

Arts : *Sophie Pérovska*, pièce en 4 actes, de M. Maurice Verneuil. *Le Cousin riche*, comédie en un acte, de M. Charles Foley (16 mars).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

Frédéric Chopin, par Edouard Ganche (Mercure de France, 3 fr.50).—Si on a certes beaucoup écrit chez nous sur le délicat musicien qui fut plus et mieux que notre hôte, puisque à demi notre compatriote par sa naissance, tout cela était dispersé dans des publications les plus diverses, journaux ou revues, articles de critique occasionnelle, études plus spécialement didactiques, mémoires, lettres ou, grâce à George Sand, romans même; et la plupart de tout cela formait, en somme, un ensemble aussi fragmentaire et disparate qu'éparpillé au vent de toutes les époques. Il nous manquait encore en langue française, à propos de Chopin, un ouvrage suffisamment important, synthétique et complet en soi, satisfaisant aux exigences de la musicographie contemporaine, ce à quoi la poétique paraphrase de Liszt ne saurait évidemment pas plus prétendre aujourd'hui que le *Chopin* de Barbedette. Il y a quelque gêne à constater qu'en une telle circonstance nous nous soyons laissé, et depuis longtemps, distancer par l'Allemagne et l'Angleterre. Le livre que M. Edouard Ganche a consacré à *Frédéric Chopin* vient enfin combler cette assez singulière lacune de notre littérature musicale, et, au demeurant, de fort agréable manière. L'auteur utilise naturellement toutes les sources antérieures à sa disposition, et la biographie qui achève le volume démontre qu'il n'ignore rien de ce qui fut publié sur Chopin; mais son récit, documenté, précis et abondant, demeure alerte et personnel. On sent qu'il possède et domine son sujet bien assimilé. Chose rare en pareille occurrence, son admiration légitime ne l'entraîne pas jusqu'à l'aveuglement. L'excellente méthode employée par M. Ganche, au surplus, l'acculait presque à son insu à la véracité. Avec une modestie méritoire, le biographe s'efface volontiers devant ses personnages, intercalant de fort copieux extraits de leur correspondance, leur laissant la parole en des épanchements privés où ils se livrent sans détour. On les prend ainsi sur le vif, au cours des péripéties de leur existence matérielle, sentimentale et même intellectuelle. Maintes anecdotes aidant, il suffit au narrateur de quelques remarques concises pour résumer une analyse psychologique plus fouillée qu'elle n'en a l'air. Il faut bien avouer que l'impression qui s'en déduit n'est peut-être pas aussi favorable à Chopin qu'on l'eût rêvé. Il apparaît comme un mélange assez bizarre de noblesse et de quelque vanité infuse, de gaminerie et de froideur hautaine, de nervosité malade et d'une indifférence indo-

