

On mesure le sens de telles paroles, sachant que Mozart et J.S. Bach ont été de toujours les dieux du maître polonais.

Arrivant à Paris en parfait inconnu le 5 octobre 1831⁸, Chopin n'avait pas l'intention d'y séjourner longuement, pensant d'abord à l'Italie puis à Londres. C'est Ferdinand Paër, directeur des concerts du roi, qui le présente à Rossini, à Cherubini et au célèbre pianiste Kalkbrenner, l'associé de Camille Pleyel dans la manufacture (1825-). Il suffit de traverser le boulevard Poissonnière -Chopin a trouvé à s'y loger- pour rejoindre le siège commercial de la firme, 9 rue Cadet (hôtel Cromot du Bourg), où Pleyel demeure et où enseigne Kalkbrenner. C'est peut-être ce qu'aura fait le jeune Polonais, reçu d'abord par Edouard Herbault, le fidèle de Pleyel et l'âme de la maison. Quant à Kalkbrenner, présent à tous les échelons, il dispose aussi du salon d'exposition-vente des instruments volontiers converti en salle de concerts. L'enthousiasme de Chopin est immédiat et définitif : « Les pianos de Pleyel sont *non plus ultra* »⁹ ! Or son enthousiasme n'est pas moindre, au départ, pour le jeu de Kalkbrenner rencontré presque quotidiennement. « Il est bien difficile de décrire son *calme*, son toucher ensorcelant, l'égalité sans pareille de son jeu et cette maîtrise qui s'affirme dans chacune de ses notes. C'est un géant foulant aux pieds les Herz, les Czerny etc., et moi par conséquent »¹⁰. Revenu, comme on sait, de son engouement au bout de quelques semaines, Chopin -qui a entendu Liszt dans l'intervalle- prend de la distance face à la proposition insistante du maître de s'inféoder à sa discipline (élève rêvé pour asseoir une réputation à peine déclinante), tout en ayant soin de le ménager puisque c'est de Kalkbrenner que dépend l'organisation d'un premier concert à Paris : il aura lieu rue Cadet, le 25 février 1832¹¹. L'infatué maes-

8 Zofia Helman & Hanna Wróblewska-Straus, „The Date of Chopin's Arrival in Paris”, *Musicology Today. Anthropology-History-Analysis*, Institute of Musicology, University of Warsaw, 2007, p. 95-103.

9 Lettre à Tytus Woyciechowski, 12 décembre 1831, in *Correspondance de Frédéric Chopin* [abrégé désormais *CFC*], éd. et trad. fr. Bronislas Edouard Sydow, 3 vol., Paris : Richard -Masse, 1953-1960, tome II, p. 48.

10 *Ibid.*, *CFC*, tome II, p. 40.

11 Voir Jean -Jacques Eigeldinger, „Documents inconnus concernant le premier concert de Chopin à Paris (25 février 1832)”, *Revue de musicologie*, tome XCIV N° 2 (2008), p. 575-584.

tro impose sa *Grande Polonaise* à six pianos op. 92, illustration synthétique de ses qualités de compositeur, pianiste, pédagogue et commanditaire de la Maison. Quant au soliste de la soirée, il fait entendre en première partie son Concerto en mi mineur op. 11 accompagné par le très distingué quatuor de Baillot et, pour terminer, ses Variations op. 2 sur *Là ci darem la mano*. Une centaine d'auditeurs pouvait tenir dans les trois pièces contiguës et plutôt exiguës : y figuraient les gloires de *Pianopolis* et quelques noms de l'aristocratie polonaise en exil. « Notre cher Frédéric [...] a battu à plate couture tous les pianistes d'ici. Tout Paris en est abasourdi »¹², exulte un ancien condisciple, Antoni Orłowski.

Dès lors s'instaurent les liens puissants - personnels, artistiques et matériels - qui devaient unir pour la vie Chopin et Camille Pleyel¹³. Ce dernier

s'éprit d'une vive amitié pour Chopin, et en retour de cette affection délicate et tendre, l'artiste saisit avec bonheur toutes les occasions de manifester sa sympathie et son dévouement à l'industriel renommé qu'il savait être un artiste de haute valeur et un homme de grand cœur. Il était donc tout naturel que Chopin, devenu l'ami affectionné de C. Pleyel, prît un intérêt très vif aux succès, à la réputation grandissante de l'habile facteur. Est-ce à ce sentiment très louable qu'il faut attribuer la préférence très accusée de Chopin pour les pianos de Pleyel, ou parce que ces instruments répondaient mieux à son tempérament impressionnable, à son organisation nerveuse ?

12 In Ferdynand Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość* [Chopin. Vie et oeuvre], 4 vol., Cracovie : PWM, 1968, tome II, p. 47.

13 *La France musicale* (3 mars 1844, « Nouvelles. Paris », p. 70) mentionnant l'enterrement de la mère de Camille Pleyel relate : « Chopin, quoique gravement malade, s'était fait traîner jusqu'aux bords de la tombe, et là s'est passée une scène des plus touchantes. M. Camille Pleyel, en apercevant son ami à ses côtés, s'est jeté dans ses bras, et tous les deux, la voix étouffée par les sanglots, se sont mis à verser d'abondantes larmes ».

