

ESSAI SUR LE STYLE MUSICAL

CHOPIN

(Suite)

J'ai, dans mon dernier article, insisté assez longuement sur l'influence exercée par le sens harmonique si particulier de Chopin : c'est parce que celle-ci a prévalu et s'est prolongée jusqu'à notre époque. Mais il ne faudrait point en déduire que l'originalité propre de ce style réside uniquement dans l'harmonie : la mélodie et ce rythme y jouent un rôle tout aussi largement important. Seulement cette mélodie et ce rythme ne semblent point avoir trouvé d'écho chez les compositeurs qui l'ont suivi. A dire vrai, le procédé harmonique est beaucoup plus facile d'assimilation, et il faut ajouter que l'évolution actuelle de la musique, nous l'avons déjà fait remarquer, tend à l'entraîner de plus en plus vers la subtilité et la recherche dans la disposition et l'enchaînement des accords.

Chez Chopin, la mélodie est liée intimement à l'harmonie — bien davantage qu'elle ne le serait chez un Beethoven ou un Berlioz, par exemple. Il est curieux de rapprocher sur cette matière son opinion de celle de Rameau. Il ne va pas, cependant comme ce dernier, jusqu'à affirmer que la mélodie est seulement une fille docile de l'harmonie. « *Toute la beauté d'un chant* — écrit-il dans sa correspondance — *dépend de l'accompagnement* ». Mais il ne veut dire autre chose par là si ce n'est qu'il faut à la mélodie un soutien approprié, sans lequel elle ne saurait briller dans toute sa beauté, d'accord là-dessus, je pense, avec la plupart des compositeurs dignes de ce nom.

Beaucoup plus aisément que chez Rameau il nous est par conséquent possible de dépouiller la mélodie de Chopin de la riche parure sonore dont il l'a su revêtir, et de la considérer en soi. A première vue, cette mélodie semble ce qu'elle est effectivement, c'est-à-dire toute spontanée et originale, bien qu'elle s'inspire visiblement, en mainte page, de la musique populaire polonaise. L'on peut, toutefois, assez, aisément, y découvrir quelques autres influences, et il ne paraît pas inutile dès l'abord, de les indiquer sommairement.

Chopin conservait un culte pieux pour Bach dont son premier maître Zywny lui avait révélé l'œuvre. Pendant l'un de ses séjours à Nohant, nous savons qu'il s'occupa avec passion à revoir et à corriger une édition du *Clavecin bien tempéré*. Si ce n'est dans le goût du style ornemental — et encore là Chopin subit-il bien plutôt l'emprise d'une manière mise à la mode par

ses contemporains que celle du musicien allemand — on ne voit pas trop en quoi la musique du *Cantor* a pu influencer la sienne. Peut-être y pourrait-on noter l'origine de certaines marches harmoniques chromatisantes qu'il affectionne. Mais il faudrait, je crois, se garder d'être trop affirmatif sur ce point, et, du reste, il convient de faire observer que l'on trouve à peu près *tout*, dans Bach, et d'ajouter que Chopin était peu porté vers le style contrapuntique.

Mozart aussi fut l'une de ses plus ferventes admirations. Sur son lit de mort il recommandait Franchomme à la princesse Czartoriska, et ajoutait : « *Vous jouerez du Mozart en mémoire de moi* ». Mais de la mélodie de Mozart nulle trace, en ce qui concerne la forme d'imitation, chez Chopin ; il a fait mieux, il a trouvé le secret de dérober au fond même de cette mélodie une part de la clarté et de la grâce divines, qui s'y jouent avec une aisance et un naturel destinés à demeurer probablement longtemps encore inimitables.

Nous ne devons pas omettre non plus les noms des deux grands initiateurs de la musique romantique, dont Chopin, en tant que pianiste, avait travaillé les ouvrages : Schubert et Weber. Et il convient probablement d'ajouter également à ces noms celui de Mendelssohn, qui lui offrait un bel exemple de pureté, d'élégance et d'équilibre de la ligne mélodique. Cette dernière influence est beaucoup moins sensible que les deux autres : mais on pourrait trouver quelques traces néanmoins dans les *Scherzos* (par exemple celui en si b mineur, notamment pour la phrase qui en forme la partie centrale).

Ici pas davantage, d'ailleurs, Chopin n'imité : la forme de sa mélodie demeure absolument à lui et n'appartient à aucun autre ; ce serait plutôt à propos de la mise en œuvre générale, parfois aussi dans certains détails rythmiques particuliers, mais très subtils, que l'on pourrait évoquer les noms que nous citons plus haut. Sans doute — dans quelques-unes de ses mélodies vocales principalement — peut-on dire aussi qu'il use de temps à autre de la vocalisation à l'italienne, telle que Rossini, Bellini surtout — avec qui il se lia d'amitié — lui en fournissaient des exemples. Mais par la magie de sa plume créatrice, tout apparaît complètement transfiguré, tant il sait s'assimiler avec bonheur les formules les plus courantes et leur communiquer une vie nouvelle.

