de Chopin et lui dit de cesser cette parodie.

concert, il jouera cette semaine au concert d'un de ses amis. Son exécution est parfaitement *gentleman like*, parfaitement aisée et comme il faut. « Il n'y a qu'un pianiste que je lui préfère, Chopin qui, il est vrai, est plutôt compositeur que virtuose. Près de Chopin j'oublie tout à fait le jeu du pianiste passé maître, et je m'enfonce dans les doux abîmes de sa musique, dans les douloureuses délices de ses créations aussi exquises que profondes. Chopin est le grand poète amical, l'artiste de génie qu'il ne faudrait nommer qu'en compagnie de Mozart, de Beethoven, de Rossini ou de Berlioz<sup>1</sup>. »

Un an plus tard, le 25 avril 1844, Heine écrit : « Je suis forcé de répéter toujours qu'il n'y a que trois pianistes qui méritent une attention sérieuse ; ce sont : d'abord Chopin, le ravissant poète musicien, qui malheureusement a été cet hiver très malade et très peu visible pour le public...<sup>2</sup> » Les deux autres sont Thalberg et « notre très cher Liszt, qui dans ce moment met de nouveau en agitation le beau monde de Paris ».

L'hiver de 1844-1845 fut extrêmement rigoureux, et aggrava sans doute l'état de Chopin. En juin 1845, retour à Nohant. Qu'il se sache menacé, c'est ce qui apparaît brusquement dans

1. Heine, *Lutèce*, pp. 316-317.

2. Id., *ib.*, p. 392.

une lettre aux siens du 1<sup>er</sup> octobre 1845 : « On m'a écrit de Paris que le violoniste Artot est mort. Ce garçon si fort et si robuste, si large d'épaules, et tout en os, est mort de la phtisie à Ville d'Avray, il y a quelques semaines... Personne n'aurait deviné, en nous voyant tous les deux, que ce serait lui qui mourrait le premier, et de la phtisie encore. » Ce sentiment, si fréquent chez ceux que la mort guette, cette façon inconsciente de s'assurer sur la mort des autres. reparait à plusieurs reprises. Le 24 décembre 1845, revenu à Paris, il écrit : « J'ai déjà survécu à tant de gens plus forts et plus jeunes que moi, qu'il me semble que je suis éternel. » — Il n'avait plus que quatre ans à vivre.

\*  
\* \*

Pendant les années 1842 à 1845, quelles sont les œuvres publiées par Chopin? Nous l'avons laissé à la fin de 1841 à l'op. 50. Pour comprendre le mécanisme de la publication, il faut se rappeler qu'il ne compose qu'en été. Il est normal que les œuvres de l'été paraissent au cours de l'hiver suivant. C'est ce qu'on voit avec l'op. 51, qui est le troisième Impromptu, et avec la quatrième Ballade, op. 52. Ils ont paru en février 1843, et représentent sans doute

un travail de l'été 1842. De même les œuvres composées dans l'été 1843 paraissent en décembre de cette année : c'est la huitième Polonaise, op. 53 et le quatrième Scherzo, op. 54.

En 1844, tout est changé. Chopin va publier ses œuvres en plein été. Faut-il voir là un effet de l'intervention de Franchomme, qui à partir de cette année remplace Fontana dans les démarches auprès des éditeurs<sup>1</sup> ? Les deux nocturnes de l'op. 55, les trois mazurkas de l'op. 56, paraissent au mois d'août en Allemagne. — Cependant il a terminé à l'automne de 1844, après le départ de sa sœur, une œuvre plus importante, la *Sonate en si mineur*. Il la publie cette fois en pleine saison parisienne, juste avant son départ pour Nohant, en juin 1845, en même temps que la *Berceuse*. Ces deux œuvres forment les op. 57 (*Berceuse*) et 58 (*Sonate*). Il faut nous y arrêter un instant.

L'étude de la sonate en *si* a été faite par M. Vincent d'Indy et il suffit de résumer ici son analyse<sup>2</sup>. « Tout esprit de construction et de coordination des idées y est malheureusement absent, écrit l'auteur de *Fervaal*; mais la plupart

1. Fontana était parti pour la Havane, où il se maria. Il ne revint en France qu'après la mort de Chopin, vers 1852.

2. Vincent d'Indy. *Cours de composition musicale*, II, pp. 407 sq.

de ces idées mêmes sont vraiment resplendissantes de richesse mélodique. »

La sonate est en quatre mouvements. Le premier est un *Allegro maestoso en si mineur*. Le premier thème, dit M. d'Indy, est empreint d'une réelle noblesse, et de qualités symphoniques dont un Beethoven eût assurément tiré grand parti.



« Mais, poursuit M. d'Indy, l'auteur ne sait malheureusement pas continuer aussi bien l'exposition de son idée : il a recours à d'inutiles redites, à de véritables ajustages, quatre mesures par quatre mesures, sans cohésion mélodique ni tonale. » — Ces ajustages par quatre mesures, nous les avons souvent signalés dans les œuvres de longue haleine de Chopin. — Après un pont, « assez bien disposé », qui correspond à ce que nous avons appelé le groupe de transition, nous arrivons au groupe de chant, le thème B de M. d'Indy, en *ré majeur*.

Ce thème B est lui-même subdivisé en trois phrases, dit M. d'Indy. L'illustre auteur du *Traité de composition musicale* entend ici par phrase une suite de périodes fondées sur des

idées différentes. Voici la première période de la phrase *b'*.



Cette période est suivie d'une autre, chargée d'italianismes et d'ornements pour lesquels M. d'Indy est extrêmement sévère<sup>1</sup>. Il l'est encore plus pour le groupe de travail thématique, « véritable devoir d'un élève bien décidé à faire ici un développement parce que c'est l'usage; mais toute logique en est jalousement bannie. » Enfin la réexposition finale est à peu près inexistante, car le beau motif du groupe de thème n'est pas reexposé, et seul le groupe de chant est répété en son entier dans le ton de *si majeur*.

« *Enfantine esquisse* », conclut M. d'Indy. En

1. « Ce défaut est assez fréquent chez Chopin, lorsqu'il s'attaque à des formes réclamant quelque grandeur de conception. Il a recours alors à des tournures italiennes, empruntées à la mode des théâtres et des salons de son temps. » Déjà Schumann analysant la Sonate en *si mineur*, op. 35 rappelait l'amitié de Chopin pour Bellini, et signalait « une légère incursion vers le Sud ». — Sur l'italianisme de Chopin, cf. J. Chantavoine, *Musiciens et poètes*, Paris, 1912.

revanche, le Scherzo est tout à fait charmant. Le troisième mouvement, qui est un Largo en *si majeur*, est un lied de forme normale, où le thème initial italianise encore, mais dont « la section centrale a toute la grâce caressante des meilleures œuvres de l'auteur ». — Enfin dans le finale qui est de la forme rondeau à trois refrains, « le nerveux et séduisant malade que nous connaissons fait place à un être vigoureux et puissant. Il semble que les matériaux de cette belle pièce aient été tranchés à coup de hache par quelque charpentier qui en aurait à peine équarri les assemblages; mais ces maladresses de construction, sans nuire notablement à ce finale, lui donnent au contraire un aspect un peu rude. »

Les productions de 1845 sont limitées à trois mazurkas qu'il annonce dans une lettre aux siens du 20 juillet<sup>1</sup>. Elles ont paru avant le 12 décembre, car il écrit ce jour-là : « Mes nouvelles mazurkas ont paru à Berlin, chez Stern. » Il ajoute dans la même lettre qu'il voudrait achever une sonate pour piano et violoncelle, une barcarolle « et quelque chose encore que je ne sais comment nommer; je doute que j'en aie le temps parce

1. « J'ai écrit trois nouvelles mazurkas; elles seront probablement éditées à Berlin, car un gentil garçon de mes connaissances, Stern, musicien de profession, m'en a prié pour son père qui ouvre un magasin de musique. »

que déjà commence le tumulte. » Cependant il paraît bien avoir achevé la sonate pour piano et violoncelle, car il ajoute le 24 : « J'ai un peu essayé avec Franchomme une sonate pour violoncelle, et cela va bien. Je ne sais si j'aurai le temps cette année de la faire imprimer. » — En fait, achevées ou non, ces œuvres ne paraîtront pas cet hiver-là. Il faudra que l'été de 1846 passe encore là-dessus, et c'est seulement en septembre 1846 que la Barcarolle, op. 60, sera publiée, avec l'œuvre sans nom devenue la Polonaise fantaisie, op. 61. — Quant à la sonate pour piano et violoncelle, dédiée à Franchomme, elle ne paraîtra qu'en octobre 1847, sous l'op. 65.