lente frisant quelquefois la torpeur. Sa correspondance est étrangement décevante ; à peu près immuablement terre à terre jusque dans ses expansions familiales, non moins pauvre en élans que dépourvue d'idées générales, de préoccupations, ou de pressentiments d'artiste. « Chopin n'était ni penseur ni lettré », accorde impartialement M. Ganche. A l'apparence, on pourrait bien aussi se demander si sa sensibilité complexe fut accessible à des aspirations quelque peu profondément humaines. Il semble, à cet égard, n'avoir guère éprouvé d'émoi qu'à fleur de peau et s'être plutôt confiné dans un horizon égoïste autant qu'intellectuellement restreint. Ses amours avec George Sand, et de part et d'autre d'ailleurs, trahissent plus de sensualité, puis d'habitude prise que de passion. Ses amitiés furent rares et certaines de ses aversions sont troublantes. Il afficha obstinément le plus glacial dédain pour les œuvres de Schumann, au point d'en oublier la politesse élémentaire envers celui qui avait salué ses débuts de chaleureux transports, et d'affecter, en 1840, sur l'interrogation d'un visiteur, d'avoir à peine feuilleté le *Carnaval* paru en 1834. Par contre, l'*Allegro brillant*, op. 1, de Schülhoff provoqua chez lui un enthousiasme assez intense pour l'induire à complimenter le pianiste compositeur en ces termes : « Vous êtes un vrai artiste, un collègue. » Ses appréciations sur la musique de son prochain étaient du reste d'une fraîcheur à l'unanimité de quoi Bellini paraît seul avoir échappé avec Schülhoff en la circonstance. Enfin, M. Ganche observe que, s'il connut les plus célèbres artistes de son temps, il ne se lia guère intimement avec aucun d'entre eux et prisait médiocrement la compagnie ou l'affectueuse admiration de ses confrères. En revanche, il fréquentait assiduellement les salons aristocratiques et les salles à manger opulentes. Peut-être M. Ganche n'a-t-il pas assez nettement souligné cet état d'âme et discerné les conséquences capables musicalement de s'ensuivre ; peut-être oubliat-il plus d'un trait de l'image fidèle qu'il avait dû tracer de son héros, lorsque, vers la fin, il conclut en opinant fort justement : « L'œuvre de Chopin est le miroir de sa vie. » En effet, de sa vie autant que de son être ; non pas seulement de ses origines, de sa nature, de sa virtuosité particulière et des mobiles sentimentaux variés qui l'inspirèrent, mais aussi du milieu parmi lequel cet œuvre fut presque entièrement élaboré, du cercle de relations sociales où son créateur se complut de préférence et quasiment d'instinct. Il n'y eut jamais chez Chopin cet inconscient mépris et ce « splendide isolement » des contingences qui sont le propre des génies supérieurs. L'art de Chopin est essentiellement subjectif, et subjectif à des égards divers qu'il eût été intéressant d'analyser. M. Ganche ne l'a pas fait. L'examen musical est d'ailleurs le côté faible de son ouvrage. Il fournit de précieux renseignements sur le jeu de Chopin et l'interprétation de ses œuvres ; il termine son

livre par un catalogue chronologique plus précieux encore ; mais ses jugements personnels sur la musique de Chopin se réduisent à quelques allégations incidentes, d'une teneur généralement plutôt littéraire, et, comme pour la biographie, M. Ganche se retranche ici de nouveau le plus souvent derrière les contemporains du maître en prodiguant les citations. Quelque intérêt rétrospectif que présentent celles-ci, la réserve paraît excessive et évidemment regrettable alors qu'il s'agit d'un musicien dont on vient de fêter le centenaire. Mais peut-être l'impartialité même de M. Ganche recula-t-elle sciemment devant les conclusions d'une étude purement musicale approfondie. En tant que créateur, on est bien obligé de reconnaître que Chopin ne gagne guère à l'analyse, et le recul du temps, qui remet toute chose et chacun à sa place, lui semble à ce propos aussi peu favorable qu'il s'est divulgué tutélaire à son rival en virtuosité Franz Liszt. Frédéric Chopin (1810-1849) fut sans doute le plus brillant météore de cette pléiade d'artistes géniaux qui naquirent côte à côte il y a aujourd'hui juste un siècle. Avec Mendelssohn (1809-1847), Schumann (1810-1856), Liszt (1811-1886) et Wagner (1813-1883), cela formait certes une constellation d'éclat peu ordinaire, et dont les astres devaient illuminer diversement le ciel de l'art sonore. S'il partagea avec Mendelssohn le privilège d'être le moins discuté de tous, Chopin eut cependant sur celui-ci l'avantage d'une immédiate célébrité plus intégrale et plus vaste. Acclamé par tous les partis, classiques, romantiques et même italomanes s'unissaient pour magnifier en lui le génie du compositeur aussi bien que de l'interprète ; et on s'explique assez aisément l'universalité de ce succès au moment où il apparut. Mieux doué et plus séduisant que Mendelssohn, moins déconcertant que Schumann, plus précoce en maturité que Liszt, sa personnalité musicale constituait un harmonieux amalgame de slavisme natif, de romantisme novateur et d'élégance à la fois verveuse et pondérée, qui s'imposait sans la brusquer à l'admiration mélomane, l'éblouissait par l'exquise exécution du virtuose et déchaînait par-dessus tout les enthousiasmes féminins. Quelque unanimes, en effet, qu'aient été les hommages qu'il récolta de son vivant, on peut prétendre que Chopin fut avant tout « le musicien des femmes », ainsi que le note M. Ganche, et leur suffrage ne contribua pas peu à sa gloire en cet âge d'or du virtuosisme. Lui-même, d'ailleurs, non seulement acceptait ce suffrage avec joie, mais s'en faisait honneur. « C'est ma façon de jouer et elle plaît infiniment aux femmes », répondait-il aux objections sur la délicatesse extrême de son toucher. Le génie tout entier de Chopin était évidemment de nature féminine, si la galanterie française autorise à enrober sous cet adjectif, auprès de délicieuses qualités, quelques imperfections et faiblesses. « Les fem-

