

été démolis en 1782 et ceux de Saint-Jean-en-Grève, contigus à l'Hôtel-de-Ville, où la salle Saint-Jean leur doit son nom, sous la Révolution, les archives seules de ces deux églises, en admettant que le temps et le feu les aient épargnées, pourraient, peut-être, fournir, touchant cette sépulture, des renseignements à vrai dire improbables.

En tout cas, le tombeau de Saint-Julien-le-Pauvre, auquel nul historien sérieux ne fait allusion, semble pleinement appartenir au domaine de la fantaisie; plus encore l'inscription reproduite par Rosset et par Barbey d'Aurevilly. Il en est de même de ces *Lettres de Marguerite de Ravalet, damoizelle de Tournaville-lès-Cherbourg en Basse-Normandie et de messire Julien, son frère...* (Anvers, Guillaume de Tongres, 1619), dont, bien légèrement, la publication fut attribuée au père Cotton.

Par contre — je ne crois pas inutile de le rappeler — trente ans après son dénouement, le roman du frère et de la sœur inspira, en 1633, à John Ford une tragédie, que, à première vue, on aurait pu, d'après son titre, prendre pour une comédie : *It is Pity she is a Whore*. Son succès fut grand.

PIERRE DUFAY.

NOTES ET DOCUMENTS DE MUSIQUE

Zdislas Jachimecki : *Frédéric Chopin et son œuvre*, Delagrave.

Il semble que le centenaire du Romantisme ait été célébré avec plus de faste par la Littérature que chez les musiciens. Si l'obscur raison qui détermina cette semi-abstention de notre part tient au sage mépris des étiquettes, on ne peut que se féliciter d'un discernement... trop subtil pour qu'on y ait songé! Mais alors on doit regretter que des manifestations d'envergure n'aient pas été suscitées pour servir la mémoire d'un Chopin, par exemple, d'une manière éclatante.

Du seul point de vue musical, cependant, le mouvement anti-romantique actuel — ou approximativement tel — ne peut que se briser en se heurtant à un style dont on a oublié que Beethoven fut l'annonciateur. La coïncidence, dans un temps déterminé, de la production de Chopin ou de Schu-

mann avec le romantisme poétique ne prouve pas absolument une identification tellement totale des concepts de ces musiciens avec ceux des poètes de leur génération. Nous admettons bien une influence indirecte, due à l'ambiance; mais ne semble-t-il pas que le romantisme — tel que nous le considérons un peu péjorativement de nos jours — ait pesé bien davantage sur l'œuvre d'un Liszt ou d'un Berlioz, par exemple?

J'ai parlé de Beethoven, annonciateur, à propos de Chopin, il ne s'agit pas d'une boutade paradoxale. Ceux que la question intéresse pourront se référer à la *Sonate* op. 106 (n° 29 en si bémol majeur) et lire la phrase comprise entre les mesures 27 à 35 de l'*Adagio sostenuto* en fa dièse mineur. On reconnaîtra dans cette phrase toutes les particularités, tant expressives que pianistiques, qui font que la mélodie de Chopin se reconnaît entre mille autres. Cette même sonate renferme, quant à Schumann, un *Scherzo* dont la première partie pourrait être signée par l'auteur de *Manfred*. Si le rapprochement entre Beethoven *classique* et Chopin *romantique* ne frappe pas immédiatement les esprits, cela tient surtout à l'ignorance dans laquelle est resté le public quant aux toutes dernières œuvres du maître de Bonn. Ces dernières œuvres, outre une orientation nouvelle du style proprement beethovien, allaient vers une surprenante liberté de forme (voir le 15° quatuor). En présence de quoi il est étrange que des musiciens aient pu reprocher à Chopin cette extension de la forme *sonate*, qui, chez Beethoven, est généralement admirée et qualifiée de divination géniale.

