240.2T
93 Sm

MUSICIENS
romantiques

ROBERT PITROU

MUSICIENS
romantiques

BEETHOVEN - WEBER - SCHUBERT
CHOPIN - MENDELSSOHN
SCHUMANN - BERLIOZ
LISZT - WAGNER

ÉDITIONS ALBIN MICHEL
22, rue Huyghens
PARIS

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C. 612

LA VIGNETTE REPRODUITE SUR LA COUVERTURE DE CE LIVRE EST EXTRAITE DU TABLEAU DE DANHAUSER : LISZT AU PIANO.
(*Cliché Bruckmann*)

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA
sygn. 612
akc. bw./1951

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright by Librairie Albin Michel, 1946.

A GUSTAVE SAMAZEUILH,

au bon musicien qui honore Bordeaux et la France.

R. P.

AVANT - PROPOS

Dans ses beaux travaux sur le romantisme, M. Ernest Seillière convient que, si, du point de vue social et moral, les résultats du mouvement ont été au plus haut degré néfastes, en revanche, dans le domaine esthétique, ils ont été défendables, fréquemment même glorieux. A ce jugement, tout homme de bon sens souscrira, et spécialement quand il s'agit de la musique. Non pas qu'il n'y ait, ici encore, trace d'un certain élément morbide. Nous ne devons jamais oublier, quand nous parlons du romantisme, qu'il est né dans un monde bouleversé par la Révolution française et plus encore peut-être par les guerres de l'Empire. Il est le fait d'âmes désaxées et nous pouvons, aujourd'hui, après deux guerres mondiales, nous représenter facilement cet état d'esprit. Il est avant tout protesta-

tion, désir de nouveau, et c'est pourquoi il enferme des noms et des tendances si divers et contradictoires. C'est pourquoi aussi il est, pour ainsi parler, quasi impossible à définir. Ses manifestations ont été multiples; elles s'échelonnent sur un long espace de temps. En musique, encore plus qu'en littérature, elles ont été tardives et, de même qu'on a pu prétendre que le vrai romantisme littéraire commence seulement avec les symbolistes, de même on peut soutenir qu'en musique il ne commence guère avant Wagner, les prédécesseurs n'apparaissant que comme des avant-coureurs qui préparent les voies.

Comme toute poussée révolutionnaire, il renverse avant d'instaurer. Si un Hugo se vante d'avoir brisé l'alexandrin trop rigide, un Delacroix d'avoir mis plus d'aisance et de souplesse dans le groupement des personnages (pensez aux Horaces *de David), un Mendelssohn, par exemple, assouplit le cadre rigide de la sonate, voire de la symphonie. Un Chopin, un Schumann même se sentent gênés par les lignes trop strictes de la sonate, et Vincent d'Indy a pu écrire — avec une pointe d'exagération peut-être — que la sonate est délaissée entre Beethoven et César Franck. Au contraire, l'inspiration se morcelle, se monnaye*

pour ainsi dire, en Fantaisies, en Impromptus, en Arabesques, tous genres fragmentaires, de même que les écrivains dédaignent l'épopée et les genres nobles, pour se cantonner dans l'aphorisme ou le « fragment ». Est-ce fatigue ? En tout cas, la sensibilité, meurtrie, étouffée pendant les années de souffrance, cherche à prendre sa revanche en affirmant sa primauté sur la Raison. Cela se traduit dans la vie pratique, d'abord, et les grands compositeurs, depuis Beethoven, jusqu'à Wagner, mèneront tous une existence de « bohèmes », mis à part, peut-être, des « bourgeois » comme Schumann ou Mendelssohn. Plus de barrières, qu'elles soient morales ou artistiques; même plus entre les genres, entre les arts. Weber fait de la gravure, Schumann des vers et des articles de revue; Berlioz et Liszt ont été d'habiles écrivains. Même dans la technique du métier, on cherche l'émancipation : libération des règles sacro-saintes, émancipation, par exemple, de la tonalité; sans crier gare, l'on saute d'un ton à un autre; on recherche plus qu'on ne fuit les dissonances. Tout cela, certes, par besoin d'indépendance, mais aussi pour éberluer le philistin. Ce bourgeois de 1830, roi de son époque, qui tyrannise le musicien famélique,

qui le regarde du haut de ses « richesses d'iniquité », il s'agit de l'éblouir, de le stupéfier; et c'est une façon de se venger de lui. Le musicien romantique, comme le poète ou l'artiste son contemporain, se sait un paria de la société (Chatterton) et se veut, même sans raisons, rebelle.

Et, peut-être pour forcer un public dédaigneux à s'intéresser quand même à lui, il se met en scène. Depuis Jean-Jacques, c'est une tradition, en littérature. Mais nul musicien n'avait encore osé raconter sa vie intime comme l'osera Berlioz dans sa Fantastique *en 1830, comme feront, un peu moins apparemment, Chopin et Schumann à leur piano. Quelle magnifique matière à traduire par le son que ce « mal du siècle », cette « dissonance » irréductible que chacun sent au fond de soi ! Prisonniers d'un monde fini, mais imparfait, un Schumann, un Chopin, un Berlioz sont des sensitifs, qui souffrent de la moindre disharmonie, sont tout contraste. Leur âme change comme les nuages au ciel. Rayons et ombres s'y succèdent, tumultueusement. Seul, l'Art leur offre ses sublimes refuges; un Schumann ira même jusqu'aux tables tournantes et y laissera sa raison; Liszt finira dans le mysticisme religieux.*

Nous essaierons donc de tracer, dans la mesure possible, le portrait des plus grands parmi les musiciens romantiques. Bien entendu, il y aura des nuances. Chez tel ou tel, comme Schubert, Weber, Mendelssohn, le fonds classique, raisonnable, fait contre-partie à la « démesure » environnante. Wagner, en revanche, pourra représenter l'épanouissement de cette âme nouvelle qui nous est, encore aujourd'hui, si proche. Et pourtant, nous sommes au point où, ayant surmonté, résorbé en nous la « maladie » romantique, nous pouvons l'examiner plus à froid, en pleine conscience. Nos jeunes trouvent Wagner et Franck trop solennels; ils voudraient une musique plus détendue, souriante, et l'on revient à l'opérette. Et, par ailleurs, certains auteurs d'opéras reprennent tranquillement la division en « numéros », anathématisée par Wagner... Action et réaction, c'est toute l'histoire de la musique, c'est toute l'Histoire. La mer monte et baisse sans arrêt sur les plages du Temps.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA

BEETHOVEN

Il existe, vulgarisée par la littérature et par l'image, une figure traditionnelle de Beethoven : celle du surhomme halluciné, aux yeux hagards, aux cheveux en broussaille, une sorte de vagabond débraillé, inaccessible, sourd et presque aveugle, moqué par les gamins et pillé par son entourage. Tel est à peu près le Beethoven qu'a vu — et cru découvrir — cette bonne folle de Bettina von Arnim. Il y a aussi le Beethoven mythifié, le démiurge, le Titan demi-nu que sculpte, environ 1900, Max Klinger : siégeant sur son trône de marbre où s'agrippe un aigle. Ou encore le Beethoven volcanique, éruptif, de Nietzsche; ou celui des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, chez Rilke : le « Visage qui sait, le finisseur du monde, autour duquel rôdent, la nuit, quelques rares lions effrayés

par eux-mêmes, menacés par leur sang agité. » Chez tous, un être énorme, monstrueux et parfaitement fou; mais pour le romantisme, la folie n'est-elle pas gage de sagesse ?

Ainsi l'ont vu, l'ont imaginé, en effet, les romantiques, et spécialement ceux de la seconde vague allemande : E. T. A. Hoffmann (qui d'ailleurs fait subir le même sort à Haydn et à Mozart) l'appelle le Mage et le vénère comme tel; Bettina voit en lui le Prophète et, comme plus tard Romain Rolland et Edouard Herriot, le premier semeur des idées démocratiques (!). Dans son enthousiasme un peu encombrant, la jeune exaltée — l' « enfant » de Gœthe — le compare tour à tour à Amphion, à Eschyle, à Ossian et à Jean-Paul. Non moins lyrique, son frère Clemens Brentano proclame que « Beethoven est fatalement solitaire, comme Dieu lui-même, parce qu'omniprésent comme Dieu ». Et les journaux de l'époque font chorus : c'est un émissaire divin, un Cyclope chargé d'un message céleste; inévitable réaction à la période de méconnaissance et de crucifixion du génie. Ludwig Nohl encore, dans la décade 1864-1874, est influencé par ces vues, et Wagner — qui se décrit lui-même sous le masque de

son grand devancier — le donne (1870) comme « un véritable possédé ». Conception qui n'a pas été sans réagir sur Paul Bekker en 1912, Bernhard Bartels en 1921, et même Orel, en 1927. « La critique beethovénienne (écrit Jean Boyer dans son *Romantisme de Beethoven*[1], auquel nous empruntons ces renseignements) a conservé à Beethoven quelques-uns de ses traits les plus romantiques. Il n'est plus question de voir en Beethoven l'artiste romantique en communication avec le monde des esprits, le mage ou le prêtre en possession des secrets de la nature. Mais l'homme de la nature, le bohème génial, le sourd muré dans son monde intérieur, le démocrate, le prophète de l'humanité idéale n'ont pas cessé de hanter l'esprit de beaucoup de critiques. La légende romantique de Beethoven est encore vivante après plus de cent ans. » Il faut arriver au musicologue viennois Willibald Nagel (1927) pour obtenir un Beethoven dégagé de toute cette gangue, et franchement classique.

Bien entendu, on devine parfaitement les raisons qui ont pu contribuer à l'établissement et à la diffusion de cette « mythologie ». D'abord, tout ce qu'il y a de non bourgeois

1. Paris, Didier, 1938.

dans cette existence : la vie d'un pauvre diable toujours à court d'argent, dans un ménage mal tenu, sans confort. Son caractère aussi : cet hypernerveux (avec ses antécédents alcooliques) est d'humeur changeante, irritable; il passe brusquement de la tristesse la plus noire à la joie la plus débridée, de l'idéalisme le plus éthéré au réalisme le plus plat. Cette volonté de fer est rarement traitable; ce plébéien n'est pas toujours poli avec les grands, même ses bienfaiteurs. Sa surdité enfin — bien plus précoce qu'on n'imagine et probablement antérieure même à 1800 — le rend misanthrope, désagréable avec ses interlocuteurs, tout le contraire, certes, d'un ange de patience ! En dramatisant un peu, on a le Titan qui apparaissait au début de ce chapitre.

« Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es. » Pour comprendre le vrai Beethoven, il faut avant tout songer à son modèle Jean-Jacques Rousseau. On relèverait, aussi bien, des affinités indéniables entre l'un et l'autre. Le caractère « ours mal léché », en premier lieu. Une rudesse de surface, sous laquelle on découvre un timide, un tendre « refoulé »; un peu larmoyant, comme c'est de règle au siècle XVIIIe. Un isolé, qui, à part soi, se sent

supérieur à ceux qui l'entourent et préfère à la médiocrité de ses semblables le tête-à-tête avec la Nature ou avec Dieu. De là, sur son visage, cette expression de mélancolie *douce* — par exemple dans le portrait de Waldmuller — qui contraste avec le « mufle léonin » que lui impose la légende. Beethoven a été simplement — et peut-être pour le plus grand bien de son génie — un homme très malheureux : sa surdité, celle du public, la défection de plusieurs mécènes, le préjugé de caste qui lui interdisait une Thérèse de Brunsvick ou une Giulietta Giucciardi, l'égoïsme de ses frères, l'inconduite de son neveu, l'écrasement de sa patrie par Napoléon, les perpétuels soucis d'argent : convenons que, si la souffrance stimule l'artiste, celui-là en a eu son lot.

On l'a dit, on l'a écrit, et cela paraît établi désormais : Beethoven est surtout un homme du *Sturm und Drang*, du préromantisme allemand. (D'où la confusion avec les romantiques eux-mêmes.) De ce temps, il a tous les traits : don des larmes, adoration de la Nature (« J'aime un arbre plus qu'un homme »; la *Pastorale*); culte de l'Amitié, frénétique et orageuse (les Breuning, Schindler), amour mélancolique, sans espoir; religion de

l'Humanité[1]. Un de ses grands hommes est Joseph II; il compose une cantate sur sa mort en 1770. Matthison et Hœlty, séides de Klopstock, comptent parmi ses poètes préférés. Des Rousseauistes, il hérite la prédilection pour les Romains, vus à travers Plutarque, et sur son bureau trône en permanence un petit buste de Brutus. Rien d'étonnant donc, si parmi ses héros, il faut compter Coriolan, Egmont, voire le Premier Consul. Comme le romancier de la *Nouvelle Héloïse*, il connaît, lui aussi, « la volupté de la douleur » et la « mélancolie enchanteresse ». Et il élèvera son neveu Karl selon les préceptes de l'*Emile*. Car il est pédagogue, lui aussi — d'abord parce qu'autodidacte — et le reproche qu'on lui a fait de « prêcher » trop volontiers (André Suarès) atteint, en somme, tout le siècle de Jean-Jacques.

Comme tous ses contemporains, il a été bouleversé par la Révolution de 1789. Ce Rhénan a vécu de près l'explosion du cataclysme; on devine l'effet qu'elle pouvait produire sur une âme de dix-neuf ans ! Quant à la dédicace de l'*Héroïque*, refusée à Bona-

1. « Cette sorte d'amour égaré, maladroit qu'il porte aux hommes » (EMMANUEL BUENZOD, *Pouvoirs de Beethoven*, Corrêa. Paris, 1936).

parte devenu Napoléon, elle prouve simplement que ce « pur » n'entendait pas raillerie avec ses opinions philosophiques, car l'on sait combien, plus tard, il a continué à s'intéresser — comme son admirateur Grillparzer — à celui que Gœthe appelait dans son *Divan* « le Tamerlan moderne ». Au fond, il a, en face des idées révolutionnaires, évolué exactement dans le même sens que Schiller, Klopstock son idole, et tant d'autres Allemands : de l'enthousiasme naïf à la réprobation. Des révolutionnaires, il a gardé cependant le culte de la vertu — une vertu assez puritaine[1] — et un déisme assez vague et fortement teinté de rationalisme, sinon de franc-maçonnerie.

Mais renonçons à voir en lui « le ténébreux, le veuf, l'inconsolé » que sera plus tard (sous des influences allemandes) Gérard de Nerval, l'éternel désespéré rongé par le mal du siècle. Non : à la bien regarder, son œuvre est un presque constant hymne à la joie — une joie un peu factice, c'est vrai; mais tout au moins conclut-il presque toujours en revenant à l'idylle, à la sérénité, à la *Heiterkeit* que donne une imbrisable volonté. A l'orage succède généralement la

1. Il réprouvait, comme scandaleux, des sujets comme *Figaro* ou *Don Juan*.

« bonace »; le dix-huitième siècle n'est pas un siècle accablé. Prenez l'*Octuor*, la *Deuxième Symphonie*, la *Cinquième en ut mineur*, la *Septième*, la *Huitième*, cette « kermesse flamande », la *Sonate* (op. 109), les *Quatuors* de 1800 (op. 18) : partout la même note. *L'Appassionnata* fut ainsi baptisée par un éditeur esclave de la mode : « on y chercherait vainement le signe d'une âme malade ou troublée », affirme très judicieusement Combarieu.