mes ont les cheveux longs et les idées courtes », blasphémait l'impertinent Schopenhauer en sa lourdeur teutonne. Si Chopin fut à la vérité chevelu, selon la mode artiste d'alors, ses idées sont fort loin de manquer d'ampleur et ont même souvent, au contraire, de superbes essors. Mais elles offrent la particularité caractéristique d'apparaître expressément « successives ». L'inspiration de Chopin fut l'une des plus riches, des plus spontanées et certes des plus savoureuses qu'on rencontre dans l'art musical, mais cette inspiration semble ne savoir que s'épancher en mélodies qui se contentent de se suivre et de se répéter textuellement sans autre condition que quelque contraste dynamique ou subjectivement expressif. Aussi les ouvrages qui en résultent sont-ils, presque en totalité, de la structure la plus simpliste, confectionnés par tranches, faits de compartiments consécutifs, d'oppositions, de retours ou reprises, et l'impuissance du musicien dans quelques velléités de cohésion spécifiquement homogène est flagrante. Ses sonates s'attestent même, outre le plus médiocre, le plus incohérent et disparate de son œuvre. Le secret de cette disgrâce nous est livré par George Sand que cite M. Ganche. « Sa création était spontanée et miraculeuse, dit-elle dans son *Histoire de ma Vie*. 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... Mais alors commençait le labeur le plus navrant auquel j'aie jamais assisté. C'était une suite d'efforts, d'irrésolutions et d'impatiences... Il s'enfermait dans sa chambre des journées entières, pleurant, marchant, brisant ses plumes... Il passait six semaines sur une page pour en revenir à l'écrire telle qu'il l'avait tracée du premier jet. » Chopin, en réalité, était un improvisateur. Il était incapable de cette gestation féconde où l'œuvre se crée peu à peu quoique conçue soudain, s'organise en un tout, s'élabore, s'engendre, ruminée dans la fièvre, et s'accomplit enfin définitive par une opération mystérieuse, et non moins spontanée que réfléchie quoique à peine consciente. La conception chez lui était toute impulsive, sans parvenir jamais à dépasser la portée de ce « premier jet » à quoi George Sand l'exhortait sagement de « se fier » et de se tenir. On n'est donc pas surpris qu'il ait échoué dans la sonate et qu'au lieu de libérer son art du joug des formes classiques épuisées, en renouant celles-ci à l'exemple de Liszt, il en ait perpétué justement les plus superficielles en leur morcellement propice à l'improvisation, celles de la Variation, du Rondo et du Scherzo, auxquelles il adjoignit d'analogues formes de danse et le Nocturne de salon qu'il hérita de Field. On n'est pas étonné non plus s'il excella surtout dans les petites choses : la plupart de ses *Préludes*, ces sortes d'instantanés sonores, sont de menus chefs-d'œuvre dont quelques-uns contiennent le plus génial peut-être de ce qui sortit de sa plume. On