Chopin a été proprement défiguré par toute une littérature — *qui ne lui fut pas contemporaine* et c'est bien cela qu'il convient de ne pas oublier. Le roman s'est emparé de cette haute et singulière figure, beaucoup plus souvent que ne le firent les historiens d'art ou les analystes. Enfin, l'école nouvelle, entraînée vers la musique d'orchestre, ne témoigne pas de curiosité vis-à-vis de l'œuvre, pour piano, de Chopin. Je reconnais, très franchement, que peu de mes propres camarades possèdent à fond la connaissance d'une œuvre à laquelle nous devons beaucoup.

Le livre de M. Zdislas Jachimecki : *Frédéric Chopin et son œuvre*, servira non seulement une mémoire illustre, mais, par

son côté purement analytique, objectivement musical et technique, persuadera les musiciens du profit considérable qu'ils auraient à ne pas négliger l'examen approfondi d'une production que j'estime, personnellement, être la pierre angulaire de notre musique moderne.

C'est donc en parfait accord avec M. Edouard Ganche, auteur de l'enthousiaste et admirable préface du livre de M. Z. Jachimecki, que je répète :

Tout est si grand dans l'art de Chopin que la magie de son expression étend trop souvent un voile sur son invention matérielle... Captivé par un enchantement immédiat, l'esprit ne perçoit pas assez les fondements de l'œuvre et sa splendide structure harmonique. Chopin a la précision d'un mathématicien, la rigueur d'un logicien, l'adresse d'un ciseleur hors ligne, la puissance d'un créateur suprême... Plus un musicien a de discernement, de savoir, de sentiment, plus la création et l'art somptueux de Chopin l'émerveillent.

Voilà qui explique la sagacité d'un Franck, d'un Fauré, d'un Debussy et, plus près de nous, de Ravel, de Florent Schmitt, de Roger-Ducasse; le respectueux scrupule que ressentit M. Louis Aubert lorsqu'il eut à orchestrer des œuvres de Chopin dans la *Nuit ensorcelée*. Car, il faut le dire bien haut, si la jeunesse s'est désintéressée de l'œuvre de Chopin, si M. Vincent d'Indy l'a injustement critiquée, il reste à l'honneur de nos maîtres contemporains de n'avoir jamais méconnu cette œuvre. Et comment n'en aurait-il pas été ainsi? M. E. Ganche cite de Jane Stirling, élève de Chopin, ce propos :

Il y avait dans le substratum de la personnalité de Chopin l'essence de deux races, l'entité française étant bien sous-jacente de l'entité polonaise et ne lui fournissait que des éléments de force et de rectitude.

Il est bien évident que la subtilité harmonique de Chopin est le côté franchement français de son œuvre. On peut nous reprocher beaucoup de choses — d'autant plus d'ailleurs qu'on prend peu de peine à nous connaître, — mais nous pouvons revendiquer, en matière d'évolution harmonique, une place importante dans l'histoire; et cela depuis Rameau. Nous

avons toujours apporté des solutions claires et logiques avec cette idée, bien de chez nous, du *progrès dans l'ordre*. Peut-on donner une autre définition de la technique harmonique de Chopin? De cette technique il ne faut pas dire qu'elle est révolutionnaire; elle apparut telle à ceux qui ne purent, par défaut d'adaptation immédiate ou manque de science musicale, en mesurer de suite la logique; cette technique fut essentiellement *évolutive* dans un ordre parfait; avec cette même ferme volonté de clarté dans l'écriture que nous reconnaissons chez Fauré, Debussy et M. Paul Dukas. Ce n'est pas sous une plume française que nous trouverions, à propos du 2^e *prélude en la mineur* :

L'originalité exceptionnelle de l'harmonie dans ce prélude consiste dans l'emploi d'appoggiatures dissonant entre elles et issues de tons réels ou latents de l'harmonie.

Tout cela est infiniment plus clair : dans les trois premières mesures une simple broderie inférieure de la quinte qui devient (mesure 4) broderie de la sixte; à la cinquième mesure, de nouveau broderie de la quinte avec retard de la tierce; et il en sera à peu près ainsi tout au long de ce prélude.