Le vrai Beethoven semble bien plutôt avoir été surtout un impressionnable au plus haut point, un bourru souvent bienfaisant, un artiste désordonné dans son privé, méticuleux dans l'exercice de son art et, en matière sentimentale, un amoureux transi, vraisemblablement paralysé par son infirmité auditive. Giulietta Giucciardi, les deux sœurs Brunsvick, Teresa Malfatti, Bettina Brentano, Amalie Sebald, toutes ces ombres gracieuses l'ont aimé pour son art et point pour lui-même. Bénissons cette disgrâce, puisque nous lui devons les plus déchirants accents qu'ait jamais fait entendre la musique.

Mais voici deux points encore par où Beethoven différerait des romantiques proprement dits : sa modestie, en premier lieu. « Le

véritable artiste n'a pas d'orgueil, écrit-il; il sait, hélas ! que l'Art n'a pas de limites; il sent obscurément combien il est éloigné du but et, tandis que d'autres, peut-être, l'admirent, il déplore de ne pas être encore arrivé là-bas où un génie meilleur brille comme un soleil lointain. » Modestie réelle qui n'exclut nullement chez lui la conscience de sa supériorité. Second point : ce puissant créateur n'a pas de facilité — à une époque où elle court les rues (Buenzod). Est-ce, chez lui, hérédité flamande ? Les cahiers d'esquisses attestent qu'il a toujours peiné sur le métier — six forts chevaux tiraient un coche — malgré la profusion d'idées qui l'assaillait et peut-être en raison même de cette profusion. Il faut choisir; aussi, même quand l'emporte la rafale de l'inspiration, il sait conserver un bon sens froid, lent, qui clarifie, organise, amalgame des éléments épars et confus. Cela par l'effet d'une volonté tenace — la même qui lui fait dominer son mal. Cinq « galops d'essai » pour la marche funèbre de l'*Héroïque*, trois pour le scherzo; et combien pour les Ouvertures de *Léonore !*

Répétons-le : c'est un préromantique, un émule de Klopstock et de ses disciples Matthisson et Hœlty. Il mettra leurs vers en mu-

sique. Dans le parc de Martonvasar comme dans le parc de Darmstadt où Gœthe jeune revivait Klopstock, il y a des arbres dédiés à certains couples, qui ont entrelacé là leurs initiales.

Irons-nous maintenant reprendre la théorie des « trois manières » et couper cet œuvre, en réalité indivisible, en trois parties bien égales : 1785, 1801 et 1816 ? ou 1793, 1800, 1812 ? Croyons-en plutôt Richard Wagner qui, soucieux d'éviter ce sectionnement, affirme et prouve qu'il n'y eut jamais qu'un seul Beethoven. L'auteur de la *Pathétique*, explique-t-il, a toujours été un auteur de sonates. La sonate, c'est le voile à travers lequel il a contemplé le royaume des sons ou par lequel, surgissant dudit royaume, il s'est fait comprendre de nous : les autres formes musicales n'ont été, malgré les succès peu communs qu'il y a remportés, qu'effleurées par lui, comme en passant et pour essayer. Il a donc tout vu sous l'angle de la sonate. Mais comment la trouve-t-il, cette sonate ? Sous l'aspect d'un échafaudage immuable, avec des répétitions obligatoires de phrases et de mélismes, des expositions et des rentrées, des oppositions un peu enfantines entre les *forte* et les *piano*, des introductions un tantinet so-

lennelles et comportant toujours le même nombre de mesures, puis une série de fausses sorties qui font attendre la cadence finale, « tapageuse et béatifiante ». Bref, le même ordre logique et sacro-saint qui condamne l'opéra, au même moment, à n'être qu'une suite de numéros juxtaposés les uns aux autres. En somme, un compromis entre l'esprit latin, la raison, et le *Gemüt* allemand, et qui satisfait tout le monde, à cette époque où la musique ne figure encore qu'un art d'agrément. Beethoven a-t-il changé, bousculé tout cela ? Très peu, si l'on s'en tient à l'extérieur. Ou plutôt : si Beethoven a modifié la forme sonate, ç'a été pour lui donner un caractère encore plus rationnel ! Il innova, en effet, mais pour distribuer plus judicieusement les rythmes, les tonalités, les harmonies, pour augmenter le rôle de l'idée centrale, génératrice, pour conférer au développement plus d'unité, pour le centrer sur la lutte entre les deux principes *bittend* et *widerstrebend*, un motif « masculin » opposé à un « féminin », plus tendre. Nul besoin d'aller jusqu'à ce qu'on nomme sa dernière manière pour constater la réduction des quatre mouvements traditionnels à trois (*Pathétique*), voire deux (op. 49, I). Mieux encore : il semble qu'après

1800, le musicien ait davantage le souci de muer sa sonate en une « architecture sonore », et on le voit étendre la forme sonate au finale, parfois à tous les mouvements. Même processus dans la symphonie. « Jamais, relève Wagner, il n'a modifié par principe aucune forme de la musique instrumentale telle qu'il la trouvait établie; dans ses dernières sonates, quatuors, symphonies, etc., on retrouve incontestablement la même structure que dans ses premières. » Et pourtant, quelle différence de *substance* entre la *huitième* symphonie, par exemple, et la *deuxième* ! Mais précisément, la différence ne porte que sur le fond. Après 1815 ou, plus exactement depuis la cinquantaine surtout, le malheureux sourd jette de plus en plus dans sa musique — dans les formes consacrées de la musique — toute sa richesse foncière — comme Gœthe jeune, après 1770, dans un lyrisme jusque-là formel. Il y jette, dit Wagner, « son monde intérieur d'une clarté si transparente, qu'abandonné sans protection au contact grossier du monde extérieur, il se serait liquéfié, amolli, évaporé — comme ce fut le cas pour Mozart, ce délicat génie de lumière et d'amour ». De là cet accent poignant des dernières sonates, des derniers quatuors, « par delà les cimes du cœur » (Rilke). La forme n'importe plus; on sent que ce « grand souffrant » s'en est libéré, la dépasse, joue avec elle. La fugue n'est plus pour lui qu'un moyen d'enrichir ses développements, la variation, de chanter sa douleur sur tous les modes.

Et justement parce que, chez lui, la richesse musicale fait éclater les moules usuels, il a essuyé un échec la seule fois où il s'est attaqué à l'opéra. *Fidélio* est sa seule œuvre écrite pour le théâtre, dans cette Vienne où un succès sur les planches consacrait une réputation. Pourquoi, après avoir remanié sa pièce en 1814, s'en est-il tenu là ? Parce qu'il n'avait plus rien à dire ? Mais que de chefs-d'œuvre n'a-t-il pas donnés entre 1814 et 1827 ! — Parce qu'il ne voulait traiter que des sujets sérieux ? Il en aurait trouvé d'autres, et les librettistes ne manquaient pas autour de lui (Grillparzer tout le premier, qui lui offrait une *Mélusine*). Non : l'opinion de Joseph Gregor, l'actuel bibliothécaire de l'Opéra de Vienne, semble parfaitement raisonnable : *Fidélio* n'est qu'un aboutissement, le dernier opéra de l'époque révolutionnaire[1].

1. J. Gregor : *Kulturgeschichte der Oper*, Gallus-Verlag, Wien, 1941.

Fidélio, opéra de la Libération, exprime, épuise toute l'époque; on ne lui conçoit pas de successeur. Ici encore, donc, se trahit le Beethoven, fils du dix-huitième siècle. N'a-t-on pas relevé, çà et là, certaine influence de Méhul, le musicien de notre Révolution ? L'œuvre dont la première représentation eut lieu devant une salle à moitié vide, où ne figuraient guère comme public que des officiers français entrés huit jours avant dans la ville (20 novembre 1805) devait sembler à ces derniers quelque peu anachronique. Le texte pourtant était d'un Français, ou presque, et Sonnleithner l'avait prudemment calqué sur un drame sentimental de Bouilly. Mais plus vieillie encore était la forme italienne, cette forme que le seul Mozart, avec la *Flûte*, avait su rénover, quelque quinze ans plus tôt. La même aventure est arrivée à Beethoven qu'à Schumann plus tard, au milieu du siècle : il a traité en lyrique un sujet qui réclamait un dramaturge. Et pourtant, quel labeur invraisemblable ! Nous connaissons *dix-huit* versions successives des airs de Léonore : « O viens, espérance ! » (où se révèle l'espoir d'épouser Josefine Brunsvick, la jeune veuve) et de Florestan : « C'en est fait de ma jeunesse », et

un cahier d'esquisses ne compte pas moins de trois cent cinquante pages ! Tout au plus pourrait-on concéder ceci : Beethoven a voulu faire un *super-opéra* — cela semble clair, non seulement dès les quatre ouvertures, dont aucune ne cadre exactement avec la pièce — mais dès les airs « monumentaux » du premier acte (air de Pizarro, air de Léonore), plus encore lorsqu'on entend le grandiose chœur des Prisonniers — première esquisse de l'*Ode à la Joie.* Même remarque pour le chœur de la Liberté, point culminant de l'œuvre. Ce chœur des captifs se superpose aux cinq voix des solistes et annonce les puissants ensembles vocaux de *Tannhäuser* et de *Lohengrin.*

Mais venons-en à ce qu'on a appelé le « testament spirituel » du Maître : la IXe *Symphonie* et la *Messe solennelle en ré.* Toutes deux du même ordre, à la fois symphonique et religieux. Car, si la *Messe en ré* a pu être traitée par Jean Chantavoine, d' « œuvre de libre examen, donc condamnable et hérésiarque au point de vue de l'Eglise », en revanche, il y a, au fond de l'*Ode à la Joie,* beaucoup de théosophie et une sorte de ferveur religieuse, humanitaire, qui est encore tout à fait dans la tradition du dix-huitième.

L'amour que célèbre la *Neuvième*, c'est plus que l'amour terrestre, et les cinq hymnes qui composent, comme on l'a dit, cette autre symphonie qu'est la *Messe solennelle* — *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* — retentissent comme une immense prière jaillie du cœur de l'humanité entière. A l'instar de Bach, Beethoven se sert de la fugue, soit pour proclamer la gloire du Tout-Puissant au *Gloria* ou au *Sanctus* — il y a un solo de violon au *Benedictus*, comme dans la *Messe en si* — soit pour décrire la béatitude des bienheureux au *Credo*, soit encore pour annoncer la grande Paix céleste, sur les dernières paroles de l'*Agnus*. Réapparaît également ici la forme sonate au *Kyrie*, la note pastorale au *Dona nobis pacem*, bref tout le Beethoven des sonates et des symphonies. Elle aussi, la *Neuvième*, conçue onze ans après la *Huitième*, peut faire l'effet d'une super-symphonie, résumant toutes les précédentes. Toutes les précédentes, c'est-à-dire les huit autres, en y comprenant les ouvertures de *Coriolan*, *Egmont* et *Léonore*. Moins personnelles que les sonates et les quatuors, qui ont souvent l'accent de confidences murmurées à voix discrète, écrites au contraire pour la foule, pour une large

audience et « l'adhésion collective » (Buenzod), elles n'en diffèrent pas moins entre elles. Les deux premières reflètent, comme l'a remarqué Jean Chantavoine, la vie aristocratique de Vienne où débute le transfuge de Bonn (de là sans doute leur caractère mozartien); les troisième et quatrième marquent déjà la protestation du sourd contre le monde qui le délaisse, les cinq et sixième nous ouvrent ses refuges : son Vouloir et la maternelle Nature; les sept et huitième reviennent à l'allégresse des deux premières, mais une allégresse plus grave, avec plus de poids dans le discours. Longtemps après, la *Neuvième* inaugure une manière nouvelle, mêlant la voix humaine à celle de l'orchestre et aspirant à décrire l'idéal social du préromantisme. L'exécution d'un tel poème, Combarieu l'imagine « dans une nouvelle Sixtine, qu'un second Michel-Ange aurait faite encore plus vaste que l'ancienne. » C'est dire le caractère colossal de cet hymne à la Liberté qu'a voulu entonner le chantre de *Fidélio* : le rêve de Méhul, en somme. Car la Joie schillérienne, pour lui, c'est avant tout la liberté. Revanche, peut-être, du sourd perpétuellement prisonnier.

Et digne conclusion de cette glorieuse et douloureuse carrière. Une volonté héroïque triomphe de tous les obstacles et le génie même de Beethoven est surtout celui d'un lutteur qui vainc toutes les résistances. « Tout est combat », redirait-il après l'Apôtre, et il ne s'agit de rien d'autre que de remporter le prix. Tel apparaît le sens des derniers quatuors (XIe, puis XVe, XIIIe et XIVe, XVIe même). Et voilà, croyons-nous, le sens qu'il faut attribuer au « quatuor de guérison » (« chant sacré d'actions de grâces dit à la Divinité sur le mode lydien, par un malade guéri » : épigraphe du XVe quatuor), comme à l'ultime quatuor (XVIe) avec la célèbre antithèse : *Muss es seyn ? Ja, es muss seyn* et le chant de « repos » qui suit (Lento). Quelle leçon pour nous tous que cette magnifique volonté, constamment tendue, qui conquiert pour ainsi dire chaque minute de sa vie ! Est-ce là vraiment le fait d'un aboulique brisé par « le mal de vivre » ? Cet homme qui s'interroge sans cesse lui-même, se confesse et scandalise son temps — comme aussi bien fit Jean-Jacques — et chante en même temps ses asiles : la Liberté, l'Amour, la Nature, mêlant aux confidences purement subjectives



Cette BROCHURE de 20 pages vous explique comme il est facile d'apprendre une nouvelle langue par

LINGUAPHONE

Vous qui habitez la province, que ce soit une grande ville ou la commune de France la plus inaccessible, vous recevrez cette brochure qui vous donnera toutes explications sur l'essai gratuit de 8 jours que vous ferez chez vous.

LINGUAPHONE VA PARTOUT

Ecrivez-nous immédiatement et notre brochure vous fera connaître la façon rapide et attrayante d'apprendre la langue de votre choix. Etude facile, Linguaphone vous apportant la voix des professeurs les plus éminents de chaque pays, dont la conversation a été enregistrée pour vous.

Adoptée par plus de 11.000 Universités et Lycées dans le monde entier, cette méthode a révolutionné l'étude des langues.

Vous pouvez faire un essai GRATUIT de huit jours "chez vous"

- ANGLAIS
- ALLEMAND
- ESPAGNOL
- RUSSE
- ITALIEN

d'un cours de conversation dans une des langues ci-contre

Vous ne pouvez savoir ce qu'est LINGUAPHONE si vous ne l'avez jamais entendu.

Ne tardez pas un jour de plus !