## VI

Arrêtons-nous un instant à cette fin de 1845 où nous sommes parvenus. Le crépuscule va commencer pour le pauvre artiste. Essayons à ce moment de définir le génie de l'enchanteur, de l'*Ariel* des pianistes, comme on l'appelait.

Après le concert du 21 février 1842, la *Gazette musicale* parlait de cette personnalité dont nul autre n'avait le secret, et qui animait le jeu de Chopin. « ... Le clavier se transforme en quelque sorte, et devient presque un organe nouveau



quand il obéit à la fiévreuse impulsion d'un génie tendre et passionné. Liszt, Thalberg excitent, comme on sait, de violents transports : Chopin aussi en fait naître, mais d'une nature moins énergique, moins bruyante, précisément parce qu'il fait vibrer dans le cœur des cordes plus intimes, des émotions plus douces<sup>1</sup>. »

Nous demanderons d'abord le secret de son jeu à son enseignement. Voici les traditions qui ont été recueillies par Kleczynski.

Pour Chopin, la base de l'enseignement était le raffinement du toucher. La condition première d'un bon toucher était une bonne tenue de la main, et il était très difficile sur cet article. « Il préparait la main avec un soin infini, avant de lui confier la reproduction des idées musicales. Pour donner à la main une position avantageuse et gracieuse en même temps (ce qui, dans son esprit, allait toujours ensemble) il la faisait jeter légèrement sur le clavier de manière que les cinq doigts s'appuient sur les notes *mi*, *fa* ♯, *sol* ♯, *la* ♯ et *si*. C'était pour lui la position normale<sup>2</sup>. »

Dans cette position il faisait exécuter des exercices des cinq doigts, pour assurer leur égalité et leur indépendance, d'abord en staccato léger,

1. *Gazette musicale* du 27 février 1842.

2. J. Kleczynski. *Frédéric Chopin*, pp. 38-39.

puis en staccato lourd, puis en legato accentué, puis en legato ad libitum. Voici le tableau de ces exercices :



Il faisait faire des exercices équivalents à la main gauche, en la mettant dans la position *fa*, *sol*  $\flat$ , *la*  $\flat$ , *si*  $\flat$ , *do*.

Les gammes étaient ensuite travaillées avec la préoccupation de maintenir la main dans la position normale. Il commençait par les gammes où cette position normale est réalisée, *si majeur* pour la main droite, *ré*  $\flat$  *majeur* à la main gauche. Il se préoccupait beaucoup plus de conserver cette position que de faciliter le passage du pouce. Il arrivait à faire passer celui-ci sous le quatrième doigt, ou même sous le cinquième. Voici, par un exemple, un doigté pris au scherzo en *si mineur* :





expérience que l'on arrive ainsi à un jeu égal et posé »<sup>1</sup>.

Chopin faisait travailler à tous ses élèves le deuxième cahier des *Préludes et exercices* de Clementi, et particulièrement la première étude en *la* ♭. « Toute note sèche ou dure était recommencée et sévèrement relevée. Pour comble de malheur, l'élève rencontrait, au commencement même, un arpège qui a fait verser bien des larmes<sup>2</sup>. Il fallait l'exécuter rapidement, crescendo, mais sans brusquerie. C'est cet arpeggio qui a attiré à une élève cette apostrophe un peu trop verte de la part du maître, qui, tressautant sur sa chaise, s'écria : « Qu'est-ce ? Est-ce un chien qui vient d'aboyer ? »... Il fallait travailler cette malheureuse étude de toutes manières : on la jouait et vite, et lentement, et forte et piano, et staccato, et legato, jusqu'à ce que le toucher devînt égal, délicat, et léger sans faiblesse<sup>3</sup>. » Il faisait ensuite travailler le *Gradus ad Parnassum* du même Clementi, enfin le *Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach.

La question est controversée de savoir si

1. J. Kleczynski. *Frédéric Chopin*, pp. 41-42.



3. *Ibid.*, pp. 46-47.

Chopin tenait la main à plat. Le moulage de sa main qui montre la phalange du pouce nettement repliée, et les autres doigts recourbés et prêts à prendre le contact par leur pulpe, semble indiquer le contraire.

La question du toucher est étroitement apparentée à celle du lié, qui paraît avoir été l'âme même du jeu de Chopin. Son élève M<sup>me</sup> Streicher, écrit : « Il prenait infiniment de peine pour enseigner à ses élèves le legato et la façon de jouer cantabile. « Il (ou elle) ne « sait pas lier deux notes » était sa plus sévère critique. »

Une question assez délicate est celle de ce rythme libre qui se nomme le tempo rubato. Cette latitude dans la mesure avait déjà été employée par Beethoven dans ses dernières œuvres. Il indique un rubato dans le trio op. 97 et dans la sonate op. 106. Mendelssohn raconte que M<sup>me</sup> Ertmann, à qui la sonate op. 101 est dédiée, la jouait dans cet esprit. Liszt a donné une description charmante du rubato de Chopin :

« Dans son jeu, dit-il, le grand artiste rendait ravissamment cette sorte de trépidation émue, timide ou haletante, qui vient au cœur quand on se croit dans le voisinage des êtres surnaturels... Il faisait toujours onduler la mélodie, comme un esquif porté sur le sein de la vague puissante ;

ou bien il la faisait mouvoir indécise, comme une apparition aérienne, surgie à l'improviste dans ce monde tangible et palpable. Dans ses écrits il indique d'abord cette manière, qui donnait un cachet si particulier à sa virtuosité, par le mot de *Tempo rubato* : temps dérobé entrecoupé, mesure souple, abrupte et languissante à la fois vacillante comme la flamme sous le souffle qui l'agite, comme les épis d'un champ ondulés par les molles pressions d'un air chaud, comme le sommet des arbres inclinés de-ci et de-là par les versatilités d'une brise piquante.

« Mais, le mot, qui n'apprenait rien à qui savait, ne disait rien à qui ne savait pas... Chopin cessa plus tard d'ajouter cette explication à sa musique, persuadé que si on en avait l'intelligence, il était impossible de ne pas deviner cette règle d'irrégularité. Aussi toutes ses compositions doivent-elles être jouées avec cette sorte de balancement accentué et prosodié, cette *morbidezza* dont il était difficile de saisir le secret quand on ne l'avait pas entendu lui-même. Il semblait désireux d'enseigner cette manière à ses nombreux élèves, surtout à ses compatriotes auxquels il voulait plus qu'à d'autres, communiquer le souffle de son inspiration. Ceux-ci, ou plutôt celles-là, le saisissaient avec

cette aptitude qu'elles ont pour toutes les choses de sentiment et de poésie <sup>1</sup>. »

Ainsi le tempo rubato est une prosodie libre, souple comme les rythmes de la vie et de la pensée, et non pas du tout une suppression de la mesure. Une autre erreur serait, au lieu de lui donner son caractère vivant, de l'affadir. Chopin exigeait l'observation du rythme, écrit M<sup>me</sup> Streicher, *détestait les langueurs et les lenteurs*, les rubatos déplacés comme les ritardandos exagérés. « Je vous prie de vous asseoir », dit-il un jour, avec une douce moquerie, à un de ces pianistes qui pâment. Georges Mathias est plus net encore : « Chopin demandait souvent, écrit-il, qu'en même temps il y eût dans la partie musicale accompagnante rigoureux maintien du mouvement et dans la partie chantante, liberté d'expression comportant altération du temps <sup>2</sup>. »

Tel était Chopin pianiste <sup>3</sup>. Mais le virtuose

1. F. Liszt. *F. Chopin*, pp. 115-116. Cf. F. Hoesick. *Chopin*, III, p. 311 sq.

2. C'est ce que Chopin exprimait en disant : « Que votre main gauche soit votre chef d'orchestre et garde toujours la mesure. » — Cette liberté, même ainsi restreinte, scandalisait encore Berlioz. « Chopin supportait mal le frein de la mesure, dit-il; il a poussé beaucoup trop loin, selon moi, l'indépendance rythmique. »

3. La bibliothèque du Conservatoire possède l'exemplaire des œuvres de Chopin qui a appartenu à M<sup>lle</sup> O' Meara, avec des indications au crayon de la main du maître. On les trou-

n'est pas différent du compositeur, et il nous aide déjà à le comprendre. Les secrets de son jeu se reconnaissent dans sa musique. Son *legato* se retrouve dans les enchaînements de ses ouvrages. Il fait un usage continu des retards et des appoggiatures, qui fondent les accords les uns dans les autres. On est frappé, après ses contemporains, de l'emploi très développé des marches d'harmonie lesquelles ne sont que des progressions fondues et comme insensibles, du *legato* dans le règne des transitions. On retrouve dans sa mélodie le frémissement vivant qui correspond au tempo rubato. Il y a de la musique qui semble en pierre ; celle-ci tremble au soleil comme les feuilles du saule. Cette indépendance des voix qui était dans son jeu, et qui laissait le chant libre dans le cadre d'un rythme certain, ne se retrouve pas moins dans sa musique. On s'étonne quand on l'analyse, de la fixité des périodes. Il n'y a pas de musique plus carrée que celle de Chopin, comme il n'en est pas de plus fluide et de plus aérienne.

vera relevées par M. Ed. Ganche, *Dans le Souvenir de Frédéric Chopin*, pp. 202-210. On y verra par exemple des notes successives frappées avec le même doigt (les trois premières notes du nocturne en *ut mineur* sont frappées avec le troisième doigt). D'autre part, il faut se rappeler que nos instruments tiennent mieux le son, ce qui doit modifier les indications de pédale, comme le remarque Kleczguski, et les mouvements, comme le pense Kullak.



