

Irena Poniatowska

Lumières et décadence de la musique de salon au XIX^e siècle

Les salons artistiques constituent une forme de pratique de l'art, transitoire entre la culture courtoise et la forme mature de la culture bourgeoise et de celle de l'intelligentsia de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le fleurissement des salons musicaux est clairement associé au développement du piano.

Après la Révolution française, le clavecin est descendu au sous-sol, le clavicorde a perdu sa position en tant qu'instrument domestique parce qu'il disposait d'une sonorité trop faible, tandis que le piano s'est rapidement imposé grâce à différentes améliorations, notamment en gagnant une échelle sonore et une palette de nuances dynamiques de plus en plus importante, ainsi qu'une capacité à soutenir le son tout en gardant ses caractéristiques d'un instrument à clavier, avec possibilité de jouer des accords. Il devenait désormais un véritable « orchestre domestique ». Il seyait aussi bien pour les solos de virtuose que pour accompagner d'autres instruments, ainsi que pour y reporter ou transcrire les œuvres symphoniques, les opéras, les oratorios, en particulier dans un arrangement pour quatre mains. Nous pouvons dire que dans chaque salon – que ce soit celui de l'aristocratie ou de la bourgeoisie – dans l'Europe de la première moitié du XIX^e siècle, il y avait un piano.

Le mot « salon » fait référence tout à la fois à certaines expositions de peinture, à des titres de magazines d'art, mais surtout à des lieux de rencontres mondaines, que ce soit dans les palais de l'aristocratie ou dans les maisons de l'élite, avant d'intégrer celles de l'ensemble de la bourgeoisie. L'expression a également été associée à des salles de concert semi-publiques appartenant aux sociétés de production d'instruments ou aux maisons d'édition, par exemple les salons Pleyel, Erard à Paris, Broadwood à Londres ou encore Gebethner & Wolff à Varsovie.

Le modèle du salon – tel qu'il est entré dans la culture européenne – s'est développé en France au XVII^e siècle et – comme l'écrit

J. Kamionkowa – « contrairement au manoir, qui était une institution rustique, le salon constituait somme toute un centre de la vie urbaine »¹. C'était une manifestation d'un processus plus général de l'urbanisation de la culture. C'est à Stanisław August Poniatowski qu'Halina Goldberg² attribue le développement de la tradition du salon à Varsovie. Ce protégé de Marie Thérèse Rodet Geoffrin, qui tenait un des salons parisiens les plus courus, s'était rendu lui-même à Paris en 1753 et Mme Geoffrin avait visité Varsovie en 1766. Ces deux personnalités correspondaient d'ailleurs régulièrement. Le roi a créé sur le modèle des salons français les fameux « dîners du jeudi », réunissant écrivains, hommes de lettres, poètes, intellectuels, mais toujours en présence de la musique. Le Prince Józef Poniatowski recevait dans son Palais « Pod Blachą », mais son salon présentait plutôt un style cosmopolite. Après la perte de l'indépendance de la Pologne, Stanisław Sołtyk, Stanisław Potocki et par la suite sa femme Alexandra tenaient des salons intellectuels jusqu'aux années 20. du XIX^e siècle. Il y avait beaucoup de salons artistiques aristocratiques dans lesquels Chopin jouait dans les années 20. Pour n'en nommer que quelques-uns citons ceux de Czartoryski, Sapieha, Zamoyski, Radziwiłł, Mostowski, Plater, ou celui du grand-duc Constantin, frère du tsar Alexandre I^{er}.

Les salons se développaient également au sein de la bourgeoisie, notamment ceux des parents de Chopin ou de Maria Szymanowska, de Teresa Kicka, Klementyna Tańska et sa soeur Aleksandra Tarczewska, Joseph Ch. Kessler, Józef Cichocki, Koźmian, les Jabłonowski, Wolff et bien d'autres. De nombreux aristocrates et représentants de la bourgeoisie qui tenaient des salons étaient eux-mêmes d'excellents musiciens amateurs. La musique était présente aussi dans les salons artistiques et littéraires de Mme Pruszk, Skimbrowicz, Łuszczewski, Wilkoński...

Quant à Maria Szymanowska, il ne nous reste que quelques critiques dans la presse au sujet de ses concerts et des informations sur ses voyages à l'étranger. Elle-même tenait un salon à Pétersbourg et jouait chez des amis. Il importe de citer la description faite dans son journal par sa fille Helena de la soirée à Moscou,

¹ Janina Kamionkowa, „Obyczaj romantyczny, Rekonesans” [La coutume romantique. Une reconnaissance], in: *Problemy polskiego romantyzmu* [Les problèmes du romantisme polonais], éd. Maria Żmigrodzka et Zofia Lewinówna, Wrocław, Zakład Nar. im. Ossolińskich 1971, p. 339.

² Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford University Press, 2008, p. 149.

pendant laquelle Szymanowska s'est produite avec Mickiewicz. Le 19 février 1828, jour du mardi-gras, les hommes s'étaient déguisés en femmes. Toute la société était déjà rassemblée chez Madame Zaleska. « Bientôt Maman est venue avec Mickiewicz et le Prince Wiazemski, mais ils ont été très vite reconnus. Après la mascarade, tout le monde a dansé, et après le dîner, Mickiewicz a improvisé. Au début, il improvisait sur ses thèmes à lui et ensuite, il a demandé à l'auditoire de lui en souffler quelques-uns [Wiazemski lui en propose un]. Mickiewicz, en fumant sa pipe, s'approche du piano, l'accompagnatrice [Szymanowska] joue la note de *Laura et Filon*, et il la chante en improvisant. [...] Ce soir notre poète a improvisé à trois reprises : une fois – sur la note de *Filon et Laura*, la seconde – sur la note *Non più andrai*, et la troisième – au son du *Murmure*. C'est dans la première qu'il y avait le plus d'humour car la soirée s'y prêtait, dans la deuxième – la profondeur et le caractère novateur de la pensée se sont mariés avec un goût le plus exquis, enfin, dans la dernière, le poète a manifesté de la tendresse et de l'amabilité dans les expressions, qu'il a reprises plusieurs fois sous forme de triolets, et c'était de plus en plus beau »³.

Le programme d'un concert dans un salon était donc le plus souvent improvisé, il n'était pas schématique ni imposé, il naissait sous l'influence d'une atmosphère particulière, répondait à un vécu, suscitait une émotion artistique ou une réflexion intellectuelle, mais il s'agissait également – d'un lieu de distraction... Cependant lors des rencontres régulières d'un salon, surtout lorsqu'il s'agissait de la musique de chambre exécutée par un groupe de musiciens, les programmes étaient malgré tout préparés et annoncés. En revanche Chopin commençait à improviser dans les salons souvent très tard, dans la nuit, après le souper et après les autres. Ceci dépendait de son état d'esprit au sein de ses amis et de l'atmosphère de la soirée. Il était aussi capable de jouer des danses et d'accompagner des chants d'agrément ou destinés à soutenir le sentiment patriotique.

Les débuts de la musique dite de salon de la fin du XVIII^e siècle marquaient des formes telle que les rondos, caprices ou fantaisies

³ Helena Szymanowska-Malewska, *Dziennik* [Journal] (1827–1857), elab. de l'autographe Zbigniew Sudolski, Warszawa, Anchen 1999, p. 45.

virtuoses, entre autres ceux de J. B. Valhall, J. Gelinek, J. F. X. Sterkel, et un peu plus tard les compositions de C. Czerny, I. Pleyel, H. Herz, F. W. Pixis, F. Kalkbrenner, F. Hüntten. S. Heller, S. Thalberg, Antoine Kałski, T. Bałdarzewska. Les salons ont contribué à la promotion de certains genres d'œuvres, de genres musicaux caractéristiques, la « musique de salon » étant une notion plus générale. Celle-ci comprenait des formes miniatures, et de leur appartenance à cette catégorie décidait le type même des moyens techniques utilisés (légèreté de la figuration, virtuosité du style brillant) et moyens d'expression (sensibilité sentimentale, ton lyrique et élégiaque, élégance, intimité, grâce, raffinement). Il s'agissait de danses, de transcriptions – surtout de thèmes d'opéra – ainsi que d'un large éventail d'œuvres de programme portant des titres qui attiraient l'attention, extraits de divers impromptus, romances, feuilles d'album et airs variés.

Souvent, on éditait toutes les collections sous le titre *Im Salon*, *Les succès de salon*, *Les plaisirs du salon* etc. Et pourtant, le style de salon a été compris de manière différente suivant la période et les milieux. Chopin jouait dans les salons ses mazurkas, nocturnes, scherzos, ballades, mais il improvisait aussi des chants sur des textes patriotiques ou dans le style rustique des poètes polonais. Liszt quant à lui interprétait ses complexes paraphrases de virtuose. Ils ne s'abaissaient jamais aux compositions qu'ils auraient jugées banales ou simplettes, dans le goût du public populaire.