On ne discute plus la nécessité de connaître une langue étrangère.

Comprendre et parler une langue est un atout formidable. C'est la certitude de percer dans sa profession et la satisfaction de voyager, de lire des ouvrages étrangers, d'écouter des émissions radiophoniques, de comprendre les dialogues de films.

Postez ce coupon tout de suite

INSTITUT LINGUAPHONE
12, Rue Lincoln, PARIS (8e)
Tél. : Élysées 30-74

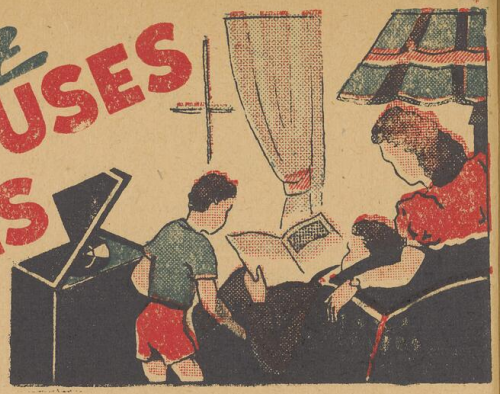
Monsieur le Directeur,

Veuillez m'envoyer gratuitement, et sans engagement, votre brochure contenant tous renseignements sur la méthode Linguaphone et les conditions pour un essai gratuit de 8 jours.

Remplissez le Coupon au Verso

IMP. CLICHY-POTHOUIN

Passer de JOYEUSES SOIRÉES avec LINGUAPHONE



- ANGLAIS
- ALLEMAND
- ITALIEN
- ESPAGNOL
- RUSSE, etc...

UN FAUTEUIL CONFORTABLE, votre famille autour de vous, le phonographe à portée de votre main, pouvez-vous souhaiter de meilleures conditions pour passer une bonne soirée ?

Celle-ci peut-être : la certitude que ces moments de détente seront aussi des moments passés utilement et avec profit.

Aussi faites de vos soirées, des soirées "LINGUAPHONE" et dans l'ambiance familiale, le confort de votre intérieur, avec une facilité et une rapidité qui vous surprendront, vous pourrez vous et les vôtres :

APPRENDRE CETTE LANGUE NOUVELLE

Que vous avez toujours voulu connaître

Et le secret de cet enseignement peut vous être révélé par

UN ESSAI GRATUIT DE 8 JOURS CHEZ VOUS

Remplissez lisiblement ce coupon et

Postez-le immédiatement

(joindre 6 Frs en timbres pour frais d'envoi)

Nom

Langue choisie

Adresse

Dépt.

Dans quelle publication avez-vous trouvé cet encart ?

Adresse au dos

Retournez ce coupon immédiatement, vous recevrez par retour du courrier notre brochure gratuite :

LES LANGUES PAR "LINGUAPHONE"

Elle vous expliquera en détail le fonctionnement de la méthode et vous indiquera comment vous pouvez obtenir, où que vous résidiez, un essai de huit jours absolument gratuit et sans engagement de votre part.

l'étude de l' « universel humain », comme faisaient Gœthe et Schiller, — est-ce un romantique ? Appelons-le plutôt : le plus grand des musiciens classiques, — si ce n'est pas desservir ce géant que de l'enfermer dans une classification artificielle.

C. M. VON WEBER

Il y a une légende Weber (écrit dans sa biographie André Cœuroy[1]) propagée par le romantisme littéraire et nourrie par des fragments de vérité. » Comme Beethoven, comme bientôt Wagner, cette personnalité pourtant bien quelconque — génie musical mis à part — tend à devenir mythique. « Parce qu'il fut infirme comme Byron, parce que, comme Chopin, il mourut phtisique, jeune et loin de la terre natale, Weber a passé pour un élégiaque dont la *Dernière Pensée* a incarné, plus encore que le *Freischütz*, l'âme pathétique. Or, cette *Dernière Pensée* si célèbre, dont le rôle dans la littérature universelle a été si grand (v. Poë et la *Chute de la Maison Ussher*) n'est pas de lui : c'est une

1. Weber (Collect. des Maîtres de la Musique), Paris, Alcan, 1925.

valse de Reissiger [1] qu'une ignorance poétique a attribuée à Weber en raison de sa mélancolie supposée. » Somme toute, on a banalisé Weber, on lui a fait endosser la livrée des « enfants du siècle », on lui a prêté la mine pâle et le *taedium vitæ* d'un Werther ou d'un René.

C'était, au contraire, un petit homme aux jambes mal bâties — une faiblesse congénitale du haut fémur le faisait boiter cruellement —, avec (citons Heine) « une figure longue, sans aucun trait particulièrement heureux. Mais, dans cette figure, quelle expression grave ! quel regard méditatif ! On y retrouve cette même volonté tranquille, cette même résolution sereine qui exerce sur nous un attrait magique dans les tableaux des primitifs allemands. » Mais peut-être Heine lui aussi a-t-il été victime du « mal du siècle » et son optique a-t-elle été, de ce fait, légèrement faussée. Car Weber a laissé bien plus la réputation, sinon d'un joyeux drille, au moins d'un homme enjoué et toujours gai, et sans doute est-ce là l'origine de son succès auprès des femmes — des moins farouches, au moins. A l'inverse d'un Schubert, qui fut toujours auprès des belles, nous dit-on, *ein*

1. N° 5 des *Valses brillantes*.

trockener Patron, un triste sire, le « petit homme », comme l'appelait Beethoven, semble avoir, dans sa vie, rencontré peu de cruelles — soit qu'elles prissent en pitié l'artiste un peu contrefait, soit qu'elles se plussent à sa gaîté bon enfant d'Allemand du Sud (car il l'était, de par sa mère). Peut-être aussi n'étaient-elles pas insensibles au *von* hérité d'un ancêtre fonctionnaire et dont il avait le droit, depuis le XVIIe siècle, de faire précéder son patronyme.

Pour nous figurer sa première existence, il n'est que de relire le *Wilhelm Meister* de Gœthe, peinture insurpassable de cette vie itinérante que menaient tant d'artistes, allemands ou étrangers, dans l'Allemagne d'alors. Son père, aussi bien, est un vrai bohème, le digne frère de ce Fridolin Weber qui engendra Constanze, plus tard Constanze Mozart. Il avait été officier, puis percepteur, puis directeur de la scène à Lübeck... Veuf, il avait épousé en secondes noces un tendron de seize ans, et notre Weber naquit, le neuvième de dix enfants, le 18 décembre 1786, au cours d'une étape, à Eutin (Holstein). Elève d'abord de son frère aîné (lui aussi Fridolin), Carl-Maria était primitivement destiné, cela va de soi, à l'emploi de petit prodige. Il est même

piquant de le voir évoluer, en 1797, dans les entours de Mozart, à Salzbourg, où il reçoit un moment les leçons de Michael Haydn. Pour imiter jusqu'au bout le petit Mozart, il compose, à douze ans, sa première œuvre : *Six Fughettes* pour le piano. Puis il perd sa mère, profite, à Munich, du double enseignement de Kalcher, maître consciencieux, et de Wallishauser, qui l'initie au chant italien. Dès lors, sa fécondité ignore toutes limites, et, non content de produire, il grave lui-même ses productions. A tel point qu'il hésite un moment — nouveau Gœthe — entre les arts plastiques et l'art musical. Mais la troupe errante continue sa ronde, et Freiberg, en Saxe, voit à la fois (1800) sa renonciation à la lithographie et l'éclosion, en corollaire, d'un ouvrage dramatique, *La Fille des Bois* (qu'avait précédée un premier Singspiel : *La Puissance de l'Amour et du Vin*). Un troisième essai, *Peter Schmoll et ses voisins*, voit le jour à Salzbourg (1801), où nos nomades sont revenus. Il sera joué deux ans plus tard, sans trop de succès, à Augsbourg, où la caravane échoue, après un détour par... Eutin et Hambourg — simplement. A Vienne, l'étape d'après Augsbourg, Weber découvre enfin un maître en la personne du fameux abbé Vogler, l'une

des bêtes noires de Léopold Mozart — au demeurant parfait professeur, malgré quelques petitesses. Une preuve de la qualité de l'enseignement donné par Vogler serait que, dès 1804, à dix-huit ans, notre Weber est nommé *kapellmeister* du théâtre de Breslau. A la pratique journalière de l'orchestre, il s'enrichit intellectuellement, il pressent des voies nouvelles et tire un opéra de la légende de *Rübezahl* : il suit le courant qui remonte aux sources nationales, et rien de tout cela ne sera perdu. Démissionnaire en 1806, il s'installe à Carlsruhe (Silésie), où le duc Eugen de Wurtemberg le nomme intendant de sa musique. Sa verve créatrice, dans ces conditions, renaît. Mais, par malheur, Napoléon-Timour, — comme disait l'auteur du *Divan* — balaie de ses armées l'Allemagne; il faut chercher refuge, en juillet 1807, à Stuttgart, chez le duc Louis de Wurtemberg. Dans l'aimable capitale souabe, où il a connu Dannekker le sculpteur, Margarete Lang, sa « liaison », Danzi le musicien; où il a lu Wolf, Kant, Schelling, notre Weber partage son temps entre la fréquentation des artistes et celle des jolies femmes, jusqu'au jour où, grossièrement traité par son souverain, et compromis par son aventurier de père dans une

affaire douteuse, il est emprisonné, puis relâché et conduit à la frontière (26 février 1810). En attendant, *Silvana* est terminée et, avant elle, toute une profusion de pièces pour clavier, de variations, de musique instrumentale, vocale, et même symphonique. Ç'a même été un beau succès que celui des *Sept Variations sur l'air Vien quà*, dédiées à la reine de Westphalie.

Cette pièce de *Silvana* marquera dans la vie de notre artiste : elle lui fait rencontrer pour la première fois — mais pas encore aimer — sa future femme, Caroline Brandt, à Francfort-sur-le-Mein, le 16 septembre 1810. (Auparavant, on signale Weber à Mannheim et à Darmstadt, où il retrouve son maître Vogler). Deux nouveaux essais jalonnent cette période : un *Premier Concerto* pour le piano et un opéra-comique, visiblement imité de l'*Enlèvement au Sérail* : *Abu-Hassan*. Puis notre errant continue de promener ses expériences, artistiques et amoureuses, en Franconie — quitte à gagner, en 1811, Munich, puis la Suisse. Mais cette année 1811 n'est pas finie, que le voici en route pour l'Allemagne du Nord : Weimar d'abord, où, bien accueilli par Wieland, il l'est très froidement par Gœthe (qui le trouve trop « romantisé »), ensuite

Berlin, où il connaît Tieck et Brentano, Gotha, Prague; arrivé en 1813 dans cette dernière ville, il y devient chef d'orchestre de l'Opéra.

Enfin il jette l'ancre à Dresde et là, sa fiancée Caroline Brandt — qui sagement, pour lui complaire, renonce au théâtre — va le fixer. Il l'épouse le 4 novembre 1817 et là, parmi les délices de la lune de miel et les tracas que ne lui ménagent pas les fanatiques de l'italianisme, il se recueille. Et c'est, malgré la maladie qui déjà l'assiège, l'époque de gestation du *Freischütz*.

Il s'agit de faire autre chose que l'opéra italien, cet opéra que lui opposent à tout instant, dans cette Dresde arriérée, Morlacchi et Einsiedel, inféodés aux « Welsches ». Mais rappelons-nous à quelle date nous sommes : voilà vingt ans bientôt que Tieck et Wackenroder ont lancé leurs *Effusions sentimentales d'un moine ami des arts* et leurs *Fantaisies sur l'Art*, plus de dix ans qu'a paru l'*Ondine* de Fouqué et que le *Cor enchanté* d'Arnim et de Brentano a sonné le réveil du chant populaire allemand, tandis que les frères Grimm, en 1812, faisaient passer un souffle de fraîcheur à travers la littérature de leur pays. Ce même pays, le voici, grâce à un mouvement profond et bien dirigé, libéré du

joug napoléonien. L'esprit allemand, judicieusement, revient à sa veine naturelle, rustique et populaire — partout, sauf en musique, où règne encore un classicisme périmé. Le rêve de Weber est exactement identique à celui de Mozart : réaliser l'opéra allemand. Et, à son tour, il y parvient. Bien entendu, le *Freischütz* n'égale ni la *Flûte enchantée*, ni même *Fidélio;* mais le livret de Kind, avocat-poète qui fait partie du « Cénacle poétique » où fréquente Weber, a de considérables qualités : et d'abord, il est simple, pour un public las des inextricables imbroglios à l'italienne. Il offre aussi un certain mélange de fraîche sentimentalité et de vigueur paysanne qui détend les spectateurs. Ceux-ci, fatigués du *Singsang* (des ritournelles) d'outre-monts, exultent à se sentir dans une vraie forêt, « la forêt allemande », au milieu de personnages qui leur ressemblent et qui, comme eux, vivent et sentent la vie de l'animal et de la plante. En même temps, la scène de la Gorge-au-Loup leur apporte, noyé dans la mélodie, le condiment de fantastique indispensable en ces années de romantisme. Evidemment, tout cela n'est pas absolument nouveau, même chez Weber, et *Silvana* déjà proposait au public une muette (Auber s'en souviendra un jour),

un ermite comme ceux de Tieck et de Novalis, des scènes champêtres, de nombreuses danses. Mais trop de détails y rappelaient les vieux errements. Ici, comme dans toute œuvre de l'époque, il y a en présence, d'un côté les bons, de l'autre les méchants, et la balle qui ricoche sur le perfide Kaspar, au dénouement, soulève l'enthousiasme général. Heine, E.T.A. Hoffmann, Mendelssohn assistaient, nous dit-on, à la « première » à Berlin, et bientôt la pièce, jouée hors de Saxe, y sera plus applaudie encore qu'à son lieu d'origine. Les musiciens reconnaissent, dans cette trame serrée, sans lacunes, un tissu de qualité insigne. Ils goûtent spécialement cette couleur orchestrale à la fois sobre et riche, simple et pathétique qu'on rencontrait déjà dans les premières œuvres pianistiques et qui fait ressortir si vigoureusement personnages et situations. Ils n'apprécient pas moins ce *flou* si habilement obtenu, ces clarinettes en écho, ces cors en sourdine. Et beaucoup plus tard, un poète allemand[1] voulant, dans une nouvelle, présenter un type de jeune fille simple, saine, un modèle de fraîcheur et d'équilibre, évoque Annette du *Freischütz*.

1. Theodor Storm dans sa nouvelle *Schweigen* (1882-83).

Mais il est temps de revenir sur tout cet œuvre extra-théâtral, dont l'essentiel est antérieur à la première du *Freischütz*.

Notons d'abord la variété des genres cultivés par notre musicien : à telle enseigne qu'un poète suisse, Carl Spitteler, a pu parler, à son propos, de production « éparpillée ». Deux Symphonies (péchés de jeunesse), des cantates, des ouvertures, des concertos, non seulement pour le piano, mais pour la clarinette, le cor et le basson; des variations (genre à la mode), des sonates (même pour le violon), des pièces pour quatre mains, pour le violoncelle, un trio, un quatuor, un quintette; des romances pour guitare et piano, des polonaises, deux Messes et un nombre imposant de mélodies : en tout, pas moins de 380 numéros !