Partout dans ses ouvrages, se retrouve cette coexistence de deux plans, et pour tout dire une sorte de contradiction, que Liszt eût attribuée sans doute au caractère slave. Chopin n'est jamais d'accord avec lui-même. Il est triste et il est gai dans le même moment. La mélancolie cède soudain à l'emportement. Il chantait une cantilène et le voilà saisi d'un élan frénétique. Il est instable, frémissant, transparent et changeant.

Liszt partageait les œuvres de Chopin entre trois périodes : dans la première, à laquelle appartiennent les *Etudes*, une verve juvénile surabonde ; puis viennent des ouvrages plus élaborés, plus achevés, plus combinés ; enfin une dernière période, douloureuse, étrange où la mélancolie devient une irascibilité malade, un tremblement fébrile. « Suffoquant presque sous l'oppression de ses violences réprimées, ne se servant plus de l'art que pour se donner à lui-même sa propre tragédie, après avoir d'abord chanté son sentiment, il se prit à le dépecer... La mélodie de Chopin devient alors tourmentée ; une sensibilité nerveuse et inquiète amène un remaniement de motifs d'une persistance acharnée, pénible comme le spectacle des tortures que causent ces maladies de l'âme ou du corps qui n'ont que la mort pour

remède<sup>1</sup>. » — Sans outrer la rigueur de pareilles divisions, on reconnaît en effet dans les œuvres juvéniles un style plus exclusivement brillant ; puis vient une phase où l'art et la poésie sont à leur heureuse perfection ; puis les œuvres poignantes de la fin.

George Sand a laissé un vivant portrait du compositeur. « Sa création était spontanée, miraculeuse, dit-elle. Il la trouvait sans la chercher, sans la prévoir. Elle venait sur son piano, soudaine, complète, sublime, ou elle se chantait dans sa tête pendant une promenade et il avait hâte de se la faire entendre à lui-même en la jetant sur l'instrument. Mais alors commençait le labeur le plus navrant auquel j'aie jamais assisté. C'était une suite d'efforts, d'irrésolutions et d'impatiences pour ressaisir certains détails du thème de son audition : ce qu'il avait conçu tout d'une pièce, il l'analysait trop en voulant l'écrire, et son regret de ne pas le retrouver net, selon lui, le jetait dans une sorte de désespoir. Il s'enfermait dans sa chambre des journées entières, pleurant, marchant, brisant ses plumes, répétant et changeant cent fois une mesure, l'écrivant et l'effaçant autant de fois, et recommençant le lendemain

1. F. Liszt. *F. Chopin*, pp. 25-26.

avec une persévérance minutieuse et désespérée. Il passait six semaines sur une page pour en revenir à l'écrire telle qu'il l'avait tracée du premier jet<sup>1</sup>. »

1. G. Sand. *Histoire de ma vie*, IV, pp. 470-471. Le témoignage est partial. George Sand, qui écrivait comme le bœuf laboureur, comprenait mal ces angoisses, et elle exaspérait Chopin en essayant de l'arracher à elles. — Cependant Liszt parle aussi de « sa studieuse patience à élaborer et à parachever ses ouvrages ». F. Liszt. *F. Chopin*, p. 198.

---

## QUATRIÈME PARTIE

# L'AGONIE

(1846-1849)

### I

C'est en 1846 que la rupture se prépara entre Chopin et George Sand.

Cette année-là, comme les précédentes, Chopin passa l'été à Nohant. Cependant le 25 juin, le *Courrier français* commença à publier *Lucrezia Floriani*. George Sand s'était peinte elle-même sous les traits de Lucrezia, comédienne fatiguée de la vie et désabusée de l'amour. Elle avait représenté Chopin sous les traits du prince Karol.

Le prince Karol, délicat de corps et d'esprit, d'une beauté charmante et sans sexe, était « quelque chose comme ces créatures idéales, que la poésie du moyen âge faisait servir à l'ornement des temples chrétiens ; un ange, beau de visage comme une grande femme triste, pur et svelte

de forme comme un jeune dieu de l'Olympe, et pour couronner cet assemblage, une expression à la fois tendre et sévère, chaste et passionnée. Rien n'était plus pur et plus exalté en même temps que ses pensées ; rien n'était plus tenace, plus exclusif et plus minutieusement dévoué que ces affections <sup>1</sup>. »

Quand Lucrezia rencontre Karol, elle est fatiguée par quinze ans de passions, et elle croit qu'elle a renoncé à l'amour. Elle cède pourtant à Karol, mais avec un sentiment presque maternel. « Je l'aimerai, dit-elle en couvrant d'un long et puissant baiser le front pâle du jeune prince : mais ce sera comme sa mère l'aimait. » George Sand ajoute que la Providence envoyait à Karol la personne la plus capable de l'assister et de le sauver. C'était toujours Lucrezia « qui avait protégé et réhabilité, sauvé ou tenté de sauver les hommes qu'elle avait chéris. Gourmandant leurs vices avec tendresse, réparant leurs fautes avec dévouement, elle avait failli faire des dieux de ces simples mortels. Mais elle s'était sacrifiée trop complètement pour réussir... »

1. M. Karénine raconte l'histoire piquante de ce portrait de Karol que les amis de Chopin copiaient, comme étant le sien. Ainsi fit une « dame du grand monde » à qui M. F. Hoëssick dans le premier volume de son *Chopin* a emprunté ce portrait, comme celui du musicien, quand il est seulement celui de Karol.

Karol ne comprenait rien à cette nature. Il haïssait en Lucrezia « ce qu'il appelait dans sa pensée un fond d'insouciance bohémienne, une certaine dureté d'organisation populaire. Loin de s'alarmer du mal qu'il lui faisait, il se disait qu'elle ne sentait rien, qu'elle avait par bonté certains moments de sollicitude, mais, qu'en général, rien ne pouvait entamer une nature si résistante, si robuste et si facile à distraire et à consoler. On eût dit qu'alors il était jaloux même de la santé, si forte en apparence, de sa maîtresse, et qu'il reprochait à Dieu le calme dont il l'avait douée. » — Le pis est que ce féroce égoïste, étant souverainement poli et réservé, « jamais personne ne pouvait seulement soupçonner ce qui se passait en lui. Plus il était exaspéré, plus il se montrait froid. C'est alors qu'il était véritablement insupportable... Il trouvait de l'esprit, un esprit faux et brillant pour torturer ceux qu'il aimait. Il était persifleur, guindé, précieux, dégoûté de tout. Il avait l'air de mordre tout doucement pour s'amuser, et la blessure qu'il faisait pénétrait jusqu'aux entrailles. Ou bien, s'il n'avait pas le courage de contredire et de railler, il se renfermait dans un silence dédaigneux, dans une bouderie navrante. » — Il ne redevenait charmant que si Lucrezia, accablée, avouait combien elle souffrait. « Karol

rendu tout à coup à sa tendresse pour elle, oubliait sa mauvaise humeur et s'inquiétait avec excès. Il la servait à genoux, il l'adorait dans ces moments là plus encore qu'il ne l'avait adorée dans leur lune de miel. » Lucrezia finit par mourir de la vie que lui faisait Karol.

George Sand assure non seulement qu'elle n'a pas voulu peindre Chopin, mais qu'il ne s'est même pas reconnu. C'est seulement après la rupture, que « des ennemis lui firent croire que ce roman était une révélation de son caractère ». — En admettant que le roman ne soit pas une cause de la rupture, il en est du moins le tableau.