Rappelons-nous que l'attribut « de salon » a été donné souvent pour des raisons commerciales, depuis que la musique pour piano a commencé à être l'objet de négoce. Dans le concept de « musique de salon » était présente depuis le début une contradiction axiologique : référence à l'élitisme d'une part, et d'autre part – à une plus grande accessibilité qui connotait un caractère plus commun, banal et quotidien.

Dans la musique de salon cohabitait ainsi grandeur et médiocrité. La bourgeoisie exigeait des facilités et plus de simplicité. Ce qui est confirmé non seulement dans la pratique musicale, mais également par la critique. L'apogée de la grandeur de la musique de salon se retrouve à la fin des années 20. et surtout dans les années 30. du XIX^e siècle. C'est à propos de la *Valse en la bémol majeur* op. 42 de Chopin que Schumann a dit qu'elle est « l'œuvre de

salon d'un genre le plus noble »⁴. En général Schumann appréciait fortement la musique française de salon. Il a notamment souligné qu'on pouvait souhaiter dans la musique de salon qu'au « lieu des œuvres complètement stériles et dépourvues de contenu d'un Gelinek et ensuite d'un Czerny, entrent des compositions émanant d'idées plus complexes en matière d'art et c'est d'ailleurs dans cette meilleure forme de musique de salon que Thalberg peut être considéré comme un matador » (*Fantaisie sur un thème de Moïse* de Rossini)⁵. En revanche, sur le *Nocturne* op. 24 de T. Döhler, il explique que ce sont « des demandes en mariage d'amour de salon, douces et froides comme une glace que l'on avale »⁶. Depuis le début, Schumann semble avoir bien perçu les lumières et les lacunes de la musique de salon.

Dans les années 30, c'étaient justement les performances de Chopin, de ce même Schumann, de Liszt et de Thalberg qui ont élevé la musique de salon sur les hauteurs de l'art et de la grande pianistique, offrant une superbe cantilène pleine de lyrisme et une virtuosité suscitant des frissons de plaisir. Ces deux facteurs ont été appréciés non seulement par l'aristocratie et les élites intellectuelles mais satisfaisaient un auditoire élargi vers la classe moyenne. Même au « petit style de salon » Chopin donne de la splendeur – a admis Schumann – « car à tout ce qu'il touche, Chopin donne forme et esprit, et s'exprime avec élégance et clarté »⁷. Je pense que, dans un certain sens, également dans ce style Maria Szymanowska s'exprimait avec grâce empreinte de simplicité. Il n'est pas dans ses œuvres une particulière nouveauté de forme, mais une évidente sincérité, l'absence de pose et de titres masquant la vacuité du contenu artistique.

Cependant, la popularisation progressive des salons et de la musique qui s'y jouait a initié un processus de décadence. Leur nombre allant en grossissant ne se transformait nullement en qualité et déjà vers 1843, Schumann changeait clairement d'opinion à leur égard. Il écrit notamment que la musique de salon soulève sous l'angle artistique quelques soupçons, qu'elle devient mélange

⁴ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, éd. Heinrich Simon, Leipzig, Philipp Reclam, jun. 1888–1890, partie III. p. 65.

⁵ *Ibid.*, partie II, p. 193–194.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁷ R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, édition V., éd. Martin Kreisig, Leipzig, B&H 1914, partie I, p. 180–181.

de sentimentalité et de passages pour piano exprimant une vanité pathétique, et que le titre des œuvres de cette musique de salon signe désormais l'abandon des valeurs les plus élevées⁸.

Dans les compositions pour salon une division en musique meilleure et moins bonne est apparu progressivement. C'est de cette façon que F. Wieck divise la musique de salon dans son *Klavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches* (Leipzig, 1853). Dans « Berliner Musikzeitung », on voyait déjà en 1848 dans le terme « musique de salon » une nuance de mépris du point de vue de l'art, mais le même terme a été appliqué deux ans plus tard à *Phantasiestücke* pour piano et clarinette op. 73 de Schumann⁹, ce qui veut dire que l'on distinguait entre la musique de salon d'ordre supérieur et celle d'ordre inférieur. En Pologne on chantait dans les salons de la bourgeoisie *Les Chants historiques* de Julian Ursyn Niemcewicz avec la musique des compositeurs d'époque et – entre autres – celle de Maria Szymanowska, mais aussi *La prière d'une vierge* de Tekla Bądarzewska, qui avait beaucoup de transcriptions très populaires en Europe. La musique de salon ayant une moindre valeur artistique a commencé à être appelée « musique de loisir/ de divertissement »; elle comprenait une simple musique de danse et des œuvres de programme sans ambitions artistiques. On a pris l'habitude de l'opposer aux compositions de salon dans le sens correct du mot et à la musique virtuose. La musique de divertissement se confondait alors avec des œuvres produites en séries et leurs auteurs avaient à l'évidence une vocation purement commerciale.