Romantisme si l'on veut, l'éclectisme de cette production fantaisiste. Mais l'étude d'une sonate — la *Sonate pour piano en la bémol mineur* — va nous montrer au vif le « climat » de cette musique pimpante, bien sonnante, jamais ennuyeuse, bien que trop souvent insignifiante et surtout trop peu *construite*, depuis les premières variations écrites presque par un enfant jusqu'aux réalisations de l'âge mûr. Mais faut-il demander à un contemporain des Brentano, des Tieck, des Schlegel les qualités architecturales des classiques ? Et n'est-il pas naturel que les formes consacrées par Mozart et Beethoven aient tendance à s'élargir, à *prêter*, à se diluer en « fantaisies » ?

Et pourtant, Weber, homme d'ordre, minutieux même, répugne à briser ce cadre intangible de la sonate. On a même pu dire que, comparé à Beethoven — au dernier Beethoven au moins — il revient plutôt en arrière; il est plus classique encore que lui ! Voyez l'*allegro moderato* de cette sonate qu'on a pu appeler la plus romantique de toutes les siennes : il expose en deux fragments une première idée, puis une seconde, également scindée en deux moitiés. Un développement suit, qui amène une troisième idée (en fa); puis c'est la traditionnelle réexposition des deux thèmes, mais morcelée aussi, et la conclusion par quelques éléments du second. Tout cela, si nous en croyons un technicien sévère [1], assez peu agencé, mal exploité, trop peu développé, mais malgré tout fort agréable à l'ouïe. La « pâte musicale » est bien brassée. De même pour l'andante en forme de lied, où nous retrouvons, dans le motif

1. Vincent d'Indy dans son *Cours d'Harmonie*.

principal, cette note « peuple » qui fait un des charmes du *Freischütz*. Le menuet revêt, comme souvent chez Weber, la forme du scherzo, et surtout il est suivi d'un trio en ré bémol, devant lequel Vincent d'Indy lui-même baisse pavillon. Le rondo était toujours le mouvement que Weber composait d'abord; son tempérament l'y portait. On remarquera ici le rythme pointé, essentiellement dansant. Il semble que l'auteur écrive toujours des *Invitations à la Valse*. (Cf. par exemple le rondo de la *Sonate en ut majeur* ou l'allegretto de la *Sonate en mi mineur*). Boléro, polonaise, sicilienne, tous les rythmes lui sont bons.

Il faut relever aussi, chez notre auteur, et bien que contrastant parfois avec la mélancolie sud-allemande — la mélancolie maternelle, la mélancolie du phtisique — cette permanence d'alerte gaîté qui se traduit par des gammes répétées, qui vont, qui viennent, des traits gambadants, tout cet entrain qui atteste un sain optimisme. C'est bien la musique d'un homme que sa femme a rendu parfaitement heureux. Et point n'est besoin d'aller jusqu'à des chansonnettes comiques comme *Mei Schatzerl*, en dialecte austro-bavarois, *Gelahrtheit*, ou le chœur *Ei, ei, ei...* Ses nombreuses œuvres de prose — car, vers la fin de 1811, il se demandait s'il n'allait pas devenir uniquement critique musical — témoignent de sa joviale humeur, de son goût pour la calembredaine (oreille musicienne, comme Mozart). C'est bien là le sujet irrespectueux qui, malmené par son souverain, se vengeait en lui envoyant dans son cabinet, tranquillement, une vieille blanchisseuse rencontrée sur l'escalier...

On peut s'étonner de l'entendre, à côté de cette veine humoristique, emboucher la trompette guerrière. Mais nous l'avons vu traqué, en 1807, par les armées françaises. En bon Allemand, il a subi, entre 1813 et 1815, la contagion antinapoléonienne. Il s'empare du recueil de Théodore Kœrner, *La Lyre et l'Epée*, et il en met l'essentiel en musique, particulièrement heureux dans sa transcription de la *Prière pendant la bataille* et de l'*Adieu à la vie;* sans compter un certain nombre de chœurs guerriers, où le servent ses qualités de dramaturge. Cette veine se tarit, faute d'aliment, bientôt après. Du moins cet émule des Zumsteeg, des Steffan, Bernhard Klein et consorts, va-t-il les dépasser en faisant, le premier, du lied « un petit drame » (A. Cœuroy). La voie est ouverte, désormais, à Schubert...

A Vienne où il avait, une fois de plus, transporté ses pénates, Weber avait fait l'utile connaissance de Barbaja, personnage fort important. Ce Barbaja, ancien garçon de café enrichi au jeu, était devenu le directeur de théâtre le plus influent d'Autriche, le théâtre de la Porte de Carinthie, à Vienne. Alléché par le succès du *Freischütz,* il vint demander à l'auteur un opéra de même mouture. Weber voulut bien promettre, mais cette fois, piqué au vif par certaines critiques, non plus un simple opéra-comique : un vrai opéra; ce fut sa perte. Il s'entêta à vouloir prouver au public entiché de Rossini qu'un Allemand était capable d'égaler, voire de dépasser le maëstro et même ce Meyerbeer dont l'étoile commençait à poindre à l'horizon. Le 9 mai 1823, *Euryanthe* était jouée pour la première fois à Dresde et le 25 octobre à Vienne.

Weber avait-il atteint son but, et ce « degré élevé et bien à lui » dont il rêvait toujours ? Malheureusement pas. Puisé à la même source que la *Cymbeline* de Shakespeare (une source française du treizième siècle), le livret d'Helmine von Chézy, extrait par ce corpulent bas-bleu d'une copieuse *Histoire de la vertueuse Euryanthe,* publiée par elle en 1804, fut remanié — jusqu'à onze fois, dit-on — par le musi-

cien qui ne le trouvait pas assez au goût du jour. Aussi, que n'y rajouta-t-il pas ! Une morte qui est en même temps somnambule, un amant assassin, une bague empoisonnée, une crypte funèbre, une prédiction mystérieuse : de quoi faire frissonner à satiété les belles auditrices ! Aussi comprend-on Spohr, qui reprochait à Weber d'avoir écrit pour les dernières galeries ! La somnambule, Bellini s'en souviendra en 1831, l'amant meurtrier, *Antony* la même année, la crypte funèbre, Meyerbeer dans *Robert le Diable...* Et Wagner, lorsqu'il composera son *Lohengrin,* n'aura garde d'oublier le motif du serment trahi, ni le couple Lysiart-Eglantine qui lui donnera le couple Ortrude-Telramund. Il semble que Weber ait eu plaisir, ici, à situer de nouveau son action (acte III) dans une gorge sauvage et à y faire figurer une chasse royale — comme dans le *Freischütz.* Bref, il a succombé cette fois à la maladie régnante; et pourtant il avait écrit dans son roman, en bon élève de l'abbé Vogler, que « l'exagération des moyens est le premier pas vers la voie qui mène au chaos »; il y avait représenté l'opéra allemand comme un malade que des « tailleurs romantiques » affublent des oripeaux en vogue! Car il gardait au fond de lui-même

un précieux trésor de raison et d'équilibre — celui-là même qui lui a permis de réaliser précisément cet idéal romantique où se brisaient les littérateurs de son pays. Mais cette erreur qu'il a commise le jour où il a cru *corser* la fable de son *Euryanthe*, André Cœuroy l'explique à merveille : « Weber, dit-il — comme plus tard, Wagner — *entendait* d'avance la musique qu'il mettrait sur ces scènes additionnelles; dès lors, elles faisaient sans rémission possible partie intégrante de son opéra. Et puis, redisons-le, il veut faire quelque chose de plus romantique encore que son *Freischütz...* »

Ainsi, malgré l'élan bien wébérien de l'ouverture (encore aujourd'hui morceau de bravoure de nos grands concerts), malgré le soin pris par l'auteur pour pallier par sa musique la sécheresse des récitatifs et grouper chaque scène en un ensemble cohérent, malgré l'ingénieux rappel de certains thèmes, à l'apparition des fantômes, par exemple, ou d'Adolar ou d'Eglantine, l'ouvrage ne se maintint, en somme, nulle part, même pas à Paris où Castil-Blaze, le grand « dérangeur » du *Freischütz*, l'avait accommodé à sa sauce personnelle sous ce titre inattendu : *La Forêt de Sénart !* De tant de travail, de tant de génie, que reste-t-il en fin de compte ? « Une admirable expérience, dont tout le dix-neuvième siècle a profité. » (A. Cœuroy).

Tragique destin, malgré tout, que celui de Weber ! Son *Euryanthe* échoue, faute d'avoir pris nettement parti entre les formes surannées de l'opéra traditionnel, coupé en numéros, et le drame à mélodie continue tel que le réalisera Richard Wagner. Son *Obéron* lui aussi, bien qu'orienté dans une tout autre voie, ne fera que courte carrière. J'ignore s'il faut, comme certains auteurs, attribuer à cet insuccès la fin précoce de Weber, et sans doute la maladie y a-t-elle une part beaucoup plus grande. Cependant, il restera toujours dans cette œuvre de commande je ne sais quoi de disparate et d'incomplet, à quoi ont voulu remédier — bien vainement, hélas ! — les nombreux arrangeurs allemands et français. « C'est plutôt un spectacle avec chants », mandait Weber lui-même à son librettiste, J.-R. Planché, qui avait découpé son texte suivant le modèle d'opéra courant en Angleterre. Sans doute, Obéron, roi des Elfes, pouvait rappeler aux Londoniens cultivés le *Songe d'une nuit d'été* shakespearien; sans doute, le cor enchanté, dont les trois notes traversent la partition, pouvait évoquer pour eux la *Flûte*

enchantée mozartienne. Mais d'abord, les scènes de cette œuvre n'étaient composées que pièce à pièce (Weber, lors d'une cure thermale, les recevait d'Angleterre numéro par numéro) et elles s'en ressentent; une certaine unité leur manque. Ensuite, l'auteur est malade, touché à mort. Par un effort surhumain, il se traînera jusqu'aux premières représentations. La première avait eu lieu à Londres le 12 avril (1826) : dans la nuit du 5 au 6 juin, le malheureux agonisant expirait seul, à la veille du retour vers sa chère Lina, vers ses deux enfants. Est-ce à dire que les réussites manquent, dans ce « chant du cygne », tant dans le domaine comique et presque bouffe (rôle de Scherasmin) que dans le genre chevaleresque et fantastique (chœur des Elfes) ? On y perçoit surtout ces voix profondes de la nature que traduiront plus tard les murmures de la Forêt wagnériens. Un jour de 1824 où Weber se promenait avec le chanteur Roth dans la campagne de Dresde, sous le soleil d'été écrasant, il s'arrêta, dit-on, mit un doigt sur sa bouche et murmura : *Obéron !*[1]

1. Tout cela, rendu à merveille par l'orchestre aérien, fluide. La poésie a beau, ici, être simple : l'instrumentation est savante, savante sans lourdeur, sans prétention non plus.

On s'étonne que ses restes mortels aient été oubliés dans la chapelle anglaise de Moorfield jusqu'à décembre 1844. C'est seulement alors que Wagner, chef d'orchestre à l'Opéra royal de Dresde, mit en scène, avec son brio habituel, une cérémonie solennelle pour le retour en terre allemande des cendres si négligées. Lui-même y prononça un discours où, à la lueur des torches, il saluait, dans le maître qu'il avait vénéré tout enfant, le rénovateur de l'opéra allemand. Weber appartient à ces trop nombreux défricheurs qui, non seulement préparent le terrain, mais l'ensemencent, quitte à n'engranger que demi-récolte. Succès sans lendemain, mais dont les après-demains rapportent, à d'autres, une gloire triomphale. Et ces sortes de demi-victoires, comme elles sont romantiques encore !

FRANZ SCHUBERT

Le roi du lied allemand, en vérité. Plus simple, moins fiévreux que Schumann, moins « luthérien » que Robert Franz et plus ample, infiniment plus sincère et plus profond que Mendelssohn, plus expansif et plus complet que Johannes Brahms, moins complexe, moins tourmenté que Hugo Wolf, cet humble Schubert a trouvé le moyen de laisser, dans sa courte vie, un œuvre considérable : en quantité et en qualité. Fils du peuple, mais du peuple autrichien, donc habitué dès l'enfance à chanter, à faire le quatuor en famille, il laisse loin derrière lui, dès le premier bond, tous ses pâles prédécesseurs : les Neefe, les Zumsteeg, les Reinhardt et les Zelter. Bien plus qu'eux, d'ailleurs, il relève directement du chant populaire, simple et franc, et du Singspiel qui lui apprend à con-

duire un air. Quand, le 19 octobre 1814, il réussit, du premier élan, la *Marguerite au rouet* de Gœthe, il a, d'un coup d'épaule, enfoncé toutes les cloisons; il a, d'un coup de baguette, créé cet univers sonore qu'est son lied : à la fois populaire par sa netteté, son exactitude[1], et savant par l'ingénieuse, la géniale combinaison des deux voix : voix humaine et voix du piano. (Soulignons, ici, combien le pianoforte, détrônant le clavecin, se prêtait mieux à ce rôle de partenaire important que son grêle, son étriqué prédécesseur.)

Dès cette époque, le jeune instituteur à lunettes s'était attaqué, intrépide, à tous les genres. « Mais tu sais donc tout faire ? » lui demandait son maître Salieri; « tu es un génie ! Tu composes des lieder, des opéras, des messes, des quatuors à cordes, tout ce qu'on veut ? »

Il est banal de dire que le lied parfait est celui qui donne à l'auditeur l'impression que c'est le cœur même du musicien qui s'exprime, qui chante sous l'effet direct de l'émotion — qui *improvise*. Cette illusion est bien

1. « Quoi qu'exprime Schubert, écrit EMMANUEL BUENZOD dans son excellente biographie (Corrêa, Paris, 1937), il le dit toujours d'une façon qui établit un rapport vrai. »

celle que nous donne l'auteur du *Roi des Aulnes* et du *Voyageur*. Bien plus que Schumann, il est, lui, le ménétrier timide, pauvre, profond, comme celui qui courait, jadis, en quête de sa subsistance, les routes de la Marche orientale (l'Autriche). Mais que chante-t-il ? Autant que possible, sa propre peine, fût-ce à travers un texte médiocre. On a fait grief à Schubert de son manque de discernement dans le choix de ses poèmes; on lui a reproché d'avoir mis en musique l'œuvre de camarades plus zélés qu'authentiques poètes. « Pour un peu, écrivait dans sa *Revue* Schumann, il eût mis en musique toute la littérature allemande. » Et sans doute, parmi les quelque six cent trois lieder qui nous ont été conservés, plus d'un, lu sans la musique, révèle une indigence regrettable. Cela vaut surtout pour les soixante-quatre lieder empruntés à Mayrhofer, cet employé de la Censure qui fut si longtemps son voisin. Sans compter les Bruchmann, les Castelli, les Fellinger, les Lappe, les Ottenwalt, les Rellstab, les Senn, les Spaun et autres rimeurs que sans lui nous ignorerions.