\*  
\*  
\*

Au tableau tracé par George Sand, opposons le tableau tracé par Liszt.

Chopin y paraît comme un être singulièrement secret et refermé sur lui-même. « Il ne chercha rien, il eût dédaigné de rien demander<sup>1</sup>. » S'il demandait peu, c'était peut-être par l'excès d'une exigence secrète, qui préférerait l'abstention aux demi-mesures, et par le sentiment sa valeur. Mais on ne sait au juste ce qu'il pensait, car il ne parlait jamais d'amour, ni

1. F. Liszt. *F. Chopin*, p. 175.

d'amitié. Il était généreux de toute chose, sauf de lui-même. Il ne se donnait pas. Il prêtait d'ailleurs peu d'intérêt aux conversations des autres. L'égalité de son humeur dans le monde venait peut-être de son indifférence. Quand les utopies des amis démocratiques de George Sand agaçaient trop sa fine raison, il se promenait en silence dans le fond de la chambre, les traits un peu crispés. Il ne mettait pas sur le tapis les choses qui lui tenaient au cœur. Sincèrement catholique, on pouvait le fréquenter longtemps sans connaître ses idées religieuses. Il ne parlait point davantage de la Pologne. Il échappait avec politesse à l'emprise des amitiés. Loin que sa réserve fût maussade, il ne se dissimulait que par un air aimable. Sans doute il avait des travers, des singularités abruptes, des défauts excusables chez un artiste sensible et malade. Le plus souvent pourtant il était gai, railleur, piquant avec adresse, s'il lui fallait se défendre. Il était facile à blesser, mais dépourvu de rancune. Par son charme même, il échappait aux investigations indiscrètes. Liszt l'a vu parfois blémir d'émotion ; mais dans cette émotion même il restait concentré, et ses premières paroles étaient déjà composées. Si son âme était véhémence, cette violence ne paraissait point, soit qu'il la réprimât par un effet de la volonté,



soit que sa faiblesse physique lui interdit de l'épancher. Il a subi « le féminin martyr des tortures à jamais inavouées ». Sa musique a été son unique confidence. Il versait dans ses œuvres toutes ces effusions, ces tristesses, ces prières refoulées. Mais dans cet art même, il voulait quelque réserve. Une rudesse sauvage le rebutait. Tout ce qui, en musique comme en littérature, ressemblait au mélodrame, lui était un supplice. Il ne voulait point que tout fût dit. Un art qui n'eût rien laissé à deviner lui eut paru impudique. Il aimait l'entrevu et le pressenti. Il y avait quelque chose de céleste dans son génie. Les forêts et les déserts le rebutaient. Il lui fallait le bleu du ciel.

\*  
\* \*

*L'Histoire de ma vie* est très réservée sur la rupture. George Sand reconnaît qu'elle n'avait ni les goûts de Chopin, ni ses idées en dehors de l'art, ni ses principes politiques, ni son appréciation des choses de fait. Ce qui signifie que Chopin aimait le monde, était catholique, n'était pas démocrate, et jugait avec intransigeance. C'étaient là des points sensibles, d'importance inégale, mais où les heurts pouvaient donner prétexte à des querelles. Il

est certain que le catholicisme de Chopin paraissait à George Sand une superstition puérile et lamentable. « La mort de son ami le docteur Mathuszinski et ensuite celle de son propre père lui portèrent deux coups terribles. Le dogme catholique jette sur la mort des terreurs atroces. Chopin, au lieu de rêver pour ces âmes pures un meilleur monde, n'eut que des visions effrayantes, et je fus obligée de passer bien des nuits dans une chambre voisine de la sienne, toujours prête à me lever cent fois de mon travail pour chasser les spectres de son sommeil et de son insomnie. L'idée de sa propre mort lui apparaissait escortée de toutes les imaginations superstitieuses de la poésie slave. Polonais, il vivait dans le cauchemar des légendes. Les fantômes l'appelaient, l'enlaçaient, et, au lieu de voir son père et son ami lui sourire dans le rayon de la foi, il repoussait leurs faces décharnées de la sienne et se débattait sous l'étreinte de leurs mains glacées<sup>1</sup>. » — Mais de son côté, Chopin devait être exaspéré de l'air de supériorité de George Sand quand elle abordait ces sujets. « Etranger à mes études, à mes recherches, et par suite à mes convictions », dit-elle de lui. Le dédain est sensible, et il devait en

1. George Sand. *Histoire de ma vie*, IV, p. 470.

être assez irrité. — L'intransigeance de Chopin dans ses jugements devait être une autre cause de querelle. Il n'excusait rien, et elle excusait beaucoup de choses. « Il ne voulut jamais transiger avec la nature humaine, dit-elle encore. Il n'acceptait rien de la réalité. C'était là son vice et sa vertu, sa grandeur et sa misère. Implacable envers la moindre tache, il avait un enthousiasme immense pour la moindre lumière<sup>1</sup>. »

Cependant de même qu'elle assure n'avoir jamais entrepris sur la personnalité de Chopin, elle tient à affirmer que Chopin, bien différent avec elle de ce qu'il était avec les autres, était pour elle « le dévouement, la prévenance, la grâce, l'obligeance et la déférence en personne ». Mais travaillé par la maladie, il blessa tout à coup pour un sujet futile, le fils de George Sand, Maurice, qui l'avait tendrement aimé jusque-là. « Ils s'embrassèrent un moment après, mais le grain de sable était tombé dans le lac tranquille, et peu à peu les cailloux y tombèrent un à un. » Un jour Maurice parla de quitter la place. George Sand prit le parti de son fils, « Chopin ne supporta pas mon intervention légitime et nécessaire. Il baissa la tête et prononça que je ne l'aimais plus ».

1. George Sand, *Histoire de ma vie*, IV, p. 467.

Cette première querelle aurait été la dernière.

Malheureusement une lettre de George Sand du 2 novembre 1847 confesse une vérité plus pénible et plus dramatique. « Son caractère s'aigrissait de jour en jour, dit-elle, il en était venu à me faire des algarades de dépit, d'humeur et de jalousie, en présence de tous mes amis et de mes enfants... Maurice commençait à s'en indigner contre lui. Connaissant et voyant la chasteté de mes rapports, il voyait aussi que ce pauvre esprit malade se posait sans le vouloir et sans pouvoir s'en empêcher peut-être, en amant, en mari, en propriétaire de mes pensées et de mes actions. Il était sur le point d'éclater et de lui dire en face qu'il me faisait jouer à quarante-trois ans un rôle ridicule et qu'il abusait de ma bonté, de ma patience et de ma pitié pour son état nerveux et maladif. Quelques mois, quelques jours peut-être de plus dans cette situation et une lutte impossible, affreuse, éclatait entre eux...

« ... Le pauvre enfant ne savait même plus garder ce décorum extérieur dont il était pourtant l'esclave dans ses principes et dans ses habitudes. Hommes, femmes, vieillards, enfants, tout lui était un objet d'horreur et de jalousie furieuse, insensée; s'il s'était borné à me le montrer à moi, je l'aurais supporté, mais les accès se produisant devant mes enfants, devant

mes domestiques, devant des hommes qui, en voyant cela, eussent pu perdre le respect auquel mon âge et ma conduite depuis dix ans me donnent droit, je ne pouvais plus l'endurer<sup>1</sup>. »

Telles sont les causes de la rupture, exposées par George Sand. N'oublions pas qu'elle a seule parlé, et que Chopin s'est tu.