PAULINE VIARDOT

Pauline Viardot-Garcia (1821-1910) n'avait pas vingt ans quand, à la faveur de ses débuts, elle entra dans l'existence de Chopin et plus encore dans celle de George Sand qui lui voua une vive affection. La rupture (1847) devait mettre Pauline devant un choix cruel; elle se rangea du côté de la romancière, alors que le compositeur prenait le parti de Solange Clésinger-Sand. La figure de *Consuelo*, épopée initiatique, a été largement inspirée par la musicienne accomplie: mezzo-soprano d'une amplitude exceptionnelle (*fa²-ré⁵*) et pianiste distinguée -douée en outre d'un coup de crayon sensible (ill. 12). Fille du ténor Manuel Garcia, le créateur des premiers rôles de Rossini au Théâtre-Italien, et de l'actrice-cantatrice Joaquina Sitches, sœur cadette de la Malibran et de Manuel junior, Pauline «ne se souvenait pas d'avoir appris la musique; dans cette famille Garcia, la musique était l'air que l'on respirait»⁶³. Aussi ne pouvait-elle que fasciner Chopin -grand connaisseur d'art vocal- par son lignage, par son talent et par l'étendue de sa culture musicale. Ne partagent-ils pas le culte de Mozart, de J.S. Bach, l'amour du *bel canto* tant XVIII^e siècle que romantique et un goût prononcé pour les folklores musicaux de contrées variées? Faut-il rappeler, du côté de Mme Viardot, sa participation au *Requiem* de Mozart lors du service funèbre de Chopin, ou encore son acquisition (1855) hautement symbolique de l'autographe du *Don Giovanni* -dont elle a chanté tour à tour les rôles de Donna Anna et de Zerlina?

63 Camille Saint-Saëns, *L'École buissonnière*, Paris: Lafitte, 1913, p. 218.

Voisine au Square d'Orléans et surtout hôte de Nohant les étés de 1841, 1842, 1843 et 1845, Pauline reçoit une première invitation berrichonne ainsi tournée : « Vous aurez des appartements sonores, vastes, un bon air, un bon piano, un bon Chopin et des cœurs pour vous chérir »⁶⁴. Et l'on ne tarde pas à apprendre : « Pauline lit avec Chopin des partitions entières au piano »⁶⁵. Il s'en trouve un écho dans son *Ecole classique du chant* (ca1860-), anthologie commentée d'une cinquantaine de solos extraits de cantates, oratorios et opéras allant de Stradella, Haendel ou Gluck jusqu'à Rossini et Mendelssohn⁶⁶. Cette anthologie répond en quelque sorte au *Traité complet de l'art du chant* (1847) de son frère Manuel Garcia junior, ouvrage majeur appelé à rayonner dans la transmission vocale tout au long du siècle et au-delà. Définitions et exemples y éclairent dorénavant la tradition rossinienne.

D'un séjour estival à Nohant Chopin mande à son ami le banquier Auguste Leo : « Je pense aussi bien souvent à vous, chaque fois surtout que je pense à la belle musique et jugez si j'en ai l'occasion, Mme Viardot étant ici »⁶⁷. La *belle musique* fait allusion à la pratique du chant choral chez Leo, qui réunissait ses amis dans un ensemble vocal privé. Le répertoire italien de Pauline comporte les plus célèbres opéras de Cimarosa, Rossini, Donizetti et Bellini -ce dernier particulièrement cher à l'amoureux de la voix et de ses *melodie lunghe lunghe lunghe*⁶⁸. On conserve de Chopin l'esquisse à peine 'sténographiée' d'un accompagnement pianistique pour 'Casta diva', transposé en mi⁶⁹ ; cet autographe, qui a appartenu à

64 CGS, tome V, p. 335 -lettre du 22 juin 1841.

65 CGS, tome V, p.401 -lettre à Charlotte Marliani [13 août 1841].

66 *Ecole classique du chant. Collection de morceaux choisis dans les chefs d'œuvres des plus grands maîtres italiens, allemands et français, avec le style, l'accentuation, le phrasé et les nuances propres à l'interprétation traditionnelle de ces oeuvres* /par Madame P. Viardot-Garcia, Paris : E. Gérard & Cie.

67 CFC, tome III, p. 197 -lettre du 8 juillet 1845.

68 Ferdinand Hiller relate : « Un jour j'assistais avec Chopin à une représentation de *Norma*. Il était profondément remué, à un point où je ne l'ai jamais vu, après le second acte dans le final duquel Rubini semblait chanter des larmes ; Chopin aussi avait des larmes dans les yeux », *Künstlerleben*, Cologne : DuMont-Schauberg, 1880, p. 156-157.

69 Voir Wojciech Nowik, « Do związków Chopina z Bellini. Chopinowski autograf arii belliniego 'Casta Diva' [Des liens de Chopin avec Bellini. Un autographe chopénien de l'aria 'Casta Diva' de Bellini], *Pagine 4*, Cracovie-Varsovie : PWM, 1980, p. 241-271. Rappelons par ailleurs que Pauline s'est vu offrir par Chopin l'esquisse autographe de la Berceuse op. 57 conçue à Nohant.