A y regarder de près pourtant, il apparaît bien que Schubert n'a jamais choisi un poème sans valables raisons musicales. Il devine ce

que l'auteur a voulu dire, n'a pas su dire, et c'est cela qu'il exprime. Si l'on examine le *Voyageur,* d'après Mayrhofer, ou la *Sérénade,* d'après Rellstab, on aperçoit dans l'un et dans l'autre mille détails, mille nuances qu'il s'agissait de mettre en valeur, de faire ressortir par la traduction en langue sonore — ne fût-ce qu'à l'accompagnement. Non pas que notre homme, si minutieux fût-il, s'attardât à « faire un sort » à chaque parole : jamais au contraire, il ne traîne sur les mots, dans son souci de maintenir à son lied cette qualité essentielle : l'unité. Mais, ce que lui présente un texte, même médiocre, c'est une série de *moments* dignes d'être soulignés, interprétés par la magie du son. On pourrait même dire que, par ce culte du *Moment,* il rejoint Gœthe et Nietzsche. Son art tout spécial de dégager l'idée encore captive de sa gangue apparaît surtout, par exemple, dans son *Fragment d'Eschyle,* son *Chant d'un batelier aux Dioscures,* dans le *Philoctète,* le *Memnon,* les deux *Héliopolis* de Mayrhofer. Même dans des gageures comme la musique sur les poèmes académiques de Schiller : *La Jeune Etrangère, Les dieux de la Grèce, Nostalgie,* il se tire d'affaire, tantôt en traitant le texte sous forme de ballade, tantôt en le poussant jusqu'au lyrisme : *La Plainte de la jeune fille* est authentiquement un lied.

C'est Gœthe que Schubert a le mieux traduit : Gœthe qui, précisément, en 1815, jettera au panier le *Roi des Aulnes* que Spaun, l'ami de Franz, vient de lui envoyer avec une lettre très respectueuse. Mais voilà justement ce qui échappe à Gœthe, dont l'oreille — déjà médiocre — est gâtée par les serinettes de ses familiers Reinhardt et Zelter : pour lui, le lied, c'est une mélodie qui suit pas à pas le poème — la musique servante de la poésie. Il ne conçoit, pas plus que ses conseillers musicaux, cette re-création, cette re-composition qu'est le lied, rénové par Schubert. Heureusement, l'excellent « Bertl » était trop bon garçon pour tenir rancune au Geheimrat solitaire du Frauenplan, trop sincère aussi, dans sa brûlante admiration, pour ne pas vibrer aux accents des *Chants du Harpiste,* du *Chant des esprits au-dessus des eaux,* du *Pêcheur,* de *Suleika,* des deux *Chants nocturnes du Voyageur.* Gœthe le tient et ne le lâche plus. Jusqu'à la fin, il restera son auteur favori et il restera, lui Schubert, le musicien qui l'aura le mieux compris. Mais il n'a pas l'esprit assez étroit pour ne concevoir qu'une seule solution au problème chaque fois posé. De même

que, de nos jours, tel poème de Verlaine fut traité tour à tour par Fauré et Debussy, de même l'édition Breitkopf donne vingt-cinq numéros en plusieurs versions (souvent très différentes), cinquante-cinq avec des variantes plus ou moins considérables. Sur trente et une pièces de Schiller, trois ont trois états, sept ont deux traductions successives. Entre elles, notre indécis ne sait pas choisir.

Des possibilités de commentaire par la musique; voilà ce que Schubert a vu d'emblée, dans les assez ternes *Chants du Meunier* de Wilhelm Muller. Sous cette poésie trop souvent professorale, il a deviné les éléments d'un poème d'amour. Dès la première pièce, voyez comme le *fremd* est souligné, le retour vers le passé heureux, marqué par l'orientation subite de la tonalité vers fa majeur, puis la comparaison, ironique, avec le présent, exprimée par la redite de la phrase dans le ton de si majeur. La grande ressource de Schubert, celle dont il use avec une virtuosité magistrale, c'est le passage du majeur au mineur et inversement. Du mineur au majeur pour montrer, par exemple, la fidélité de cet amour mélancolique, pour accentuer, dans le *Chant du Vieillard*, de Ruckert, le contraste entre le vieillard désenchanté et son cœur demeuré

jeune. Même procédé, pour rendre, dans *La Jeune Nonne*, de Craigher, le retour au calme de la moniale, après la tempête.

En plus de cela, il y a dans ces lieder toute une partie descriptive admirablement traitée. Quoique peu connue, *La Nuit*, d'après Ossian, nous laisse soupçonner la biche qui repose à côté du cerf, puis qui, effrayée, se dresse soudain et bientôt revient, rassurée, reprendre sa place. Une branche qui casse et tombe, déchaîne toute une série d'accords expressifs; le vent qui roule les glouterons sur l'herbe, une série de triolets, les morts qui errent çà et là par la plaine, des accords profonds et graves, ornés de modulations pleines de mystère.

Bien entendu, le rôle ici dévolu au piano est considérable. Schubert lui-même, exécutant assez quelconque, s'avouait gêné lorsqu'il lui fallait s'interpréter et laissait volontiers, dit-on, la place à de plus habiles. Mais c'est au piano, nonobstant, qu'il confie le soin de marquer la révolte de *Prométhée* contre les dieux et de souligner, dans cette même ode gœthéenne, le trait final : « Calme-moi ! » au moyen d'un accord brutal. La mer dans l'*Enlèvement d'Oreste*, le galop du cheval dans le *Roi des Aulnes* : on multiplie-

rait les exemples. Souvent aussi, l'instrument accompagnateur, par le simple rappel d'un motif déjà entendu, nous suggère telle ou telle parole, évoque tel ou tel spectacle : ainsi, dans *La Croisade* de Leitner, la vision des Croisés partant pour la Terre Sainte. Ces rappels se placent fréquemment dans un interlude ou un postlude que, pour la première fois, on voit ici adjoints au dialogue ordinaire entre chanteur et accompagnateur. Puisqu'il s'agit, en somme, d'un poème authentique et complet, le chant seul n'y suffit plus. Et non seulement il est doublé par l'instrument, mais encore obligé de lui laisser beaucoup de place, tant celui-ci a de choses à dire. Dans *La Ville*, selon Heine, l'interlude nous ramène le thème descriptif du début, et le postlude le reprend encore. *Au bord du lac*, selon Bruchmann, le *Chant d'Ellen*, de Walter Scott, rééditent, dans leur seconde partie, toute la première, mais élargie et comme sur un plan supérieur.

Lorsqu'il a, comme c'est le cas dans plus d'un tiers de ses lieder, affaire à des poèmes répartis en strophes, ou bien notre auteur compose, pour la première strophe, une musique qu'il fera chanter, ensuite, sur toutes les autres strophes (*Sur l'eau*, de Stolberg,

Roi de Thulé de Gœthe) ; ou bien il donne à chaque strophe une interprétation différente, comme dans *Marguerite au rouet*, ou dans le premier lied de la *Belle Meunière*, où il voudrait nous montrer, non plus seulement la joie du marcheur (*Wandern !*), mais encore son caractère résigné, quoique nullement plaintif et purement mélancolique — conforme au caractère du compositeur lui-même. Et sa dernière strophe, elle, nous ménage des vues sur l'avenir. Assez rares, par contre, apparaissent les strophes groupées deux à deux : tel *Tu es le repos*, de Ruckert, où un *Abgesang*, c'est-à-dire une strophe spécialement composée, reprend la mélodie des deux premières, mais en haussant le chant jusqu'au *sol* — jusqu'à l'extase —, puis conclut sur le mode rêveur, apaisé. L'exemple le plus connu est certainement la *Truite*, avec son allure de chant populaire. Au moment où le pêcheur trouble l'eau, le ré bémol majeur cède la place au si mineur qui ramène, lui, la mélodie primitive. Pareillement, le *Joueur d'orgue*, du *Voyage d'hiver*.

Mais ce n'est pas tout. Une quarantaine de fois environ, le génie du « poète par le son » l'incite à couper en deux sa traduction musicale. Cela est particulièrement frappant

dans le premier *Chant nocturne du Voyageur,* d'après celui de Gœthe. Une première moitié, jusqu'à *Süsser Friede,* semble préparer, annoncer la seconde : après la plainte, l'invocation, introduite par deux mesures de transition, et qui nous révèle l'assurance tranquille du voyageur — ce voyageur qui a d'ores et déjà conquis la paix, sa paix. S'attaquant au *lied de Clärchen,* d'*Egmont,* Schubert divise également sa matière en deux; la coupure tombe sur le vers *Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt;* dans le *Second Chant nocturne du Voyageur,* elle tombe sur *Die Vöglein schweigen im Walde.* De même dans le *Salut de l'Esprit,* selon Gœthe encore, un début descriptif amène ensuite (avec passage du sol majeur au mi mineur et de la mesure à 3/4 à la mesure à quatre temps) le discours au vieillard. Même différence de tonalité, d'une moitié à l'autre, dans les *Etoiles* de Friedrich Schlegel. Dans tous ces poèmes chantés, aussi bien, il y a, comme dans tout poème, un sommet, un *climax;* puis la courbe redescend, souvent pour s'achever *morendo,* dans l'anéantissement presque total. Quels effets l'auteur n'atteint-il pas ainsi ! Prenons, dans le *Voyage d'hiver,* le n° 22, intitulé *Courage.* Deux strophes en mineur, puis une en majeur, pour nous prouver que le meunier, vraiment, reprend espoir; mais le postlude revient au mineur, pour nous détromper bien vite : l'énergie n'est que factice chez cet Autrichien; elle ne tiendra pas. Contraste analogue, mais plus saisissant encore, dans le *Chant du Harpiste,* de *Wilhelm Meister* : la première strophe accablée, *pianissimo,* la voix embrumée de larmes (*Qui n'a jamais mangé son pain avec des larmes...*), toutes les nuances du texte scrupuleusement rendues; puis, après quelques accords au piano qui semblent interroger le destin et, à la main gauche, l'apparition d'un motif de révolte, la seconde partie : l'accusation aux « Puissances célestes » : gradation du *forte* au *pianissimo* et ton majeur de ré, qui peint le caractère inéluctable du destin.

Parfois, l'inspiration suggère au musicien-poète d'ordonner sa matière par groupes. Dans la *Nostalgie* de Schiller, on trouve ainsi trois parties juxtaposées, ensuite une coupure très nette après : *O, wie lebend muss sie sein!* A ce moment, la main gauche du piano fait entendre un motif grondant qui traduit le bruit des vagues déchaînées; le retour du ton mineur exprime l'absence de tout passeur (*Aber, ach! der Fährmann fehlt!*); enfin la

conclusion, avec retour au ton initial, ponctué par d'énergiques octaves au piano, aux deux mains. On noterait les mêmes nuances, extrêmement fines et multiples, dans le *Pressentiment du Guerrier* de Rellstab, qui figure dans le *Chant du Cygne,* recueil posthume.

On s'accorde généralement à mettre à part un certain nombre de lieder où l'influence italienne — peut-être par le truchement de Salieri ? — s'accuse en ceci : le morceau commence par un récitatif, comme à la scène. Ainsi prélude la deuxième version de *A l'Infini,* d'après Klopstock, solennellement, comme le poème lui-même. Terminé sur la « jubilation » qui magnifie le Seigneur, ce préambule fait place à un hymne de reconnaissance, entonné, non par le chanteur en personne — trop indigne, — mais par la Nature entière, tous les mondes, le « chœur de trompettes » de la Création : tout cela éclatant, magistral, mais plus théâtral incontestablement que la simple chanson du meunier, par exemple. Pareillement lorsqu'il s'agit d'imiter autant que possible le style antique, dans l'*Iphigénie,* l'*Héliopolis,* la *Diane au courroux* de Mayrhofer, mais surtout, du même, l'*Oreste en Tauride, Memnon, Oreste délivré,* voire la *Chanson à boire* d'après *Antoine et Cléopâtre* de

Shakespeare. Ici d'ailleurs nous confinons, bon gré mal gré, au drame, mais son goût naturel sauve ce fils du peuple et l'empêche de tomber dans le pathétique artificiel. Il reste, d'instinct, lyrique.

Il le demeure aussi lorsqu'il veut s'essayer à la ballade. Le public allemand, dans son ensemble, préfère le *Roi des Aulnes* de Lœwe à celui de notre musicien. Il trouve le récit de Lœwe plus viril, plus dramatique, comme l'exige le sujet. Les interventions du *Roi des Aulnes,* chez Schubert, lui semblent trop courtoises, trop peu effrayantes. Schubert n'a pas le cri désespéré de l'enfant frappé au cœur, le galop tragique du cheval; sa conclusion n'est qu'un récitatif, et non la terminaison tragique d'une ballade. Et l'on fait mêmes reproches à la *Caution,* au *Plongeur,* au *Chevalier Toggenburg,* aux grandes ballades d'après Schiller. Les meilleures réussites seraient peut-être, en ce genre mixte, *La Jeune Nonne* de Craigher, avec son accalmie progressive, sa prière qui monte jusqu'à l'alleluia, puis son extinction graduelle; le *Nocturne* de Mayrhofer, dont l'hymne s'accompagne d'un dessin de triples croches, pour finir sur une berceuse; enfin le célèbre *A la Lyre* de Bruchmann, adaptant Anacréon. Nous

avons là le type d'un lied héroïque, qui tourne bientôt — c'est le tempérament du musicien — au lied d'amour. Enfin, le *Prométhée* goethéen rend minutieusement, au piano ou par la voix, tous les sentiments : bravade, ironie, nostalgie, victoire, qui agitent l'âme tumultueuse du Titan.

On relève les mêmes mérites dans les chants à plusieurs voix — dont beaucoup, au surplus, supportent d'être chantés par une seule voix. C'est le cas, par exemple, de *La Mort et la Jeune Fille* de Claudius, où la jeune fille n'intervient que subsidiairement, et du *Jeune Homme et la Mort* de Spaun, où la Mort ne chante que quelques mesures, sans plus.

*
**

Ce qui avantage surtout les lieder, par rapport à la masse considérable de musique instrumentale ou orchestrale qu'a laissée ce mort-trop-jeune, c'est leur brièveté. Là, Schubert est limité, — limité par le poème et forcé de faire court. Ce n'est malheureusement pas le cas lorsqu'il aborde les autres genres. Extérieurement, c'était un gros garçon, courtaud, d'aspect assez indolent — un grand timide surtout. Or, de même qu'un timide, quand

une fois on l'a mis à l'aise, devient souvent intarissable, de même ce fantaisiste, ce flâneur, « une fois déposée sa férule (d'instituteur) » (Buenzod), muse et prolonge à l'infini l'entretien. Il est, par là, essentiellement romantique. Telle de ses compositions évoque l'image de ces romans-fleuves, comme le *Godwi* de Brentano ou les *Epigones* d'Immermann. Aucun plan, aucune digue, aucune intervention de la Raison classique, qui tient en bride l'inspiration. M. Buenzod parle de certains finales « déambulatoires et musards », de « pages démesurées où le génie de Schubert se réalise au fur et à mesure qu'il semble ressasser ». Car c'est exact : souvent Schubert n'arrive à s'exprimer qu'à force de tâtonnements : ainsi, dans mainte sonate, maint quatuor, mainte symphonie. Mais il faut mettre hors de pair des réussites complètes, comme la charmante *Symphonie en si bémol* (inachevée), le *Quintette à deux violoncelles,* les deux *Trios* op. 99 et 100, la *Sonate pour piano en la mineur, op.* 42. Et le reste est bien loin d'être à dédaigner.