Il est inutile, n'est-il pas vrai, de faire remarquer à nouveau que la mélodie de Chopin est très souvent d'origine populaire polonaise. Ce n'est point inconsciemment d'ailleurs qu'il a utilisé les chansons et les airs de danse qui avaient charmé son oreille d'enfant : « *Tu sais*, écrit-il à son ami Woyciechowski, *comment j'ai voulu comprendre, et comme j'ai réussi en*

partie à comprendre notre musique nationale ». Il pourrait être intéressant de chercher à retrouver ces motifs de folk-lore à travers son œuvre, mais cela sortirait quelque peu des limites que nous devons nous imposer ici et, en outre, une telle recherche ne saurait être utilement entreprise que par les Polonais eux-mêmes. Bornons-nous à observer que les points de suture entre la mélodie populaire et l'inspiration propre du compositeur ne sont presque jamais perceptibles, et que le tout se fond harmonieusement en une parfaite unité. D'ailleurs, la mélodie populaire apparaît toujours passée au crible d'une culture et d'une sensibilité musicale particulièrement raffinées ; le compositeur l'empreint de la nuance nostalgique de sa rêverie ; elle devient en un mot « du Chopin ».

Le caractère slave domine donc dans cette mélodie si captivante. Ses traits essentiels sont, — remarquons-le en passant — très voisins de ceux que l'on rencontre dans la musique orientale. D'abord elle s'étaie sur une armature rythmique toujours extrêmement robuste : il n'est pas utile de citer ici un exemple, car pour peu qu'on ait la moindre connaissance de la musique de Chopin, on n'ignore point que la mélodie, en général confiée à la main droite

de l'instrumentiste, évolue presque toujours sur un dessin d'accompagnement de la main gauche, en valeurs uniformes et de la plus stricte continuité. Cette continuité est, on le sait, tout à fait conforme à la conception que les peuples de l'Orient se font de la musique : ici la main gauche du pianiste joue un rôle analogue aux instruments à percussion dans les orchestres turcs ou arabes, ou encore au tympanon chez les Tziganes (1).

Mais cette continuité n'existe pas seulement dans la trame rythmique : elle s'étend à la mélodie elle-même, dont les fragments apparaissent comme étroitement soudés les uns aux autres, sans qu'on en puisse discerner les joints autrement que par une analyse attentive (2).

Ici, mon Cher Lecteur, il devient nécessaire d'entrer dans quelques détails que nous renverrons, si vous le voulez bien, à un prochain entretien.

(A suivre.)

Etienne ROYER.

(1) Il est utile de faire remarquer ici que Chopin ne devait point ignorer la musique tzigane : son premier maître, Zywny, était originaire de Bohême.

(2) C'est aussi un des traits distinctifs de la mélodie chez Wagner.

PAGES OUBLIÉES

Ne plus t'aimer ?

Le 6 janvier 1912 Massenet écrivait le billet ci-dessous :

« Je demande au poète Joseph Vassivière de me laisser « Ne plus t'aimer ? » sans s'inquiéter d'une époque, ce qui est la preuve que j'en serai le musicien... »

Le 4 avril de la même année, Massenet écrivait encore au poète : « Après Roma et les quelques heures de repos que j'en prendrai, chez moi, à la campagne, je serai heureux d'être tout à vous ! »

Et le 13 août 1912 le musicien mourait sans avoir pu mettre son projet à exécution.

Voici la poésie « Ne plus t'aimer » dont, après Massenet, d'autres musiciens pourront s'inspirer. Elle est extraite de « A fleur d'ailes » préfacé par Jean Richepin, Vers à mettre en musique ou à dire (Jouve édit., 2^e édition en préparation).

NE PLUS T'AIMER?...

Ne plus t'aimer?... Ces mots ne sont qu'un cri de
[fièvre]

Qu'a proféré ta bouche à l'insu de ton cœur?...
Prive-moi du parfum de la plus humble fleur,
Mais ne me prive pas du parfum de ta lèvre...

Détruis mes rêves d'or, lacères-en les voiles,
Mais laisse-moi rêver à l'or de tes cheveux...
Défends-moi de frémir aux frissons des étoiles,
Mais laisse-moi trembler aux frissons de tes
[yeux...]

Ne plus t'aimer?... Quand, toi, tu ne sais que
[charmer,
Quand l'air qui te caresse, à me frôler m'enivre..
Il faudrait ne plus voir... il faudrait ne plus
[vivre
Permits-moi de mourir... ou laisse-moi t'ai-
[mer...

Joseph VASSIVIÈRE.

“ DIAPASON ”

Tribune Libre

En 1787, Gluck franchissait le grand pas du mystère. On aurait cru qu'il vivrait éternellement comme cette Melpomène de Velletri du Musée des Antiques ; heureusement que le temps, « edax verum », semble avoir eu peur d'altérer ce pur marbre que sont ses œuvres. Mais combien nous serions heureux d'entendre, soit dans nos théâtres lyriques, soit dans nos concerts : Iphigénie en Aulide, Alceste, Iphigénie en Tauride, Cythère assiégée, La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de la Mecque, Antigone, etc... Ces chefs-d'œuvre qui peuvent malgré la nuit des temps nous émouvoir.

Puissions-nous avoir la douce joie de les voir bientôt sur nos programmes.

André ELLENBERGER.