L'atmosphère poétique devait introduire à ces productions des titres ou des sous-titres parfois empruntés aux notions de la peinture ou de la littérature tels *Aquarelles*, *Pastels*, *Fantasiestücke*, *Recits*, ainsi que des titres suggérant le contenu de la composition. Les sons ne suffisaient plus, il fallait ajouter ce que l'œuvre raconte, ce qu'elle allait nous dire... Parfois même on y rattachait des illustrations. Les titres faisaient référence à plusieurs domaines du hors-champ musical :

1. la sphère des émotions, désirs, rêves, mélancolie, plaintes et espoirs, par exemple Ch. Bilem, *Rêve de bonheur*, F. Bendel,

⁸ Ibid., partie II, p. 149, 240, 242, 259.

⁹ Vide H. Ch. Worbs, „Salonmusik“, in: *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*, éd. C. Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse 1967, p. 123.

- Causéries amoureuses (Valse)* et la très connue déjà citée *La prière d'une vierge* de T. Bądarzewska;
2. la sphère du souvenir ou de rêves de pays lointains, de villes et de paysages. Citons par exemple *Souvenir de...*, *Réminiscences de...*, *Adieux de...*, *Echo de...*, par ex.: J. Fontana *Réminiscences de Havana*, et *Souvenir de Cuba*, I. Moscheles, *Les charmes de Paris* et *Les charmes de Londres*, T. Cottrau, *Addio a Napoli*. Dans ces titres revenaient « les nuits italiennes », « la nuit de lune à Capri » etc;
 3. une sphère plus naturaliste se référant aux phénomènes réels comme le chant des oiseaux, les illustrations du vent, de la tempête, du murmure de la mer, comme par ex: A. Klengel, *La promenade sur mer, interrompue par la tempête*, Lefébure-Wély, *Cloches du monastère*, C. Schiller, *Etude : le moulinet*;
 4. les images liées à la thématique nationale, colorées par des phrases spécifiques mélodiques, harmoniques (par ex. la seconde augmentée dans les csardas) et rythmiques – ou bien exotiques, ou bien européennes (espagnoles, polonaises...), ainsi de A. Dorn, *Mélodies arabes*, R. Joseffy, *Danse nègre*, A. Croisez, *Rêverie orientale*;
 5. la sphère associée à la vie moderne, aux réalisations technologiques de la Révolution industrielle ou encore à la vie politique, comme Ch.V. Alkan *Le chemin de fer*, une étude *perpetuum mobile* de 1844, les œuvres de divertissement de salon – *Mitrailleusen Galopp* de K. Walther, *Rêverie. Maria Stuart* de F. Godefroid, ou touchant l'histoire de la Pologne : *Deux larmes du champ de bataille dédiées aux Vierges polonaises* de B. Dembinski ou *Le dialogue sur la tombe du Prince Poniatowski (entre l'ombre de ce prince et un passant)* avec une litographie, publiée à Paris par le prêtre Pranievicz;
 6. enfin, la dernière sphère, plus récréative. On y répétait en effet le mot « récréation » dans les titres et on utilisait des formes pleines d'exaltation comme : *Parfum discret. Intermezzo* de P. Dupont, *Diamenten und Perlen* de F. Spindler, *La rose du soir* d'Antoine Kątski.

Ainsi se dessine le monde musical de ces salons bourgeois. Particulièrement dans la seconde moitié du siècle la musique de salon a commencé à être associée à une certaine forme de dilettantisme, parfois avec une dimension pathétique, à la virtuosité facile et à la sensiblerie mélodique. Elle satisfaisait la demande populaire, devenait

une marchandise. Des mots très durs sur ce genre de musique ont été prononcés, ainsi d'A.B. Marx en 1855 qui écrit : « le compositeur de salon est élégant, mais cela signifie qu'il serre la dimension naturelle et le rythme sain, impétueux du cœur, des sentiments sincères, dans un corset [...] d'une règle à la mode [...]. Il est emphatique jusqu'à l'impuissance, poli jusqu'à l'effacement des traits de caractère, décoratif et orné de bêtise : son amour est une douceur dégradante, sa colère un poison [...], son excitation un bruit vain »¹⁰.