\* \* \*

Cependant au printemps de 1847, ils ne songeaient pas encore qu'ils allaient se quitter. Le 14 avril, Chopin écrivait aux siens : « Vous me demandez ce que je pense faire pour l'été : rien d'autre que toujours. J'irai à Nohant dès qu'il commencera à faire chaud... » Il annonce le départ de M<sup>me</sup> Delphine Potocka pour Nice, quelques jours auparavant, et il ajoute : « Avant

1. W. Karénine. *George Sand*, III, pp. 529-530. — Ces accès de jalousie, soigneusement dissimulés dans *l'Histoire de ma vie*, reparaissent dans *Lucrezia Floriani*. Karol y est jaloux du curé, d'un mendiant, d'un domestique, d'un colporteur, d'un médecin, d'un grand benêt de cousin. Liszt, très dur, il est vrai, pour George Sand, laisse entendre que Chopin n'avait pas voulu supporter plus longtemps la constance sans la fidélité. « Le moment vint où cette existence factice, qui ne réussissait plus à galvaniser des fibres desséchées sous les yeux de l'artiste spiritualiste, lui sembla dépasser ce que l'honneur lui permettait de ne pas apercevoir. » F. Liszt. *F. Chopin*, p. 285.

son départ, j'ai joué chez moi, pour elle, ma sonate avec Franchomme<sup>1</sup>. J'avais aussi le même soir le prince et la princesse Czartoryski et la princesse de Wurtemberg, ainsi que M<sup>me</sup> Sand...» — Huit jours plus tard, il achève sa lettre : « Hier M<sup>me</sup> Sand est partie avec Solange, cette cousine, vous savez<sup>2</sup> et Luce. » Trois jours s'écoulaient encore et il ajoute : « J'ai déjà reçu une lettre de la campagne. » Et enfin le 19 : « Hier j'ai été interrompu par une lettre de Nohant. M<sup>me</sup> Sand m'écrivait qu'elle arrivera à la fin du mois prochain et qu'il faudra l'attendre. Probablement l'affaire du mariage de Sol (ange) avance, mais non plus avec celui dont je vous ai parlé<sup>3</sup>. Que Dieu leur accorde tous ses dons ! Si quelqu'un est digne de bonheur c'est bien M<sup>me</sup> Sand. »

De son côté George Sand écrit le 12 mai 1847 à Grzymala après que Chopin vient d'être malade : « Enfin, pour cette fois encore, il est sauvé ; mais que l'avenir est sombre pour moi encore de ce côté... Dans tous les cas je serai

1. La Sonate pour piano et violoncelle qui sera l'op. 65.

2. Augustine Brault.

3. Solange, qui avait dû épouser un voisin de campagne, s'était éprise du sculpteur Clesinger, et avait rompu ses premières fiançailles. Chopin était hostile à Clesinger, et avait raison. Mais comme toujours George Sand l'accusait de ne pas voir juste et de ne pas comprendre la nature humaine. Elle priait Grzymala de lui faire entendre qu'il ne devait pas se mêler de cette affaire.

à Paris pour quelques jours à la fin du mois, et si Chopin est transportable, je le ramènerai ici. » — Elle éclate ensuite en plaintes dont nous connaissons déjà le thème. Mais elle ajoute sur leur intimité des détails nouveaux. Après avoir dit que depuis sept ans elle vivait comme une vierge avec lui et les autres : « Je sais bien que des gens m'accusent, les uns de l'avoir épuisé par la violence de mes sens, les autres de l'avoir désespéré par mes incartades. Je crois que tu sais ce qui en est. Lui, il se plaint à moi de ce que je l'ai tué par la privation, tandis que j'avais la certitude de le tuer si j'agissais autrement. Voilà quelle situation est la mienne de cette amitié funeste où je me suis faite son esclave, dans toutes les circonstances où je le pouvais sans lui montrer une préférence impossible et coupable sur mes enfants, où ce respect que je devais inspirer à mes enfants et à mes amis a été si délicat et si sérieux à conserver. J'ai fait de ce côté-là des prodiges de patience dont je ne me croyais pas capable. Je suis arrivée au martyre!... Mais le ciel est inexorable envers moi, comme si j'avais de grands crimes à expier; car au milieu de tous ces efforts et de ces sacrifices, celui que j'aime d'un amour absolument chaste et maternel se meurt victime de l'attachement insensé qu'il me conserve. »



Le mariage de Solange fut célébré le 20 mai 1847. Entre le jeune ménage et George Sand, des querelles affreuses éclatèrent. Au mois de juillet, la mère écrit : « Les scènes qui m'ont forcée, non pas à les mettre, mais à les jeter à la porte, ne sont pas croyables, pas racontables. Elles se résument en peu de mots : c'est qu'on a failli s'égorger ici, que mon gendre a levé un marteau sur Maurice, et l'aurait tué peut-être si je ne m'étais mise entre eux, frappant mon gendre à la figure et recevant de lui un coup de poing dans la poitrine. Si le curé qui se trouvait là, des amis et un domestique n'étaient intervenus, Maurice, armé d'un pistolet, le tuait sur place. »

Chopin était à Paris. Solange courut le circonvenir. Chopin persuadé cessa d'écrire. George Sand, folle d'inquiétude, malade, voulut aller à Paris pour découvrir la cause de ce silence : « Enfin je reçois par le courrier du matin une lettre de Chopin. Je vois que comme à l'ordinaire, j'ai été dupe de mon cœur stupide et que je passais six nuits blanches à me tourmenter de sa santé, il était occupé à dire et à penser du mal de moi avec les Clesinger. C'est fort bien. Sa lettre est d'une dignité risible, et les sermons de ce



bon père de famille me serviront en effet de leçon. Un homme averti en vaut deux, je me tiendrai fort tranquille désormais à cet égard. » Elle répondit à Chopin par une lettre dont « il faut convenir qu'elle est atroce », écrit le 20 juillet Delacroix, à qui Chopin l'a lue.

Ceci se passait en juillet. Le 14 août, George Sand écrit : « Quant à Chopin, je n'en entends plus parler du tout et je vous prie de me dire, au vrai, comment il se porte : rien de plus. Le reste ne m'intéresse nullement et je n'ai pas lieu de regretter son affection. »

Chopin au contraire ne se consola point. Nous ne pouvons guère récuser le témoignage de Liszt : « En dépit des subterfuges qu'employaient ses amis pour écarter ce sujet de sa mémoire, afin d'éviter l'émotion redoutée qu'il amenait, il aimait à y revenir, comme s'il eût voulu s'asphyxier dans ce mortel dictame<sup>1</sup>. » Et plus loin : « Chopin sentit et répéta souvent que cette longue affection, ce lien si fort, en se brisant, brisait sa vie<sup>2</sup>. »

\*  
\* \*

Ces tragiques années 1846 et 1847 ont vu paraître les dernières œuvres de Chopin. En jan-

1. Franz Liszt. *F. Chopin*, p. 286.

2. Id., *ib.*, p. 288.

vier 1846, il publia les trois mazurkas de l'op. 59 ; en septembre, la Barcarolle op. 60, la Polonaise fantaisie op. 61 et les deux nocturnes op. 62.

La Barcarolle est nettement de la forme lied, sur un rythme de douze huit, avec cet accompagnement balancé que Schumann et Mendelssohn avaient employé dans leurs chansons de gondoliers. C'est dans ce sens que Niecks a pu écrire que la couleur locale ne faisait pas défaut, et Tausig penser qu'il s'agissait d'une scène d'amour dans une discrète gondole. Mais les titres pittoresques de Chopin, bolero, tarentelle, barcarolle, sont plutôt des indications de rythmes que des évocations de paysages. En fait, la Barcarolle est un nocturne à deux voix, accordées tantôt à la tierce, tantôt à la sixte. Le thème initial est une période dont voici la première incise, en *fa # majeur* :



Cette incise répétée une quarte au-dessus, forme la première phrase de la période, la seconde phrase étant, suivant un procédé fréquent chez Chopin, construite sur un motif nouveau. Le développement est fait par d'autres périodes, amples et charmantes. Le morceau est une cantilène continue. Nous arrivons par une modula-

tion en *la majeur*, au second groupe, ou groupe central du lied, dont le thème s'écrit :



Une modulation en *ut # majeur*, à l'endroit que Chopin a indiqué *dolce sfogato*, marquerait, suivant Tausig, la place d'un baiser. Après quoi l'on revient au thème initial reexposé dans son ton primitif de *fa # majeur*.

Maurice Ravel a décrit avec grâce le charme de la Barcarolle. « Ce thème en tierces simple et délicat, est constamment vêtu d'harmonies éblouissantes. La ligne mélodique est continue. Un moment, une mélodie s'échappe, reste suspendue et retombe mollement, attirée par des accords magiques. L'intensité augmente. Un nouveau thème éclate d'un lyrisme magnifique, tout italien. Tout s'apaise. Du grave s'élève un trait rapide, frissonnant, qui plane sur des harmonies précieuses et tendres. On songe à une mystérieuse apothéose. »

L'année 1847 a vu paraître en septembre les trois mazurkas op. 63 et les trois valse op. 64. On se rappelle que la sonate pour piano et violoncelle op. 65, qui parut en octobre, était composée depuis deux ans. Elle termine la liste des

œuvres de Chopin parues de son vivant. On peut dire qu'après la rupture avec George Sand, il ne composa plus.