pourrait se sentir tenté d'attribuer pour beaucoup l'impéritie morphologique de Chopin et l'inconsistance de sa conception créatrice à un enseignement préalable insuffisant, répugnant peu ou prou à un adolescent virtuose impatient de produire autant que de se produire. Il est bien possible que l'honnête et vénérable Elsner n'ait pas été tout à fait à la hauteur de sa tâche envers l'élève extraordinaire que le hasard lui mit entre les mains. Mais on ne fabrique pas l'œuvre d'art : on la crée avec sa forme spontanée, et c'est ce qui ne s'apprend pas. Chopin semble d'ailleurs avoir reçu une éducation musicale au moins équivalente à celle de Liszt et de Wagner, chez lesquels la maîtrise apparaît nettement autodidacte et le fruit de l'évolution objective de leur génie. Depuis sa vingt-deuxième année jusqu'à sa mort, Chopin, lui, n'a pas évolué. Il resta l'improvisateur virtuose qu'il avait fait applaudir enfant-prodige, le compositeur à courte haleine, aux idées successives et parfois dépareillées en leur assemblage, — témoin la *Fantaisie*, op. 49, — impuissant à concevoir autant qu'à réaliser une œuvre d'envergure et de cohésion organiques. Ce n'est pas assez dire que de constater qu'il ne se risqua jamais à une création purement orchestrale. Son génie féminin demeura subjectif au point de soumettre inconsciemment la matière sonore et son inspiration même à l'unique moyen d'expression dont il fût capable d'user. Il est évident que lorsqu'un musicien écrit pour un instrument, il convient qu'il exploite toutes les ressources et le caractère propre de celui-ci. *Une Barque sur l'Océan* est un admirable exemple de cette utilisation intégrale ; nulle écriture pianistique ne fut à la fois plus neuve, plus audacieuse et plus sûrement spécifique. Néanmoins M. Maurice Ravel put faire de cette composition un merveilleux morceau d'orchestre sans que rien dans sa métamorphose en trahît l'origine. Liszt lui-même put transformer pareillement jusqu'à des pièces de virtuosité acrobatique, transformer avec *Mazeppa*, une étude de bravoure en Poème Symphonique. C'est que, dans de tels cas, l'instrument n'était que l'organe éventuel d'une pensée purement musicale autonome, indépendante en son essence du moyen d'expression choisi et susceptible de plusieurs parce que les dominant tous en les employant tour à tour. La musique de Chopin est intransposable ; elle apparaît, non seulement écrite, mais pensée *pour* le piano et même quasiment inspirée par lui. Aussi s'abandonne-t-elle volontiers, souvent s'abaisse-t-elle sans conscience vergogne à des traits, fioritures, effets de virtuosité égoïste, et, plus que chez quiconque, cet appareil oiseux semble faire corps ici avec la pensée musicale dont on ne saurait le détacher sans la travestir. La virtuosité chez Liszt, apparaît toute différente. Dans maintes pièces, études, fantaisies « brillantes », elle s'affirme carrément le but. Ailleurs et de plus en plus à mesure qu'évolue le musicien, elle n'est qu'un moyen subor-