A propos de la mazurka en *si* bémol majeur op. 7 N° 1, le second épisode secondaire construit sur la quinte *sol* bémol *ré* bémol n'est pas un problème d'harmonie que Chopin a *tâché* de résoudre de la manière indiquée par Johannes Schreyer. L'explication en existe en *clair* — c'est-à-dire sans équivoque enharmonique — dans la première mesure du deuxième motif de la *Mazurka* op. 7 n° 2. Chopin maniait en maître la souplesse enharmonique et ce que nous appelons l'équivoque orthographique. M. Jachimecki parle de la charmante *Berceuse* des poèmes juifs de M. D. Milhaud; et de ce qu'elle ne puisse, avec avantage, soutenir la comparaison avec la *Berceuse* de Chopin il ne faut pas déduire trop hâtivement que :

L'esthétique actuelle de la musique, incapable de créer sur ce champ (usage subtil des sons au service des lignes mélodiques que nous admirons chez Chopin) de nouvelles valeurs artistiques, tâche de les remplacer par le mot d'ordre de simplification de la technique, de retour au style primitif de la musique, faisant de nécessité vertu, — défauts de notre époque bien manifestes.

Car juger l'école française sur l'un des musiciens les moins représentatifs de nos qualités raciques est une erreur. Nous avons, ainsi, quelque musiciens qui ne sont considérés comme français qu'au delà de nos frontières et la méprise est bien excusable puisque nous n'avons jamais su organiser une exportation — qu'on me pardonne le mot — de nos valeurs les plus représentatives au point de vue national. Nous nous étonnons, mais ne rectifions jamais... il nous plaît davantage de discuter les vertues raciques d'un Tschaïkowski, par exemple, et de ne les confondre point avec celles d'un Moussorgski ou d'un Borodine, que de faire le point exact des tendances de notre production.

Le livre de M. Jachimecki est d'une honnêteté scrupuleuse et nous ne pouvons pas du tout reprocher à son auteur de ne point voir, à distance, ce que nous-mêmes, chez nous, ne faisons aucun effort pour mettre en lumière. M. Jachimecki me comprendra si, par analogie, je crois pouvoir l'assurer que M. Mallet-Stevens ne représente pas beaucoup plus l'architecture française que M. Milhaud la musique française.

Mais ce dont M. Jachimecki peut être sûr, c'est que nulle part mieux qu'en France son livre ne sera compris et apprécié. Il a toutes les qualités qui nous sont chères : la sincérité, l'enthousiasme, le désir de servir une grande cause, le précis des analyses. Les quelques altérations de la clarté, que nous avons pu relever dans l'ensemble de l'ouvrage et qui sont sans importance, se trouvent dans les citations empruntées, à d'autres, par l'auteur et rarement dans son texte ou dans ses vues personnelles.

Un grand souci de vérité caractérise l'esprit général de ce livre; la légende n'y occupe aucune place et lorsque des faits restent à contrôler, l'auteur ne manque pas de faire les réserves qui s'imposent. Excès de modestie, car j'ai nettement l'impression que ce qui n'a pu être connu de M. Jachimecki n'a pas beaucoup de chance de nous être connu un jour. A propos de George Sand, particulièrement, il est dit des choses très justes qui rectifient les idées sommaires des romanciers sur ce sujet.

Mais en dehors de l'histoire et de l'anecdote utile, la valeur de l'ouvrage réside, au premier chef, dans la critique analy-

tique de l'œuvre de Chopin — de l'œuvre entier, car rien n'a été oublié; même pas la première composition connue de Chopin, une *Polonaise* qu'il écrivit alors qu'il n'était âgé que de sept ans et demi :

Le compositeur de cette danse polonaise, un *adolescent* de huit ans à peine, est le fils de M. Nicolas Chopin, professeur de langue et de littérature françaises au Lycée de Varsovie; c'est un vrai génie musical qui non seulement exécute au piano avec la plus grande facilité et un goût extraordinaire les pièces les plus difficiles, mais a déjà composé quelques danses et variations qui provoquent le plus grand étonnement chez les connaisseurs, surtout en raison du jeune âge de l'auteur. Si cet *adolescent* était né en Allemagne ou en France, il aurait attiré vers lui l'intérêt de toutes les sociétés...