## II

Dès 1839, Chopin était très malade. « Hélas, il souffrait beaucoup, écrit M<sup>me</sup> Streicher, qui fut son élève à ce moment. Faible, pâle et toussant, il prenait souvent des gouttes d'opium avec du sucre et de l'eau de gomme, frictionnait son front avec de l'eau de Cologne et malgré tout il enseignait avec une patience, une persévérance et un zèle admirables. » Dès lors sa santé ne fit qu'empirer. Huit ans plus tard, au moment de la rupture avec George Sand, il n'était plus qu'une ombre. « De 1846 à 1847, il ne marcha presque plus, ne pouvant monter un escalier sans éprouver de douloureuses suffocations ; depuis ce temps, il ne vécut qu'à force de précautions et de soins<sup>1</sup>. » Il ne sortait qu'en voiture. Quand il avait affaire chez Schlesinger, il ne descendait point de voiture ; un employé venait auprès de lui, qui restait enveloppé dans son manteau bleu<sup>2</sup>.

1. F. Liszt. *F. Chopin*, p. 281.

2. F. Niecks. *Frederick Chopin*, II, p. 309. Niecks tenait ce propos d'Edouard Wolff.

Il fit au printemps de 1847 une maladie dont on crut qu'il ne se relèverait point. Il put cependant donner un concert le 16 février 1848. Les billets étaient à un louis, prix énorme pour le temps, et on ne les obtenait pas sans protection. En même temps que l'aristocratie des femmes les plus élégantes, il y avait là, dit la *Gazette musicale* du 20 février, « l'aristocratie des artistes et des amateurs, heureux de saisir à la volée ce sylphe musical... Le sylphe a tenu sa parole et avec quel succès, quel enthousiasme ! Il est plus facile de vous dire l'accueil qu'il a reçu, les transports qu'il a excités, que de décrire, d'analyser, de divulguer les mystères d'une exécution qui n'a pas d'analogue dans notre région terrestre. Quand nous aurions en notre pouvoir la plume qui a tracé les délicates merveilles de la reine Mab, ... c'est tout au plus si nous arriverions à vous donner l'idée d'un talent purement idéal, et dans lequel la matière n'entre à peu près pour rien. »

Chopin avait pour élève Jane Wilhelmina Stirling, une Ecossaise riche et intelligente, qui vivait à Paris, et à qui il dédia en 1844 les deux Nocturnes de l'op. 55. Elle le pressait d'aller à Londres. Peu soucieux de rester à Paris après la révolution de février 1848, il se décida à faire le voyage d'Angleterre. Il arriva à Londres le 21 avril, loua un bel appartement de 80 livres

dans Dover Street, donna deux concerts l'un chez lord Falmouth, l'autre chez M<sup>me</sup> Sartoris, ce qui lui rapporta près de 300 guinées ; il joua encore dans trois soirées, dont l'une, chez la duchesse de Sutherland, en présence de la reine. Chacune de ces trois soirées lui était payée vingt livres.

De Londres il se rendit à Edimbourg, d'où il fut emmené à Calder House, chez lord Torphichen, beau-frère de Jane Stirling, puis à Keir, qui est la maison des Stirling, puis à Johnston Castle. Le 28 août il joue à Manchester, le 27 septembre à Glasgow, le 4 octobre à Edimbourg. Le 1<sup>er</sup> octobre, de Keir, il écrit à Grzymala : « Chaque jour je vais plus mal. Je me sens toujours plus faible, je suis incapable de composer, non parce que je ne l'aurais pas désiré, mais pour des causes toutes physiques et parce que tous les huit jours je me transporte d'un lieu dans un autre. » Au début de novembre, il était de retour à Londres, et en janvier 1849, il revint à Paris. Delacroix qui le vit le 29 janvier, écrit : « Quant à Chopin, la souffrance l'empêche de s'intéresser à rien et à plus forte raison au travail<sup>1</sup>. »

Il brûla les manuscrits commencés, ne laissant achevés qu'un dernier Nocturne et une valse

1. Il perdit peu après son retour à Paris, son vieux médecin, le D<sup>r</sup> Molin. « Il en changea constamment depuis lors, mal satisfait de tous, ne comptant sur la science d'aucun. » F. Liszt. *F. Chopin*, p. 294.

très courte<sup>1</sup>. Il ne donnait même plus de leçons<sup>2</sup>.

Cependant les crises de découragement alternaient avec ces moments de confiance, qui accompagnent jusqu'à la fin ces malades. Au commencement de l'été, il avait quitté le square d'Orléans pour un appartement rue de Chaillot<sup>3</sup>, au second étage, avec une belle vue sur Paris. On lui fit croire pieusement que l'appartement était de 200 francs. Il coutait le double. La comtesse Obreskow paya la différence.

C'est de la rue de Chaillot que le 25 juin, il demande aux Iedrzejewicz de faire le voyage de Paris. Il écrit, par un temps superbe, dans le salon d'où il admire « le panorama de tout Paris : les tours, les Tuileries, les Chambres, Saint-Germain l'Auxerrois, Saint-Étienne-du-Mont, Notre-Dame, le Panthéon, Saint-Sulpice, le Val-de-Grâce, les cinq fenêtres des Invalides, et, entre

1. F. Liszt. *F. Chopin*, pp. 294-295.

2. Il eût été dans de grands embarras, si Miss Stirling, avertie, ne lui avait envoyé 25.000 francs. La somme tarda à lui parvenir, l'enveloppe ayant été conservée par le concierge. Chopin n'accepta qu'une partie de l'envoi. Il existe sur cette histoire des récits différents, rapportés par Niecks, II, p. 312 sq.

3. Et non à la fin d'août, comme écrit Niecks (II, p. 311). Niecks a été trompé par ceci que Chopin conserva l'appartement du square d'Orléans. Dans la lettre du 25 juin il propose d'y loger son beau-frère Iedrzejewicz. Le 20 août, il en date une lettre à Titus Woyciechowski. Il est possible qu'il y soit descendu entre son séjour à Chaillot et son emménagement place Vendôme.

ces édifices et moi, rien que des jardins. » La lettre est pressante, mais non point triste. Soit calcul, soit illusion, Chopin affecte l'espoir. Qui sait pourtant quelle angoisse cache sa hâte de voir les siens ? « Mes chers aimés, si vous le pouvez, arrivez. Je suis malade, et aucun médecin ne m'aidera comme vous. Si l'argent vous manque, empruntez-en ; quand j'irai mieux, j'en gagnerai facilement et rendrai à celui qui vous aura prêté<sup>1</sup>... Je ne sais pas moi-même pourquoi je veux tant avoir Louise, c'est comme une envie de femme enceinte. Je vous jure que pour elle ce sera bien aussi. J'espère que le conseil de famille me l'enverra : qui sait si je ne la ramènerai pas quand je serai guéri ! C'est alors que nous nous réjouirions tous et que nous nous embrasserions... »

M<sup>me</sup> Iedrzejewicz accourut. Chopin languit encore tout l'été. « Sa faiblesse et ses douleurs étaient devenues telles, dit Berlioz, qu'il ne pouvait plus se faire entendre sur le piano, ni même composer ; la moindre conversation même le fatiguait d'une manière alarmante. Il cherchait, en général, à se faire comprendre autant que possible par signes<sup>2</sup>. »

L'appartement de Chaillot était un logis d'été.

1. M. Karłowicz. *Souvenirs inédits*, p. 50.

2. *Journal des Débats*, 27 octobre 1849.



Ses amis Albrecht et O'Meara lui trouvèrent un appartement définitif, 12, place Vendôme. Il y entra à la fin de septembre. Dès les premiers jours d'octobre, il ne pouvait plus se tenir debout sans être soutenu. Sa sœur et son élève Gutmann ne le quittaient pas une minute. Il tenait presque constamment la main de Gutmann. L'abbé Jelowicki lui donna le viatique le 13. Le 15, la voix du malade s'éteignit. Ce jour-là, la belle comtesse Delphine Potocka, qui était revenue de Nice en toute hâte, vint le voir. Il lui demanda de chanter. Le piano du salon fut roulé jusqu'à la porte de la chambre. La comtesse, étouffant ses sanglots, chanta. Elle fut interrompue, au milieu du second morceau, par le râle du mourant. On retira le piano et il ne resta près du lit que le prêtre qui récitait les prières des agonisants, et les amis à genoux<sup>†</sup>.