La différence entre la musique professionnelle et cette musique d'amateur s'est accrue. On peut dire que se perpétuait dans la musique de salon un certain barbouillage, ancré dans un climat d'époque pleine de contradictions et manquant de pureté stylistique dans tous les domaines de l'art. La standardisation de la production ramenait le niveau de l'expression à une médiocrité compréhensible par tous. Néanmoins, il perdurait des salons dans lesquels on essayait encore de cultiver le grand art. Il suffit de donner le seul exemple du salon de Pauline Viardot à Paris, rue de Douai, dont une superbe collection de peintures constituait le cadre, où le piano côtoyait les orgues d'Aristide Cavallé-Coll. S'y croisaient Rossini, Berlioz, George Sand, aussi Thomas, Massenet, Lalo, ainsi que l'élite intellectuelle et politique du moment. On y voyait Mme d'Agoult à côté du prince Czartoryski. On y promouvait les jeunes artistes ou les nouvelles œuvres attendant leur première.

A la fin du XIX^e siècle, s'est dessinée une réaction contre le déclin de l'art de salon. Des voix se sont élevées en faveur de la musique de salon et la restauration de sa qualité initiale. Cette musique devait être caractérisée par une légèreté classique, mais non dépourvue de profondeur. Entraient dans ce type de musique notamment les œuvres de la nouvelle génération des compositeurs russes – Borodine, Balakirev, Ladov, Rachmaninoff, mais également celles des Français Saint-Saëns et Chabrier. On faisait également la publicité de la musique « domestique » (Hausmusik) avec *Les mélodies sans paroles* de Mendelssohn, ou les *Scènes d'enfant* de Schumann. Les salons devenaient aussi pour les jeunes étudiants et les adeptes de l'art musical l'antichambre des salles de concert. A Paris, en 1906, est ainsi fondée l'Association du Grand Palais

¹⁰ A.B. Marx, *Méthode der Musik. Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*, Leipzig, B&H 1855, p. 227–228.

« La Musique aux Salons » sous les auspices de la Société Nationale des Beaux-arts. En Allemagne, le magazine « Der Musiksalon » a commencé à paraître. La musique de salon d'un goût plus « trivial » a été remplacée après la Grande Guerre par des tubes pour la danse et le chant, grâce aux mass médias tels que la radio et le disque alors en plein développement.

Je tiens enfin à présenter ici une réflexion plus personnelle. Je considère en effet le nocturne comme une des formes essentielles de la musique de salon. Cette musique a été surtout cultivée et jouée le soir ou la nuit, même s'il y avait aussi des matinées musicales le dimanche. Les nocturnes sont par excellence des poèmes de la nuit, de la soirée, du temps de la méditation, de la réflexion, et même de la mort, mais aussi de l'érotisme et du divertissement. Vladimir Jankélévitch dans son livre *Le Nocturne, Fauré, Chopin et la nuit...* (1957) a mis en lumière les liens entre l'essence du romantisme et l'esthétique de la nuit. La nuit devient un mystère propice aux diverses découvertes. Les émotions deviennent quelque chose de plus qu'elles ne sont en réalité. L'idiome du nocturne romantique vient précisément du mystère de la nuit, de la suspension magique entre le crépuscule comme l'aube de la nuit et l'aube en tant que son crépuscule. Nous savons que personne n'a pleinement réussi à égaler Chopin quand il s'agit du potentiel émotionnel des nocturnes, de leur forme et de leur expression. Cependant nombreux étaient ceux qui les imitaient. Les nocturnes étaient préférés dans le salon, surtout par les dames. Szymanowska dans son *Nocturne en si bémol majeur* n'a pas imité Chopin, et lui n'a pas connu ce *Nocturne*. Il existe cependant une certaine communauté de conception quant au travail des phrases par variations dans *Nocturne* de Szymanowska et dans *Nocturne en mi bémol majeur* op. 9 de Chopin.

Certes, au XIX^e siècle, une fissure est apparue au sein de la musique artistique, celle d'une différenciation de niveau entre la musique pour élites et celle pour les masses. Mais, à l'instar de Marcel Proust, il convient de réaffirmer : « Vous pouvez détester la mauvaise musique, mais on ne peut pas la mépriser, [...] Son rôle, insignifiant dans l'histoire de la musique est énorme dans l'histoire émotionnelle des sociétés »¹¹.

¹¹ Je cite d'après C. Dahlhaus, „Über musikalischen Kitsch“, in: *Studien zur Trivialmusik im. 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 67.