En ce temps-là, la France n'était pas démocratique et l'instruction primaire non obligatoire...

Il est intéressant aussi de trouver un chapitre traitant des *Sonates*, qui est une critique réparatrice de tout ce que l'on a pu écrire ou dire de l'architecture de la *Sonate* en *si bémol* mineur et plus spécialement de celle en *si* mineur. Je trouve sous la plume de M. Jachimecki une idée qui m'est chère, car j'ai toujours été moi-même surpris que les commentateurs de l'œuvre de Chopin aient pu un instant, en présence de la construction sans défaut des *Ballades* — des *Ballades* 1 et 3 notamment — penser que Chopin se fût trouvé à bout de souffle dans l'ordonnance de la forme *sonate*. La vérité est que les deux dernières *Sonates* sont déjà des sonates évoluées, *modernes*; et que le génie de Chopin était parfaitement de taille à se créer des formes adéquates à son élan et non à se laisser dominer par celles de l'habitude. Le musicien qui sut agencer le *crescendo* amenant la réexposition de la première idée de la *Ballade* en *la bémol* était un savant constructeur. L'on peut même avancer, sans craindre de beaucoup se tromper, que Wagner dut méditer les principales pages de Chopin, *l'étude* en *do dièse mineur* (n° 19) notamment.

M. Jachimecki dira dans la conclusion de son livre de quel poids l'œuvre de Chopin — une œuvre de *piano*, en blanc et noir seulement — a pesé sur les destinées de la musique symphonique et dramatique.

Je souhaite donc à l'ouvrage de M. Jachimecki la plus grande diffusion. Ces pages viennent à leur heure, elles sont admirables de lucide enthousiasme, elles éveilleront ou réveilleront maints esprits curieux et impartiaux. En servant l'œuvre de Chopin elles serviront encore plus utilement les destinées de cette œuvre, l'évolution de notre propre musique moderne.

A. FEBVRE-LONGERAY.

LETTRES DANO-NORVÉGIENNES

Björnstjerne Björnsons breve til Alexander Kjelland. Gyldendal norsk forlag, 1930. — P. G. La Chesnais : *Johan Bojer et ses œuvres.* Collection nouvelle, Calmann-Lévy, éditeurs, 1930. — Mémento.

On ne connaît guère les richesses variées qu'offre la vie littéraire en Norvège, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. A côté des chefs-d'œuvre, qui sont nombreux et de taille, il y a les hommes et leurs rencontres, la variété et la puissance de leurs tempéraments, les mille épisodes dramatiques, burlesques ou émouvants dont fut tissée leur existence en ces temps agités. Un recueil, qui est lui aussi un petit chef-d'œuvre, vient de nous restituer quelques-uns de ces trésors dormants : les *Lettres de Björnson* à son ami Alexandre Kjelland, brillant romancier, dont le sort fit un industriel, un bourgmestre, un préfet, et qui fut toujours un bourgeois grand seigneur et esprit libre.

Björnson et Kjelland : quel contraste ! Chez le premier, le génie, la puissance héroïque, tempérée par le rire et l'humour, le rayonnement d'une activité prodigieuse et d'une bonté solaire, parfois une gravité pastorale, plus souvent la joie du combat dans ce « paradis des batailles » qu'était alors la Norvège. Chez Kjelland, un héritage de bourgeoisie « patricienne », l'élégance et l'esprit, du raffinement, et du dandysme, et de la gourmandise ; mais aussi du courage et, sous l'ironie, beaucoup plus de sérieux qu'on eût pu croire. Ces deux hommes, dont les natures se complétaient si heureusement, s'étaient trouvés pour la première fois à Paris en 1878. Bientôt après se nouait une amitié qui, malgré certains nuages, fut d'une chaleur et d'un éclat peu communs. Tous deux avaient une magnifique santé morale, un mépris total du