C'était la fin. La nuit fut cruelle. Le 16 octobre, au matin, il se fit un peu de mieux. Dans la journée, à deux reprises, Chopin appela près de son lit les amis assemblés dans le salon. Il eut un mot pour chacun. Il recommanda le fidèle Franchomme à la princesse Czartoryska. « Vous

† 1. Le récit des derniers moments de Chopin a été écrit par M. Gavard, qui en fut le témoin. Son manuscrit a été utilisé par Karasowski et par Niecks. — La sœur de Gavard était l'élève de Chopin, qui lui a dédié la *Berceuse*.

jouerez du Mozart ensemble, dit-il, et je vous entendrai. » Le même jour il reçut l'extrême-onction. Il reposait sur l'épaule de Gutmann. Il avait les yeux fermés, et on entendait sa respiration difficile. A la fin des prières, il ouvrit les yeux et dit : *Amen*. Dans la soirée, le docteur Cruveillé lui demanda s'il souffrait. On entendit distinctement le mourant répondre : « Plus ». Entre trois et quatre heures du matin, le 17, Gutmann le fit boire. Chopin murmura *Cher ami*, et mourut. Gutmann garda le verre avec la trace des lèvres.

Le visage était redevenu d'une beauté radieuse. Clesinger en prit un moulage et Kwiatkowski fit un dessin. Les funérailles eurent lieu à la Madeleine, le 30 octobre. Ses œuvres chantèrent une dernière fois à ses oreilles qui n'entendaient plus. La *Marche funèbre*, instrumentée par Reber, fut exécutée à l'Introït. A l'Offertoire, Lefébure Wély joua sur l'orgue les préludes en *si mineur* et en *mi mineur*. Chopin lui-même avait demandé qu'on exécutât le *Requiem* de Mozart. Lablache chanta le *Tuba Mirum* : il l'avait chanté en 1827, aux funérailles de Beethoven. Meyerbeer et le prince Adam Czartoryski conduisaient le deuil. Le prince Alexandre Czartoryski, Delacroix, Franchomme et Gutmann tenaient les coins du poêle.



Pour écrire cette brève biographie, on a interrogé les historiens et les œuvres. Mais, quelque soin qu'on y apporte, une analyse de cette sorte laisse échapper l'essentiel. Chaque musicien se construit, de sons enchainés, un invisible univers. On a tenté d'en dessiner le plan. Mais Chopin n'est pas prisonnier, même de ce palais aérien. Il habite la patrie des fées. Liszt raconte qu'il y retrouvait Heine, et qu'ils se donnaient des nouvelles du pays où les nymphes rieuses ont des cheveux verts et des voiles d'argent. Là les roses brûlent d'une flamme fière, et les arbres chantent au clair de lune. La musique de Chopin est faite de ces flammes et de ces chants.

---

## ŒUVRES DE CHOPIN

---

1825. *Op.* 1. Premier rondeau pour le piano. Dédié à M<sup>me</sup> de Linde.
1830. *Op.* 2. La ci darem la mano, varié pour le piano, avec accompagnement d'orchestre. Dédié à M. Woyciechowski.
1833. *Op.* 3. Introduction et Polonaise brillante, pour piano et violoncelle. Dédiée à M. Joseph Merk.
1851. *Op.* 4. Sonate pour le piano. Dédiée à M. Joseph Elsner. (Publication posthume.)
- 1827 *Op.* 5. Rondeau à la mazur pour le piano. Dédiée à M<sup>lle</sup> la comtesse Alexandrine de Moriolles.
1832. *Op.* 6. Quatre mazurkas pour le piano. Dédiées à M<sup>lle</sup> la comtesse Pauline Plater.
- *Op.* 7. Cinq mazurkas pour le piano. Dédiées à M. Johns.
1833. *Op.* 8. Premier trio pour piano, violon et violoncelle. Dédié à M. le prince Antoine Radziwill.
- *Op.* 9. Trois nocturnes pour le piano. Dédiés à M<sup>me</sup> Camille Pleyel.
- *Op.* 10. Douze grandes études pour le piano. Dédiées à M. Fr. Liszt.
- *Op.* 11. Grand concerto pour le piano avec orchestre. Dédié à M. Fr. Kalkbrenner.
- *Op.* 12. Variations brillantes pour le piano sur le rondeau favori de Ludovic de Hérold : « Je vends des scapulaires ». Dédiées à M<sup>lle</sup> Emma Horsford.
1834. *Op.* 13. Grande fantaisie sur des airs polonais, pour le piano avec orchestre. Dédiée à M. J.-P. Pixis.
- *Op.* 14. Krakowiak, grand rondeau de concert pour le piano avec orchestre. Dédié à M<sup>me</sup> la princesse Adam Czartoryska.

1834. *Op.* 15. Trois nocturnes pour le piano. Dédiés à M. Ferd. Hiller.
- *Op.* 16. Rondeau pour le piano. Dédié à M<sup>lle</sup> Caroline Hartmann.
- *Op.* 17. Quatre mazurkas pour le piano. Dédiées à M<sup>me</sup> Line Freppa.
- *Op.* 18. Grande valse pour le piano. Dédiée à M<sup>lle</sup> Laura Harsford.
- *Op.* 19. Boléro pour le piano. Dédié à M<sup>lle</sup> la comtesse E. de Flabault.
1835. *Op.* 20. Premier scherzo pour le piano. Dédié à M. T. Albrecht.
1836. *Op.* 21. Second concerto pour le piano avec orchestre. Dédié à M<sup>me</sup> la comtesse Delphine Potocka.
- *Op.* 22. Grande polonaise brillante, précédée d'un andante spianato, pour le piano avec orchestre. Dédiée à M<sup>me</sup> la baronne d'Est.
- *Op.* 23. Ballade pour le piano. Dédiée à M. le baron de Stockhausen.
1835. *Op.* 24. Quatre mazurkas. Dédiées à M. le comte de Perthuis.
1837. *Op.* 25. Douze études pour le piano. Dédiées à M<sup>me</sup> la comtesse d'Agoult.
1836. *Op.* 26. Deux polonaises pour le piano. Dédiés à M. J. Dessaner.
1836. *Op.* 27. Deux nocturnes pour le piano. Dédiés à M<sup>me</sup> la comtesse d'Appony.
1839. *Op.* 28. Vingt-quatre préludes pour le piano. Dédiés à son ami Pleyel. (L'édition allemande est dédiiée à M. J.-C. Kessler.)
1838. *Op.* 29. Impromptu pour le piano. Dédié à M<sup>lle</sup> la comtesse de Lobau.
- *Op.* 30. Quatre mazurkas pour le piano. Dédiées à M<sup>me</sup> la princesse de Wurtemberg, née princesse Czartoryska.
- *Op.* 31. Deuxième scherzo pour le piano. Dédié à M<sup>lle</sup> la comtesse Adèle de Furstenstein.
1837. *Op.* 32. Deux nocturnes pour le piano. Dédiés à M<sup>me</sup> la baronne de Billing.
1838. *Op.* 33. Quatre mazurkas pour le piano. Dédiées à M<sup>lle</sup> la comtesse Mostowska.
- *Op.* 34. Trois valses brillantes pour le piano. Dédiées

(n<sup>o</sup> 1) à M<sup>lle</sup> de Thun Hohenstein; (n<sup>o</sup> 2) à  
M<sup>me</sup> G. d'Ivri; (n<sup>o</sup> 3) à M<sup>lle</sup> A. d'Eichthal.

1840. *Op.* 35. Sonate pour le piano.  
— *Op.* 36. Deuxième impromptu pour le piano.  
— *Op.* 37. Deux nocturnes pour le piano.  
— *Op.* 38. Deuxième ballade pour le piano. Dédicée à  
M. R. Schumann.  
— *Op.* 39. Troisième scherzo pour le piano. Dédié à  
M. A. Gutmann.  
— *Op.* 40. Deux polonaises pour le piano. Dédicées à  
M. J. Fontana.  
— *Op.* 41. Quatre mazurkas pour le piano. Dédicées à  
M. E. Witwicki.  
— *Op.* 42. Valse pour le piano.
1841. *Op.* 43. Tarantelle pour le piano.  
— *Op.* 44. Polonaise pour le piano. Dédicée à M<sup>me</sup> la  
princesse Charles de Beauvau.  
— *Op.* 45. Prélude pour piano. Dédié à M<sup>lle</sup> la princesse  
Elizabeth Czernicheff.  
— *Op.* 46. Allegro de concert pour le piano. Dédié à  
M<sup>lle</sup> F. Müller.  
— *Op.* 47. Troisième ballade pour le piano. Dédicée à  
M<sup>lle</sup> P. de Noailles.  
— *Op.* 48. Deux nocturnes pour le piano. Dédiés à  
M<sup>lle</sup> L. Duperré.  
— *Op.* 49. Fantaisie pour le piano. Dédicée à M<sup>me</sup> la prin-  
cesse C. de Souzzo.  
— *Op.* 50. Trois mazurkas pour le piano. Dédicées à  
M. Léon Szmitkowski.
1843. *Op.* 51. Allegro vivace. Troisième impromptu pour le  
piano. Dédié à M<sup>me</sup> la comtesse Esterhazy.  
— *Op.* 52. Quatrième ballade pour le piano. Dédicée à  
M<sup>me</sup> la baronne C. de Rothschild.  
— *Op.* 53. Huitième polonaise pour le piano. Dédicée à  
M. A. Léo.  
— *Op.* 54. Scherzo n<sup>o</sup> 4 pour le piano. Dédié à M<sup>lle</sup> J. de  
Coraman.
1844. *Op.* 55. Deux nocturnes pour le piano. Dédiés à  
M<sup>lle</sup> J. W. Stirling.  
— *Op.* 56. Trois mazurkas pour le piano. Dédicées à  
M<sup>lle</sup> C. Maberly.
1845. *Op.* 57. Berceuse pour le piano. Dédicée à M<sup>lle</sup> Élise  
Gavard.