Des sonates pour piano, on peut dire avec Buenzod que certaines « doublent avec plus de mollesse distraite certaine éloquence beethovénienne ». Mais même les moins réussies abondent en inventions extraordinaires, en

accords neufs, en harmonies insoupçonnées et qui paraissent, aujourd'hui encore, d'un modernisme surprenant. La puissance y règne en général; les idées originales y foisonnent, — malheureusement, trop souvent aussi, la verbosité. Trop de richesse ! (Tout le monde n'en saurait dire autant.) Distinguons pourtant la (déjà mentionnée) *Sonate* op. 42, avec son andante qui rappelle Weber et le charmant trio du scherzo, voire le finale qui — une fois n'est pas coutume — ne pèche pas par longueur exagérée. D'aucuns déclarent la *Sonate en ut mineur* digne de Beethoven et, sauf le début et la fin, les deux mouvements du milieu dans la *Sonate en si majeur*. Il règne dans toute cette musique une abondance mélodique et harmonique invraisemblable.

Emmanuel Buenzod, qui a si bien écrit sur Schubert [1], voit l' « œuvre de son héros comme un immense chantier où s'offrent à la vue, ici telle réussite dont celui qui l'obtint a négligé de tirer parti, là tel échec qu'il aurait suffi de peu pour transformer en victoire ». Il le compare à un fleuve qui, dans son cours impassible, reflète mille images diverses. Oui, c'est bien l'impression que nous laissent les sonates pour clavier, si touffues,

1. *Franz Schubert*, Paris, Corrêa, 1937.

si denses (au meilleur sens du mot aussi), et toute sa musique de chambre et d'orchestre. Un Congo, un Zambèze, un Nil qui charrient toutes sortes d'épaves et de reflets.

Ce chercheur, qui s'est attelé à tout, a voulu aussi recueillir l'héritage des Couperin, des Bach, des Scarlatti et autres, en brochant ces poèmes pour le piano qui s'appellent les *Impromptus* et les *Moments musicaux*. Les uns et les autres mettent en valeur la merveilleuse fécondité mélodique de l'auteur et abondent en phrases exquises, syncopées ou non, comme l'andante de l'*Impromptu* op. 90 en si majeur, ou encore l'op. 142 n° 3. Parmi les *Moments musicaux* — inutile de répéter le barbarisme d'un éditeur brouillé avec le français — s'imposent principalement les numéros 3 et 6, 1 et 5. Et comment ne pas souligner la poésie délicate des seize *Danses allemandes* op. 33 et la haute valeur de cette musique à quatre mains que l'hôte des Esterhazy écrivit en grande partie dans leur gentilhommière de Zélesz ?

Mais on a presque hâte d'en venir aux deux chefs-d'œuvre : les *Trios* 99 et 100. Une mention siérait pourtant aux menues *Sonatines* pour piano et violon, op. 137. « Si menu que soit le format de ces œuvrettes, estime Oskar

Bie dans son originale biographie [1], Schubert n'y est pas moins tout entier, dans l'aisance avec laquelle les thèmes se fondent les uns dans les autres, dans la grâce avec laquelle ils s'enchaînent, dans l'orgueil discret et la timidité qui marquent respectivement les *crescendo* et les *ritardendo*. Les mélodies, ici, envahissent littéralement les cordes... » Passant aux deux *Trios*, dirons-nous, après Schumann, que des deux, le premier est plus lyrique, plus féminin, le second plus viril, plus dramatique ? Louons avant tout la fanfare allègre du premier thème dans l'op. 99 : elle rappelle l'alerte premier lied de la *Belle Meunière*, avec je ne sais quel accent de cor de chasse — l'instrument cher aux romantiques. Louons aussi la clarté — vraiment classique — des deux œuvres, la parfaite répartition des sonorités entre les trois instruments, la mélodie ininterrompue, le caractère symphonique des ensembles, le jeu serré des rythmes et des mélismes, les rappels d'airs populaires, la teinte *all'ungarese* des finales; c'est là du meilleur Schubert : à la fois tendre, et joyeux au premier chef.

Aimable également, ce *Quintette* dit de la *Truite*, op. 114, avec contrebasse. L'andantino reprend la fameuse idée qui servait de base au lied, d'après les vers de Christian Schubart, et un cinquième mouvement s'ajoute aux quatre traditionnels. Sur l'ensemble flotte une atmosphère viennoise de valse légère. Et quels trésors encore dans les *Quatuors à cordes !* L'op. 29 est en la mineur, plaintif, nostalgique, et son andante évoque *Rosamunde;* la réminiscence se joue capricieusement, avec une souplesse magique, au milieu des quatre instruments. Les deux derniers temps, comme généralement chez notre homme, sont traités à la viennoise, en gracieux badinages et sur un rythme obstinément dansant. Plus grave, le *Quatuor en ré mineur :* motifs en triolets au premier temps, le deuxième variant le lied *La Mort et la Jeune Fille* (sur texte de Claudius), le scherzo laissant pressentir le *Mime* de Wagner, le presto emporté par un dessin rustique et — encore une fois — dansant. Des quinze quatuors à cordes de Schubert, le dernier — en *sol majeur* — se révèle le plus orchestral, conçu en dix jours, entre le 10 et le 20 juin 1826, tout de suite avant le *trio* 99. Il est fouetté par une tourmente de passion : des tempêtes éclatent dans le petit orchestre; les instruments jouent à la balle avec les idées,

1. Berlin, Ullstein, 1925.

d'une audace harmonique invraisembable pour l'époque; bref, une de ces réalisations qui faisaient dire plus tard à Moritz von Schwind, le fin dessinateur : « Que n'aurait pas donné un Schubert, s'il eût vécu ! » — Mais comment juger alors le *Quintette à deux violoncelles ?* Schubert étend encore son registre, et chaque instrument a, malgré tout, trop à dire encore, semble-t-il. « Le premier temps signifiait : travail, le deuxième : repos dans le paysage, le troisième, interrompu par un trio, accuse une lenteur étrange, avec son orfèvrerie artistement travaillée, le quatrième décèle des coloris hongrois, des coloris slaves, de précieuses imitations des voix, des réflexes de tonalités, la liberté sainte d'une main qui joue à sa fantaisie un dernier jeu, par amour du jeu. » (Bie) — L'*Octuor,* comme ce dernier *Quintette,* a longtemps dormi, oublié, dans une armoire, et ne fut exhumé qu'en 1861, par Hellmesberger. Au quintette des cordes, l'auteur adjoint la clarinette en *si* (pour le mécène qui avait commandé l'œuvre), le cor en *fa* et le hautbois. La clarinette, privilégiée, dispute au premier violon la prééminence, à travers les six mouvements de cette œuvre monumentale, qui peut rivaliser sans crainte avec le *Septuor* de Beethoven.

Schubert, en affrontant la symphonie, trouvait un cadre rigide, des règles sacro-saintes pour le nombre des thèmes, le choix des tonalités, le développement des idées, le rythme des quatre mouvements traditionnels, dernière survivance de l'ancienne Suite. Il est encore trop jeune, lors de ses premiers essais au Convict. Mais, dès la quatrième (1816), l'andante, une fois exposé le premier motif, brise les cadres vermoulus pour laisser déborder un torrent de mélodie, — de mélodie touchante, plaintive, obsédante, qui a rappelé à certains de nos contemporains la mélodie russe. Mais combien plus parfaite, la septième, dite l'*Inachevée !* Car c'est bien à l'état de « torse », avec un scherzo à peine esquissé, que l'a retrouvée Hanslick en 1865. Rien de plus exquis, de plus chantant que les deux dessins mélodiques du premier temps : l'un mineur, nostalgique, confié au hautbois et à la clarinette, l'autre en sol majeur, sonné par les violoncelles. Il fallait toute l'insouciance de « Schwammerl » (ainsi l'avaient surnommé les bohèmes ses compagnons) pour avoir égaré cette perle et laissé dormir ce chef-d'œuvre, à Graz, sous la garde trop vigilante du bon Anselm Huttenbrenner. Jamais l'auteur ne l'aura entendue à l'orchestre, cette musique

si bien sonnante ! La *Symphonie en ut majeur* est la dernière en date (1828, l'année même de la mort). Là encore, un afflux d'idées, depuis le solennel et chevaleresque andante initial (cuivres et bois) jusqu'au joyeux allegro qui suit, et à la réapparition du premier motif. Cordes et bois dominent, chacun à son tour, tandis que la mélodie erre paresseusement — à la Schubert — d'un ton à l'autre. Ici comme ailleurs, tous les thèmes ont un air de famille, agréablement mélancolique, et glissent à tout instant du majeur au mineur, ou inversement. Même aux deux derniers mouvements, où d'ordinaire la résignation fait place à la joie sautillante d'Autriche (voyez Haydn !), les idées mélancoliques percent constamment à côté du dionysisme traditionnel : image de cette âme de rêveur, où se succédaient comme nuages au ciel la tristesse et la joie candide. Cette symphonie non plus, son créateur ne devait jamais l'ouïr. Cette fois, c'est Schumann qui, de passage à Vienne en 1838, la découvrit dans les papiers de Ferdinand Schubert et la fit triompher, dès première audition, au Gewandhaus de Leipzig : « Elle porte en elle, écrivait-il, le germe éternel de la jeunesse. »

Si peu de savoir-faire qu'il possédât, Schubert a bien vu qu'on ne pouvait s'imposer à Vienne, en ce temps-là, que par le théâtre. Aussi a-t-il, toute sa vie, multiplié les efforts pour tâcher d'être joué. Et régulièrement en vain [1]. Les scènes de Vienne, à cette époque, sont accaparées par Rossini (première représentation du *Barbiere* : 1814), auquel Carl Maria von Weber a bien du mal à faire très faiblement concurrence. Et, Weber prématurément disparu, l'Italien régnera en maître incontesté, là comme partout, jusqu'à Meyerbeer, autre compétiteur. Avec cela, Schubert a le tort de faire rédiger ses livrets par ses amis, meilleurs camarades que dramaturges. Ses opéras ne sont pas viables. Et ses dons mêmes de lyrique le privent — comme plus tard Schumann — de la force tragique indispensable. Tout ce qui nous reste de cet amas de musique, ce sont des chœurs, des marches, des entr'actes, des ballets. Le meilleur appartient à cette *Rosemonde* que lui avait proposée ce triste bas-bleu d'Hermine de Chézy, naufrageuse de l'*Euryanthe* de Weber. L'ouverture, la romance, le chœur des Esprits, le chœur des chasseurs, le chœur des bergers et surtout l'entr'acte et le ballet demeurent

1. Il a été « joué », mais dans l'autre acception du mot !

encore aujourd'hui d'excellents morceaux de concert.

Schubert le sentait bien lui-même : il n'était pas destiné à réussir au théâtre — ni même ailleurs, au moins de son vif. Ce « petit champignon », avec sa grosse tête frisée, laide, ses lunettes, l'air d'un maître d'école... qu'il fut, que furent ses ascendants, vivait dans un univers à lui. Comme tant d'autres, il avait eu maille à partir avec son père au sujet de sa vocation. Et comme presque toujours, le démon de la Musique était resté maître du terrain. Mais le père avait-il absolument tort, qui prévoyait pour son fils, si désarmé dans la vie, des déboires continuels et la misère presque permanente ? Cette brève existence (Schubert est mort à trente et un ans) ne s'est pas déroulée sous le signe de la richesse ! Ce fut celle d'un étudiant pauvre, qui n'a guère connu d'autres joies que celles de la brasserie — et de la musique. Mettons à part les deux séjours de vacances chez les Esterhazy en Hongrie, un voyage en Tyrol, quelques villégiatures à Graz ou à Saint-Pölten, — ce citadin ne quittait jamais le pavé de Vienne et s'ennuyait sitôt disparue la tour Saint-Etienne. Du Viennois, il avait l'indolence sympathique, la modestie, le culte de

la musique, de la danse, du plaisir. Et, malheureusement pour lui, mais heureusement pour son œuvre, il a beaucoup souffert. Conflit avec son père, batailles incessantes avec les éditeurs et les directeurs de théâtres, un mariage manqué, des déceptions avec ses amis, l'insuccès tenace : cette sensibilité très vive a tout connu, tout ressenti avec une intensité particulière. C'est là la plainte qu'on perçoit au fond de ses incomparables mélodies, qu'il les destine à la voix ou aux instruments. Loin de se redresser sous l'aiguillon comme un Beethoven, il s'abandonne, « laissant les choses s'organiser en dehors de lui-même, et le destin disposer de son génie » (Buenzod).

On discernerait donc, en cherchant bien, dans cette individualité comme dans l'œuvre qu'elle a laissé, une part réelle de romantisme. Mais en même temps, on a pu trouver, dans l'homme et dans l'œuvre, « cet accent de vérité, l'égalité distributive, le sens achevé de l'expression, le pouvoir formel fait de simplicité et de juste éloquence — le don de juger en peignant, de conclure en décrivant, enfin cette sorte de rectitude fatale qui ne trompe pas; cette certitude dans la trajectoire, génératrice d'exactitude » qui caractérisent les classiques (*Ibid*). Tout au plus pour-

rait-on le considérer comme peut-être plus classique dans le lied, plus romantique dans les autres genres.

En revanche, nous ne donnerons pas raison à M. Buenzod, quand il voit du romantisme dans l'action douce, subtile, insinuante que les musiques schubertiennes exercent sur nos âmes. Cette manière persuasive ne serait-elle pas plutôt le fait d'un auteur classique ? L'important, aussi bien, c'est que le charme continue d'agir, qu'il étende même son rayonnement : ce qu'il fera le jour où, cessant de ressasser une demi-douzaine d'œuvres au plus, on se décidera à pénétrer dans les zones inexplorées. A notre époque bouleversée, Schubert apporte l'heureux contrepoids du *Biedermeier* [1], la confession émouvante d'un cœur qui a connu toutes les tristesses. Le dédaignerons-nous, parce qu'il ne nous écrase jamais? Et pourtant, il a la puissance; écoutez encore Emmanuel Buenzod :

« Schubert : insouciance printanière, rire des jeunes filles. Mais aussi le tombeau géant, à demi détruit, d'un roi de légende, au bord d'un fleuve... »

1. Les Allemands désignent ainsi, d'après un roman de Ludwig Eichrodt paru en 1850, l'époque 1815-1848, règne de la bourgeoisie calme, prosaïque, économe jusque dans le luxe.