donné à l'inspiration purement musicale, et ses foucades passagères ou accès éventuels s'attestent clairement postiches : on peut les négliger sans altérer la substance originale de l'œuvre ni défigurer la personnalité du musicien. Chez Chopin, c'est chose impossible. Aussi, quoique tous deux à cet égard procèdent également du précurseur Weber, le rôle de Liszt dans l'évolution du piano fut-il incomparablement plus fécond que celui de son rival. Passablement mâtinée de Moschelès et quelque peu contaminée de Field, l'écriture pianistique de Chopin, malgré son modernisme, se rattache au passé plus que celle d'un Schumann hanté pourtant de polyphonie bachienne. Ce sont sans doute les transcriptions que fit Liszt des symphonies de Beethoven et de Berlioz et de ses propres œuvres symphoniques, puis les arrangements similaires des drames wagnériens qui contribuèrent le plus précieusement à libérer le piano de son particularisme, à en amplifier les facultés spécifiques aux fins d'une expression purement musicale objective, auprès de quoi l'écriture de Chopin apparaît assez bien celle du dernier virtuose compositeur. Musicalement, Chopin procède étroitement de Weber. Il s'accuse nourri, gavé d'*Euryanthe* et d'*Oberon*. Le *Momento capriccioso*, l'*Invitation à la Valse*, le *Concertstück* dénoncent la profondeur d'une influence que le scherzo de la *Sonate en la* $\flat$ démontre avoir atteint jusqu'à l'inspiration de Chopin. Et c'est surtout par le romantisme weberien de son harmonie que l'œuvre de Chopin, à l'heure où il survint, fût novateur. Sa précocité lui permit de devancer les autres dans la voie nouvelle, et nul ne s'y engagea plus délibérément pour y réaliser tout de go une assimilation aussi parfaite des conquêtes de l'évolution inaugurée par Weber et Schubert. Malgré son amour pour Mozart et la vénération qu'il proclamait pour Bach, il n'y a plus rien de commun entre la langue de Chopin et celle des classiques. C'est l'idiome moderne qui définitivement s'implante et s'intronise avec l'accord de neuvième naturelle. Sans doute, Chopin y fut bientôt distancé, car il n'y sut jamais évoluer soi-même. Et, encore ici, sa subjectivité constitutionnelle le dessert ; semble en cette harmonie, si spontanée pourtant, ne trouver qu'un « moyen » dont l'usage purement expressif l'induit sans embarras à des clichés dont sa modulation fourmille. Aussi Chopin n'exerça-t-il aucune influence réelle, pas plus sur les musiciens de son temps que depuis. S'il suscita d'insignifiants imitateurs, il n'est guère que M. Fauré qu'on puisse soupçonner quelquefois d'être un tantinet son « disciple ». L'ascendant de Chopin, chez les meilleurs, aboutit tout au plus à la réminiscence, et il est assez curieux de constater en passant que le deuxième morceau des *Kreisleriana* (1838) de Schumann en est une formelle du *Lento* de la dixième, en *si*, des *Études*, op. 25, que Chopin publia en 1837. Il reste à Chopin le mérite d'avoir

vulgarisé cette harmonie en des ouvrages séduisants, et préparé ainsi peut-être, à la compréhension de Wagner, maintes réceptivités passives ou réfractaires. L'affinité apparaît, en effet, fréquemment manifeste entre Chopin et Wagner. Ces analogies proviennent de l'héritage du devancier commun dont tous deux procédaient, de l'harmonie weberienne qu'ils pratiquèrent d'emblée avec une spontanéité égale. Leurs œuvres respectifs montrent la différence des résultats. Au point de vue purement musical, l'œuvre entier de Chopin disparaîtrait de l'art sonore sans laisser dans l'évolution de celui-ci de lacune apparente. Actuellement, pour le virtuosisme essentiel de l'écriture, le simplisme confortable, le décousu, l'opportunisme ou la caducité des formes, il y semble incarner surtout la « musique de salon » — dans son expression évidemment la plus accomplie et la plus élevée. Et, si le condiment du slavisme confère à cette « musique de salon » une saveur originale entre toutes, encore que peut-être un peu agaçante à la longue; si cette harmonie l'empourpre de romantisme novateur et si la génialité, dans l'ensemble, y apparaît même indéniable et parfois des plus rares, il semble bien que ce soit en le qualifiant ainsi qu'on énonce le plus exactement la caractéristique de cet art. Au fond, Chopin n'a pas été « le musicien des femmes »; il fut plutôt « le musicien des dames », et de belles dames assemblées autour d'un pleyel dans un salon aussi somptueux que leurs toilettes. On ne saurait imaginer un autre cadre à cette musique, si ce n'est une salle de concert bondée d'un semblable auditoire. Sa poésie même évoque inéluctablement, avec l'ambiance, l'instrument spécial et soigneusement choisi chez le facteur réputé. Le tout s'atteste indissociable. Il n'est guère de mélodie de Chopin qui s'éveille soudain toute nue dans la mémoire émue et attentive, comme un chant de poignante, naïve et vérace humanité. Le court *Prélude en mi mineur* est peut-être dans tout son œuvre l'unique page profondément humaine, et encore, pour en éprouver l'impression, est-il sans doute nécessaire d'y atténuer d'instinct le « stretto » indiqué par l'auteur. J'ai posé cette question à trois personnes de haute culture musicale et de sensibilité délicate : « Feriez-vous jouer la *Marche funèbre* de Chopin à l'enterrement de quelqu'un que vous auriez bien aimé ? » La première, un peu interloquée d'abord, répondit qu'en effet, elle préférerait autre chose. Les deux autres, à l'occasion d'un deuil cruel, en avaient précisément repoussé avec quelque vivacité la proposition du maître de chapelle, et l'une d'elles avait demandé le *largamente* du *Quintette* de Schumann. Il y a évidemment un abîme entre l'humanité de l'Allemand sentimental quelquefois à l'excès, mais ingénu, et la mondanité indélébile du virtuose franco-polonais. Même alors qu'il paraît exploiter son folklore national ou la coupe et les rythmes de ses danses, l'inspiration de Chopin n'est jamais franchement,