1845. *Op.* 58. Sonate pour le piano. Dédicée à M<sup>me</sup> la comtesse E. de Perthuis.
1846. *Op.* 59. Trois mazurkas pour le piano.
- *Op.* 60. Barcarolle pour le piano. Dédicée à M<sup>me</sup> la baronne de Stockhausen.
- *Op.* 61. Polonaise, fantaisie pour le piano. Dédicée à M<sup>me</sup> A. Veyret.
- *Op.* 62. Deux nocturnes pour le piano. Dédiés à M<sup>lle</sup> R. de Könneritz.
1847. *Op.* 63. Trois mazurkas pour le piano. Dédicées à M<sup>me</sup> la comtesse L. Czosnowska.
- *Op.* 64. Trois valse pour le piano. Dédicées (n<sup>o</sup> 1) à M<sup>me</sup> la comtesse Potocka; (n<sup>o</sup> 2) à M<sup>me</sup> la baronne de Rothschild; (n<sup>o</sup> 3) à M<sup>me</sup> la baronne Bronicka.
- *Op.* 65. Sonate pour piano et violoncelle. Dédicée à M. A. Franchomme.

En 1855, Fontana publia une collection d'ouvrages posthumes, qu'il numérotait de 66 à 74. Ce sont : op. 66, fantaisie impromptu; op. 67, quatre mazurkas; op. 68, quatre mazurkas; op. 69, deux valse; op. 70, trois valse; op. 71, trois polonaises; op. 72, nocturne, marche funèbre et trois écos-saises; op. 73, rondeau pour deux pianos; op. 74, dix-sept mélodies polonaises.

Du vivant de Chopin, un certain nombre de pièces avaient paru sans numéro. Ce sont : en 1833 le grand duo concertant pour piano et violoncelle sur des thèmes de Robert le Diable, par F. Chopin et A. Franchomme; en 1840, trois études dans la Méthode des Méthodes de Moscheles et Fétis; en 1842, une mazurka en *la mineur*, dans un album édité par Schott et intitulé Notre Temps.

Enfin un certain nombre d'œuvres posthumes ont été publiées en dehors du recueil de Fontana. En 1851, Hastinger édita, en même temps que la Sonate op. 4, les variations pour le piano sur un air allemand, dont il avait le manuscrit depuis 1830. Niecks énumère (II, op. 358-359) une douzaine de mazurkas, valse et polonaise, parues à diverses époques, et à peu près sans valeur. Un *prélude* a été publié à Genève, en 1918. Cf. Ed. Ganche. *Dans le Souvenir de Frédéric Chopin*, pp. 93-99.



## BIBLIOGRAPHIE

---

- G. JEAN AUBRY. *Hommage à Chopin*. Paris, 1916.
- M<sup>me</sup> A. AUDLEY. *Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1880 (Plon).
- H. BARBEDETTE. *F. Chopin, essai de critique musicale*. Paris, 1869 (Heugel).
- HENRY T. FINCK. *Chopin and other Musical Essays*. New-York, 1899 (Scribner).
- EDOUARD GANCHE. *Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1908 (Mercure de France). La 5<sup>e</sup> édition, remaniée, est de 1921.
- *Dans le souvenir de Frédéric Chopin*. Paris, 1925 (Mercure de France).
- J. CUTHBERT HADDEN. *Chopin*. Londres, 1903 (Dent).
- FERDYNAND HOESICK. *Chopin, Zycie it worczosc*, t. I (1810-1831). Varsovie, 1904 (préface datée de Saint-Enogat, 1902).
- *Chopin, Zycie i tworczość*, 3 vol. t. I (1810-1831); t. II (1831-1845); t. III (1845-1849). Varsovie et Cracovie, 1911 (préface partiellement semblable à celle de 1902, datée de Cracovie, 1911).
- JAMES HUNEKER. *Chopin, the man and his music*, 1900. Il existe une traduction allemande. *Chopin, der Mensch, der Künstler*, par LOLA LORME, Munich (Georg Mueller), 2<sup>e</sup> éd. 1920, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> éd. 1921.
- M. KARASOWSKI. *Młodość Chopina*. Varsovie, 1862; 2<sup>e</sup> éd. 1869.
- *Friedrich Chopin, Sein Leben, seine Werke und Briefe*, 2 vol. Dresde (von Ries), 1877. L'ouvrage eut trois éditions du vivant de l'auteur, 1877, 1878 et 1881. Il existe une réédition sans date, en un volume, *Friedrich Chopin, sein Leben und seine Briefe, neue*



*Ausgabe* (von Ries et Eiler). Dans cette réédition, les deux derniers chapitres de l'édition originale, *Chopin als Mensch* et *Chopin als Componist*, sont supprimés. Il existe une édition polonaise de 1882 : *Fryderyk Chopin, Zycie, Listy, Dziela*.

- MIECZYSLAW KARLOWICZ. *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin*, traduits par Laure Disière. Paris et Leipzig, 1904 (Welter). L'édition polonaise (1<sup>er</sup> volume des publications de la Société musicale de Varsovie, section de Chopin) contient douze lettres de George Sand à M<sup>me</sup> Iedrzejewicz et cinq de Solange Clesinger à Chopin, qui ne figurent pas dans l'édition française.
- JEAN KLECZYNSKI. *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres*. Trois conférences faites à Varsovie. Paris, 1880 (Noel).
- *Chopin's grössere Werke*, Leipzig, 1898 (Breitkopf).
- F. LISZT. *F. Chopin*. Leipzig, 1852, Breitkopf et Haertel). La seconde édition est de 1879; la 6<sup>e</sup>, de 1923. — L'ouvrage est daté de Weimar, 1850; il a d'abord paru dans la *France musicale*, 1851.
- FRIEDRICK NIECKS. *Frederick Chopin as a man and a musician*, 2 vol. Londres, 1888. La 3<sup>e</sup> éd. est de 1903 (Novello).
- HENRYK OPIENSKI. *Chopin*. Lwow, 1910 (Altenberg).
- ELIE POIREE. *Chopin*. Paris, 1907 (Laurens).
- BERNARD SCHARLITT. *Friedrich Chopins gesammelte Briefe*. Leipzig, 1911 (Breitkopf).
- JOSEF SIKORSKI. *Wspomnienie Szopena*, dans la *Bibliothèque de Varsovie*, 1849, t. 36, pp. 510-559.
- A. SOWINSKI. *Słownik muzykow polskich*. Paris, 1874.
- HENRYK STRENGER. *O zyciu Chopina, gienjuszu i duchu jego muzyki*. Varsovie, 1910 (Wende).
- M. A. SZULC. *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*. Posen, 1873 (Zupanski).
- IPPOLITO VALETTA. *Chopin. La vita, le opere*. Torino, 1910 (Bocca).
- ADOLF WEISSMANN. *Chopin*. Berlin, 1912 (Schuster).
- CHARLES WILLEBY. *Frédéric-François Chopin*. Londres, 1892 (Sampson Low).
- COMTE WODZINSKI. *Les trois romans de Frédéric Chopin*; Paris (Calmann-Lévy) 1886.



## TABLE DES MATIÈRES

---

### PREMIÈRE PARTIE

Chopin en Pologne (1810-1830) . . . . . 5

### DEUXIÈME PARTIE

Les premières années à Paris (1831-1837) . . . . . 65

### TROISIÈME PARTIE

Lélia (1838-1847) . . . . . 141

### QUATRIÈME PARTIE

L'Agonie (1846-1849). . . . . 215

ŒUVRES DE CHOPIN. . . . . 239

BIBLIOGRAPHIE . . . . . 244



---

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. 817

---