CHOPIN

Les mânes de Frédéric Chopin peuvent reposer en paix. Jamais gloire n'a été aussi incontestée que celle de ce demi-Polonais, déjà si fêté de son vivant. A quoi faut-il attribuer ce regain d'estime ?

A ce fait d'abord, que le romantisme — en tant qu'état d'esprit au moins — est bien loin d'être mort chez nos contemporains. Peut-être justement parce que les conditions où il est éclos se renouvellent en ce moment : deux guerres successives qui viennent encore charger l'hérédité nerveuse, déjà lourde, de nos générations, aggraver leur déséquilibre. Ensuite, Chopin est, au premier chef, poète du piano, l'instrument le plus joué, le plus abordable à tous, hélas ! Enfin, sa manière a quelque chose d'intime, de confidentiel, de câlin, — ce que Berlioz appelait : ses divines

chatteries —, qui s'accorde tout à fait aux goûts et aux préférences de notre jeunesse [1]. Peut-être même la fameuse *morbidezza* n'est-elle pas étrangère à son immense vogue. Il est langoureux, il est l'éternel nostalgique que travaille sans répit la *zal* polonaise : déchirement des fiançailles rompues avec Maria Wodzinska (ma misère, *moja bieda*, inscrivait-il sur le paquet de lettres) — une sorte d'insatisfaction, d'inquiétude analogue à la *Sehnsucht* allemande, sauf qu'elle implique, au dire de Liszt, quelque acrimonie provoquée par l'idéal qui se refuse.

Caractère féminin, quoi qu'on en ait prétendu. En parcourant ses lettres de jeunesse, on s'imagine lire les épîtres d'une jeune Allemande à sa famille — ou, pour reprendre le sarcasme de Nietzsche, celles de Schumann adolescent — *der deutsche Jüngling* — à sa chère mère. Nostalgie indéfinie, et pourtant immense, puisqu'elle ne rêve rien moins que de « créer un monde nouveau ». De Paris, à peine arrivée, écoutez la *Jeune Captive* : « Mais il n'y a personne, personne qui puisse me comprendre. Je me tourmente, je cherche la solitude, je voudrais que, durant tout le

1. « Une mondaine nerveuse » : ainsi le qualifiait Balakirew.

jour, nul être ne me vît ou ne m'adressât la parole. » (A Woyciechowski, 1832.) « Maintes fois, mandait-il au même quelques années auparavant (1829), je confie au piano ce que je voudrais te confier, à toi. » (C'est l'époque de sa passion toute platonique pour la cantatrice Constanzia Gladkowska.) Du Schumann traduit : à s'y méprendre ! Et, sitôt seul, quel désarroi ! Il passe à Vienne dix mois au lieu de deux — parce qu'il ne se décide jamais à s'en aller. A peine échappé au tourbillon mondain, il épanche son désespoir : « Je voudrais mourir pour toi et pour vous tous ! » (A Jean Matuszynski, 25 décembre 1830). Il a aussi — et comme Schumann encore — des pressentiments funèbres : au moment où il lui faut s'arracher à Varsovie, à la maison familiale, il devine qu'il ira « mourir au loin », sans jamais revoir les jardins de son enfance. A toutes ses joies se mêle l'amertume d'une mélancolie inexplicable. Dans sa liaison avec George Sand, c'est lui qui donne l'impression d'être la femme, elle l'homme supérieur et protecteur. Rappelons-nous l'aventure de la Chartreuse de Valdemosa ! Quels nerfs ! La moindre rudesse le terrorise : à Paris, une manifestation un peu tumultueuse — pour la Pologne, *nota bene !* — l'épou-

vante. Il aime Bellini et Donizetti, lui qui goûte si peu la musique des autres; il exècre en revanche celle de Berlioz, de Meyerbeer, de Schumann (qui aime tant la sienne). Il hait l'hiver, s'y déclare incapable de produire. Son enfance, aussi bien, n'a-t-elle pas été celle d'une petite fille délicate, susceptible, qui a grandi sagement entre des parents qui la choient, lui évitent le moindre cahot ? Il est doux, doux dans ses rapports sociaux, sa politesse masquant le plus souvent une indifférence foncière, — doux non seulement dans ses goûts qui l'éloignent de Beethoven et de Michel-Ange, de Rubens, trop rudes (à plus forte raison des outrances de Delacroix !) — doux jusque dans son jeu, ces « doigts de velours » (doigts sans os, disait une admiratrice) qui ondulent sur le piano — un Pleyel plutôt qu'un Erard — toutes lampes baissées, dans la tiédeur parfumée d'un joli salon. « Semblable à ces fleurs qui n'ouvrent qu'au soir leurs odorants calices, écrit un peu *pomposo* Franz Liszt, il lui fallait une atmosphère de paix et de recueillement pour épancher librement les trésors de mélodie qui reposaient en lui. » Et voici l'opinion d'un autre « roi du piano », Moscheles, en 1839 :

« L'extérieur de Chopin est tout à fait en

rapport avec sa musique : tous deux ont quelque chose de tendre et d'enthousiaste. Il joua, à ma prière, et maintenant, je comprends sa musique et je m'explique l'admiration des dames... Son jeu *ad libitum* qui, chez ses interprètes, devient un manque de mesure, n'est chez lui que la plus charmante originalité. La dureté de certaines modulations dont je ne puis me tirer quand je les joue moi-même, cesse de me choquer quand ses doigts d'ivoire les exécutent en glissant délicatement dessus. Il ménage ses *piani* de telle sorte qu'il n'a besoin d'employer aucun *forte* violent pour produire les contrastes voulus. Aussi ne sent-on pas l'absence des jolis effets d'orchestre que l'école allemande exige d'un pianiste, mais on se laisse entraîner comme par un chanteur qui, peu soucieux de l'accompagnement, s'abandonne à son propre sentiment... »

Rien d'étonnant, donc, s'il a horreur des grands concerts, face à face avec le public. « Je me sens, expliquait-il à Liszt son parfait contraire, asphyxié par ces haleines, paralysé par ces regards curieux, muet devant ces visages étrangers. » Et pourtant, rarement auteur a-t-il eu le triomphe plus facile. Nous verrons Berlioz s'escrimer en vain contre des auditoi-

res rebelles et proclamer, à bout de forces, que « dans deux siècles » on commencerait à le comprendre. Toute simple, toute unie au contraire nous apparaît la carrière de Chopin. De grands succès initiaux, à Varsovie — il est l'enfant un peu gâté de ce pays —, bientôt à Vienne. A Munich, un critique de la revue *Flora*, fin août 1831, observe qu' « il y a quelque chose dans les chants slaves qui ne manque presque jamais son effet. Il est difficile d'en découvrir et d'en expliquer la cause, car ce n'est pas seulement le rythme et le fréquent passage du ton mineur au ton majeur qui produit ce charme... », mais enfin, l'homme l'a subie, la séduction. Comme la subira peu après Fétis, le redouté Fétis, dès la première audition publique à Paris, le 25 janvier 1832. Chopin a donné son *Concerto* de piano et ses *Variations brillantes sur La ci darem la mano*. « Voici un jeune homme qui, s'abandonnant à ses impressions naturelles et ne prenant point de modèle, a trouvé, sinon un renouvellement complet de la musique de piano, au moins une partie de ce qu'on cherche en vain depuis longtemps, c'est-à-dire une abondance d'idées originales dont le type ne se trouve nulle part. » Et, tout en convenant qu'à coup sûr, ce débutant

n'est pas Beethoven, qu'il met « trop de luxe dans les modulations, du désordre dans l'enchaînement des phrases, de telle sorte qu'il semble quelquefois entendre une improvisation plutôt que de la musique écrite » (on voit là le classique habitué au style carré), il n'en reconnaît pas moins « de l'âme dans ses chants, de la fantaisie dans ses traits et de l'originalité dans tout... » Et il conclut : « Si la suite des travaux de M. Chopin répond à son début, on ne peut douter qu'il ne se fasse une réputation brillante et méritée. » Eloges rares, sous une pareille plume !

Mais, l'année d'avant, Schumann dans sa revue (la *Revue générale de Musique*) appréciait déjà, en poète, l'astre nouveau qui se levait à son horizon. « Eusèbe, en disant : « Chapeau bas, Messieurs, un génie ! », plaça devant nous un morceau de musique sans nous permettre de voir le titre... Je feuilletai, pensif, le cahier... Mais, ce faisant, je me figurais voir s'ouvrir, étranges, devant moi, des yeux absolument inconnus, des yeux de fleur, des yeux de basilic, des yeux de paon, des yeux de jeune fille... A vrai dire, l'approbation de Florestan se borna — sauf un sourire de bonheur — à ces seules paroles : que ces variations pourraient aussi bien être d'un Beetho-

ven ou d'un Franz Schubert, si ceux-ci avaient été des virtuoses du piano [1]. » Même accueil favorable au concert de charité donné le 20 mai 1832 par le prince de la Moskowa. Mais ces succès n'emplissent pas son escarcelle, et le jeune Varsovien voit venir le moment où il reprendra la diligence pour son lointain pays... Coup de théâtre ! Il rencontre sur les boulevards le prince Radziwill, son compatriote qui, le soir même, l'emmène en soirée — chez Rothschild, dit-on — le présente à cent personnages utiles —; le voilà lancé. La noblesse polonaise réfugiée à Paris prêche d'exemple : prince Czartoryski, comtesse Plater, comtesse Potocka, Mme de Komar; le reste suit : les confrères d'abord, Pixis, Kalkbrenner, les élèves du Conservatoire, ceux de Moscheles et de Herz. Il a cinq leçons (au tarif fort) toutes les matinées, et ne se plaint que d'une dépense un peu lourde : son cabriolet et ses gants blancs. Il semble, comme l'insinue Ed. Ganche, que la réserve même de son caractère ait attiré les Parisiens, bien loin de les écarter. Il étonnait...

Il faut compter aussi, parmi les facteurs de son succès — et spécialement auprès du public

1. Clara Wieck, de passage à Paris en 1832, exécuta ces *Variations* à l'un de ses concerts.

féminin — non seulement sa qualité de fils de la Pologne à ce moment martyrisée, mais aussi cette concordance que Legouvé relève, après Moscheles, entre son extérieur et sa musique. « Le son si particulier qu'il tirait du piano ressemblait au regard qui partait de ses yeux; la délicatesse un peu maladive de sa nature s'alliait à la poétique mélancolie de ses *Nocturnes;* et le soin et la recherche de sa toilette faisaient comprendre l'élégance toute mondaine de certaines parties de ses œuvres : il me faisait l'effet d'un fils naturel de Weber et d'une duchesse. » Autre témoignage, celui de son compatriote Orlowski : « Chopin est bien portant; il tourne la tête à toutes les femmes; les hommes en sont jaloux. Il est à la mode. Sans doute, nous porterons bientôt des gants à la Chopin. Il n'y a que le regret du pays qui le consume. »

En un rien de temps, donc, ce timide va, ni plus ni moins qu'un héros de Balzac, conquérir Paris — le Paris de Rossini et de Meyerbeer, le Paris de la Malibran, de la Falcon, de Giulia Grisi, de Lablache, de Nourrit, de Rubini, de Tamburini, de Herz, de Kalkbrenner ! Si peu littéraire soit-il, il est goûté et recherché par Balzac, Gautier, Musset, Delacroix — pour ne rien dire de la *prima*

donna : George Sand. Cherubini lui fait connaître Auber, Halévy Moscheles; par Kalkbrenner, il est présenté à Camille Pleyel. Bientôt Henri Heine, le pianiste Hiller, le violoncelliste Franchomme, Liszt, Meyerbeer viennent compléter le cercle. Faut-il, pour cela, qualifier sa musique de musique de salon ou même, comme fit un rival jaloux, de « musique pour chambre de malade » ? Laissons Field, auteur du mot, à ses bouteilles et ses pots à tabac. Essayons au contraire de nous figurer l'effet de ces accents si neufs dans la France de Louis-Philippe où le laid, depuis le parapluie royal jusqu'au hideux ameublement et à l'affreuse architecture, règne sans partage, ou presque. En musique, tout ce qui est composition classique, de type régulier, traditionnel, a dû faire place à des « Fantaisies » sur des thèmes connus ou des airs d'opéra. Les concertos dégénèrent en acrobaties ridicules. Steibelt fait prime, avec ses arrangements frivoles, et Field, et Herz. La musique de piano est tombée au plus bas degré. Le chant ne vaut guère mieux. Arrive Chopin, avec sa nature de Sarmate, comme disait Schumann, son originalité un peu maladive, sa mélancolie aggravée par les malheurs de sa patrie. Pour s'exprimer, il va créer

— il a déjà créé — une langue, une rhétorique, une syntaxe absolument nouvelles. « C'est à lui, précise Liszt, que nous devons cette extension des accords, soit plaqués, soit en arpèges, soit en batteries : ces sinuosités chromatiques et enharmoniques dont ses *Etudes* offrent de si frappants exemples, ces petits groupes de notes surajoutées, tombant par-dessus la figure mélodique, pour la diaprer comme une rosée et dont on n'avait pris encore le modèle que dans les fioritures de l'ancienne école de chant italien. Reculant les bornes dont on n'était pas sorti jusqu'à lui, il donna, à ce genre de parure, l'imprévu et la variété que ne comportait pas la voix humaine servilement copiée par le piano, dans des embellissements devenus stéréotypés et monotones. Il inventa ces admirables progressions harmoniques qui ont doté d'un caractère sérieux même les pages qui, par la légèreté de leur sujet, ne paraissaient pas devoir prétendre à cette importance... » Et, du point de vue purement technique, un inoubliable interprète des *Ballades* et des *Nocturnes*, Raoul Pugno, avertissait ainsi ses lecteurs : « Lorsqu'on joue Chopin, les différences de *sonorité* deviennent plus que nécessaires : le son doit être posé, ménagé, étouffé

avec les inflexions d'une voix; on est conduit à demander au piano un grand nombre d'effets qu'on n'en tirait pas auparavant, qu'on ne songeait pas à en tirer et qui répondent aux exigences de cette nouvelle matière musicale. L'originalité de ses traits, la grâce, la préciosité un peu maladive parfois de ses groupes de petites notes et de ses appogiatures appellent un toucher très différent. En un mot, c'est toute une école pianistique nouvelle qui s'ouvre avec Chopin et qui, par sa douceur, sa souplesse, sa variété, ses combinaisons rythmiques et l'indépendance nécessaire des doigts se distingue franchement de l'école de Liszt, plus encombrée de notes superflues et d'un fracas polyphonique souvent inutile. » Précieuses remarques d'un grand artiste, un peu sévère pourtant pour l'auteur des célèbres *Rhapsodies*.