simplement populaire. Ce n'est pas de la glèbe, des champs, de la veillée qu'elle semble émaner, ni même des kermesses villageoises, sinon peut-être en une ou deux brèves mazurkas, mais des châteaux princiers, des fêtes aristocratiques ou bien des « soirées » citadines. La muse de Chopin est une élégante et svelte créature qui n'a jamais couru les rues ou les bois qu'en calèche. Elle a des bagues de diamants aux doigts et le cou ceint de perles. Elle ne chante pas : elle joue du piano ; elle en joue prestigieusement et improvise au milieu des lumières, des fleurs et des parfums. Quand l'effort a rosi ses joues de poitrinaire, elle tousse discrètement et porte un mouchoir de dentelle à ses lèvres ; puis elle accueille avec un sourire de lassitude distinguée les « *Brava!*.. » dont elle attendait l'hommage.

JEAN MARNOLD.

ART

Exposition Charles Camoin (galerie Druet). — Exposition Alfred Lombard (galerie Rosenberg). — Exposition Georgette Agutte (M^{me} Marcel Sembat) (galerie Bernheim-Jeune). — Exposition Bucci, Rioux, Wasley, etc. (galerie Helbronner). — Exposition E.-J. Laboureur, M^{lle} Zilihard, André Mare (galerie Groult). — Exposition d'art décoratif (galerie Manzi et Joyant). — IX^e Salon des Artistes décorateurs (Musée des Arts décoratifs). — Exposition Beaubois de Montoriol, Laparra, Charreton, Renaudot, etc... (galerie Montaigne). — Exposition Buyko (atelier de l'artiste). — Exposition Diriks (galerie Hodebert). — Exposition de Traz et Muller (galerie Rodrigues).

L'ensemble considérable qu'a réuni M. **Charles Camoin**, galerie Druet, accueille les visiteurs d'un délicat ensoleillement. Très peu de toiles déjà connues. Une *Matinée au Bois de Boulogne* à la très belle plantation d'arbres, la *Roulotte*, qui fut un des succès du dernier Salon d'Automne, retrouvent l'attention très méritée que ces toiles avaient obtenue. Tanger et sa plage où vient mourir l'océan bleu pâle, Toulon, Cassis, Carquéiranne, les Martigues, Collioure, avec des eaux méditerranéennes ont fourni les éléments d'une série de paysages du midi, vigoureux et très agréables de ton. Des accentuations plus fortes de couleur distinguent les pages roussillonnaises, des visions provençales ou marocaines ; les impressions sont justes et fines. Ces architectures blanches du Maroc ont du relief. Des portraits intéressants, de belles natures mortes, des tableaux de fleurs donnent un accent multiple à cette très intéressante exposition qui montre M. Camoin aussi bon coloriste avec plus de qualités d'ordonnance que par le passé.

§

Galerie Rosenberg, M. **Alfred Lombard** présente à nouveau quelques-uns des tableaux qui, au Salon d'automne, ont fondé sa légitime réputation. Ce jeune peintre est l'un des plus doués, des plus solides, des plus captivants parmi les nouveaux venus. Des toiles comme