Dès le début, le jeune prodige de Zelezowa Wola (son lieu de naissance, à cinquante kilomètres de Varsovie) veut, selon l'expression gœthéenne, « dire ce qu'il souffre ». Mais il se sent gêné par les cadres classiques : sonate, concerto — peut-être aussi par le virtuosisme à la mode. Il lui faudra des formes plus souples, à lui comme à Schumann, à Liszt et à tant d'autres, pour exprimer ce

« monde nouveau », ces « grands espaces » dont il a la nostalgie. *Scherzos, Impromptus, Préludes, Etudes, Valses, Nocturnes* : qu'importe le titre, il se met tout entier dans chaque œuvre : « Le tronc reste identique, les fruits, comme saveur et comme croissance, sont les plus différents du monde », juge encore, très pertinemment, Schumann : le même Schumann, qui appelait les *Polonaises* « des canons sous des fleurs », vu leur caractère si profondément national, et qui disait des *Mazurkas* : « Chopin a également élevé les *Mazurkas* à la hauteur d'une petite forme d'art. Quel que soit le nombre de celles qu'il a écrites, bien peu se ressemblent : chacune presque a quelque trait poétique à elle, quelque trait neuf dans la forme ou dans l'expression; par exemple, dans la seconde de celles que j'ai notées (op. 33), la tendance du ton de si mineur vers celui de fa dièze mineur et concluant aussi — à peine s'en aperçoit-on — en fa dièze; dans la troisième, l'oscillation des tons entre le majeur et le mineur jusqu'à la victoire de la tierce majeure; de même, dans la dernière, qui a pourtant une strophe faible, la conclusion soudaine en quintes, devant laquelle les Cantors allemands joindront leurs mains au-dessus de leurs têtes. »

Curieuses musiques que celles-là; à nulles autres pareilles, et où s'unissent en un savoureux mélange la tristesse slave et romantique, d'une part, avec la mentalité brillante, l'italianisme, de l'autre, le fils splénétique de la toujours malheureuse Pologne et l'homme des salons, aux manières fines, à la conversation douce et flatteuse (Liszt *dixit*), à la distinction impeccable. Dualité bien romantique, celle de l'homme comme celle de son chant. Même ses contemporains ont senti tout ce qu'il y avait là de neuf, de prenant — d'éternel, peut-on dire.

L'élément durable, dans cette poésie étrange, un peu maniérée parfois, qui minaude, prend mille détours au lieu d'aller droit au but[1], c'est la mélodie, directement issue du cœur, c'est le rythme, jamais banal, le chromatisme si caractéristique, la modulation souvent géniale. « Mon ennui écrit », ainsi qualifiait-il, en polonais ses œuvres. En elles en effet, ce froid Lorrain, peu expansif, ce Slave qui se prête, mais ne se donne pas, épanche son âme : son perpétuel regret du pays, des fiançailles rompues (*Ballade en sol mineur*), ses impressions de l'assez peu édifiante

1. PROUST parle de ses phrases « au long col sinueux et démesuré ».

idylle avec la volcanique George Sand (*Préludes*). Tout ce charme encore rehaussé (à en croire les contemporains) par l'interprétation inimitable de l'auteur; par ce jeu ouaté, cet art consommé d'utiliser la pédale, ce fameux *rubato* enfin, ce romantique dédain du rythme, que Liszt définit « une sorte de balancement accentué et prosodié, dont il est difficile de saisir le secret, si on ne l'a pas souvent entendu lui-même ».

« Le progrès du style », lit-on aux dernières pages du très suggestif *Flaubert* d'Albert Thibaudet, consiste à « se résoudre en dissonances pour se reformer en consonances ». Vraie pour l'écriture de Flaubert, combien cette remarque l'est-elle plus encore pour l'écriture musicale, et nommément celle de Chopin ! Et quand le même critique mesure l'originalité d'un artiste à ce qu'il apporte de « schèmes moteurs originaux », là encore il exprime, sans le vouloir, l'essence même de la révolution opérée par Chopin.

Destin éminemment romantique encore : avec des fiançailles éphémères comme chez Beethoven, une « liaison dangereuse » comme chez Liszt et chez Berlioz, et jusqu'à l'équipée lamentable, renouvelée de Weber : l'expédition du mourant en Angleterre. Plus de

bourgeoisisme certes, que chez tous ceux-là, un romantisme plus aristocratique, où se profilent à l'arrière-plan la belle comtesse Delphine Potocka et Mme de Kalergis, l'héroïne de la *Symphonie en blanc majeur*. Comme un héros de Musset, celui-là aussi aura passé dans la vie, chantant et désenchanté, sans savoir bien lui-même, comme disait George, dans quelle planète il habitait. Sa fin prématurée allait grossir la troupe des morts-jeunes : Pergolese, Mozart, Schubert, Weber, Bellini — auxquels nous pouvons joindre aujourd'hui : Bizet, Guillaume Lekeu, André Caplet. Mais Liszt, dans son livre souvent contestable, a trouvé le mot qui le classe et le résume quand il a écrit qu' « il ne se servait plus de l'art que pour se donner à lui-même sa propre tragédie ».

MENDELSSOHN

DANS la série des musiciens romantiques, celui-là fait absolument « cavalier seul ».

Par sa naissance d'abord, son rang social. Souvenons-nous de Beethoven, de Weber, de Schubert, de Wagner même, tous pauvres, alors qu'il provient, lui, d'un milieu de banquiers, de commerçants bien rentés; tout le monde est riche autour de lui. Son père, opulent grâce à son association avec son frère Joseph, épouse, en 1804, Léa Salomon, nantie elle-même d'une belle fortune. L'enfant grandit dans une luxueuse aisance : ne croyons pas que cela soit indifférent pour sa musique. Ses premières années, guidées par un père très dévoué, très cultivé, très judicieux, sont les plus faciles, les plus heureuses qu'on puisse concevoir. Elles se déroulent en pleine ville à Berlin, mais dans un des plus beaux hôtels de la Leipzigerstrasse, entouré d'un parc im-

mense. Les dons de l'esprit, très vifs chez lui comme chez sa sœur Fanny, ne trouvent à leur développement aucun obstacle — peut-être même pas assez d'obstacles. Qu'il s'agisse des lettres anciennes ou d'initiation musicale, l'heureux Félix (pléonasme !) reçoit les leçons des meilleurs maîtres et travaille sans le moindre souci d'avenir. Son père l'emmène de bonne heure à Paris, à Rome. A onze ans, il a déjà écrit une sonate piano-violon, deux pour piano seul, des lieder, des quatuors pour voix masculines. Zelter, le directeur de la *Singakademie*, l'a emmené à Weimar, introduit chez Gœthe, qu'il conquiert immédiatement et qui le garde quinze jours auprès de soi, alors qu'il éconduira Weber, Berlioz et tant d'autres ! Quand la famille voyage, au dire peu modeste d'un de ses membres, c'est « comme des princes qui seraient à la fois poètes et artistes ». Saluons ! Les conversations qu'il entend, sans sortir de chez lui, sont éminemment formatrices et stimulantes. Chaque dimanche se tiennent chez ses parents des réunions qui groupent les meilleurs esprits de Berlin. On cause musique et métaphysique, à la mode du jour, et le fils de la maison, avec sa belle prestance et le charme qu'il rayonne, devient vite le centre, l'animateur de ces assises. C'est l'époque des « thés esthétiques » dans la capitale et l'on ne saurait dire que la musique de Mendelssohn soit exempte de leur influence. Un peu plus tard, heureusement, il entendra, à l'Université, les cours de Hegel — « Hegel à la parole rentrée et difficile », comme dit Sainte-Beuve — et cela fera dans une certaine mesure contrepoids.

« L'eau va, dit-on, à la rivière. » Les voyages du jeune Félix le ramènent à Paris en 1825 ; ils lui permettent de connaître Cherubini et le violoniste Baillot, comme d'y constater la déviation du goût musical. Ils le conduisent à Heidelberg où Thibaut, le juriste mélomane, lui révèle Palestrina, Allegri et Vittoria, comme il révélera Händel à Schumann. Nouvelle aubaine : la famille du jeune Crésus lui offre en cadeau de Noël, copiée sur l'exemplaire de Zelter, la *Passion selon saint Matthieu*, de J.-S. Bach. Présent royal, qui marquera une évolution décisive dans la vie du jeune compositeur. Il se lance avec enthousiasme dans cet univers nouveau, ne jure plus que par le Cantor de Leipzig et n'aura de cesse qu'il n'ait fait jouer et imposé en plein Berlin, sous sa direction, le chef-d'œuvre, les 11 et 21 mars 1828. Il a exactement dix-neuf ans.

Où s'arrêtera-t-il ? Tout lui réussit, même ses compositions. Deux ans avant cette redécouverte de Jean-Sébastien, il a écrit, à la faveur d'un été splendide qui confère sa lumière à l'œuvre, l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. Qu'on trouve, si l'on veut, trop peu shakespearienne cette traduction sonore de l'œuvre du grand Will — d'accord; elle n'en reste pas moins une de ses plus brillantes réussites, d'aucuns diront sa plus brillante — à dix-sept ans ! Le moindre événement tourne au mieux, pour cet enfant gâté du Destin : part-il en tournée à Londres, le 26 avril 1829 ? Il y triomphe avec sa *Symphonie en ut mineur* (op. 11); également fêté comme chef d'orchestre et comme exécutant. Et ses excursions en Ecosse lui fournissent le climat nécessaire à son *Ouverture des Grottes de Fingall*. Tout est simple, à qui possède à la fois les ressources matérielles et celles de l'esprit. En mai 1830, comme jadis son vénéré Gœthe, il entreprend le pèlerinage classique d'Italie, via Weimar, Munich et Vienne. Florence le déçoit, mais point Rome. Il y retrouve toute une colonie d'artistes : sculpteurs comme Thorwaldsen, peintres comme Horace Vernet, « Monsieur Horace », débonnaire directeur de la Villa Médicis; Berlioz, pensionnaire, malgré lui, de ladite villa; Donizetti, le comte Platen, élégant poète. Protestant convaincu et surtout trop imprégné de Bach, il prend en horreur la musique d'église romaine, et le *bel canto* : Berlioz, d'ailleurs, auquel si peu de sympathies l'unissent, est de son avis. Au fond — on l'a remarqué — et bien qu'il ait essayé, dans sa *Symphonie italienne*, d'exprimer la joie de vivre méridionale, il reste, de cœur, homme du Nord et la Suisse allemande lui semble un paradis, après la Péninsule toujours ensoleillée [1] : ses aquarelles en font foi.

Mais la capitale de la musique, à l'époque, ce n'est plus Rome, c'est Paris. Il y revient en 1832; il en sera chassé par l'épidémie de choléra. Il aura pourtant le loisir d'y goûter la *Neuvième* de Beethoven, dirigée par Habeneck, d'y applaudir Chopin, Paganini, Baillot et son quatuor (qui exécute son *Octuor*), le *Guillaume Tell* de Rossini, voire *Robert le Diable*, quelle que soit son antipathie pour Meyerbeer et ses flonflons. On y donne, le 19 février, au Conservatoire, l'*Ouverture du Songe d'une nuit d'été*, et l'au-

1. Un peu comme Verhaeren (v. *Souvenirs* de Stefan Zweig) qui, rentrant d'Italie par le Saint-Gothard, humait avec délices la pluie, dès l'arrivée du train à Gœchenen.

teur lui-même y interprète le *Concerto en sol* de Beethoven. Là comme ailleurs, plein succès, mais plus accusé encore à Londres où, comme toujours, il est couvert de fleurs. Il y reviendra sous peu (15 mai 1833) faire acclamer sa *Symphonie italienne*.

Une fois pourtant, la fortune lui fait faux bond : il n'est pas nommé à la succession de son maître Zelter à la Singakademie berlinoise. En revanche, le festival de Düsseldorf, des 26 et 27 mai 1833, lui permet de conquérir, avec son *Israel in Egitto*, le titre de Musikdirektor. Encouragé par l'accueil réservé à son oratorio, il travaille d'arrache-pied à son *Saint Paul;* mais avant qu'il ait pu le faire exécuter dans ce même Düsseldorf, en 1836, va survenir la plus grande douleur de sa vie : son père, son père tant aimé, meurt le 10 novembre 1835. Cela au moment même où le festival de Cologne se terminait en ovation, où, au Gewandhaus de Leipzig, le chef d'orchestre virtuose se produisait, avec Clara Wieck, dans le *Concerto* de Bach à trois pianos. Qu'importent désormais à ce cœur brisé les acclamations qui accueillent son *Saint Paul* et son interprétation de la *Neuvième* de Beethoven ?

Il faudra, pour lui rendre le bonheur, le

mariage — le mariage avec une fille de pasteur, Cécile Jeanrenaud (28 mars 1837). Elle lui apporte l'atmosphère de piété fervente dont son luthéranisme très strict éprouve le besoin constant. Elle calme ses nerfs surexcités et, en l'apaisant, lui confère une autorité plus grande. Sa production s'en ressent : c'est l'époque du *Psaume 42*, du *Quatuor en ré majeur*, des *Six préludes et fugues* créés dans le sillage de Bach. Une tournée estivale à Londres vaut au kapellmeister et au compositeur de nouveaux lauriers.

Août 1835 lui avait apporté sa nomination à la direction des Concerts du Gewandhaus. Très vite, Mendelssohn qui, à la fois, s'impose comme chef d'orchestre et sait se faire aimer de sa troupe, fait de son orchestre le premier de l'Allemagne, et de Leipzig un centre musical considérable. Non content d'améliorer les programmes des concerts et, par suite, le goût public, il y crée de toutes pièces un Conservatoire. Il est, dans cette tâche, admirablement secondé par Ferdinand David, musicien de race. Ainsi sont attirés à Leipzig la grande cantatrice Schroeder-Devrient, des virtuoses comme Thalberg, Ernst et Liszt, des créateurs comme Berlioz. Le fervent successeur de Jean-Sébastien fait résonner les

voûtes de Saint-Thomas des harmonies grandioses de la *Matthäus-Passion* (à laquelle *Saint Paul* empruntait une fugue splendide). A Londres, au printemps de 1840, il ne donne pas moins de neuf concerts officiels et fait exécuter intégralement la *Messe en si mineur* du Cantor. Son prestige s'accroît tous les jours, et un jeune comme Schumann « regarde vers lui comme vers une haute montagne »... Puis, brusquement, la lumière s'éteint : Mendelssohn meurt le 4 novembre 1847, en pleine gloire, en plein talent : dernière chance peut-être, après tant d'autres [1] ?

Mais combien son étoile a pâli de nos jours! On daube beaucoup sur l'agréable auteur des *Romances sans paroles*. On lui fait, en somme, les mêmes reproches à peu près que Nietzsche à Schumann, lorsqu'il le trouve trop « petite fleur bleue », trop « deutscher Jüngling », douceâtre dans le sentiment et un peu ridicule dans les passages de force. Ces défauts, en effet, n'apparaissent que trop nettement (andante du premier *Trio,* par exemple, et premier temps de la *Sonate pour violoncelle,* op. 45) [2]. Mais ils s'expliquent :

1. Il avait, en effet, atteint son « plafond » à 17 ans, avec *le Songe.*

2. Etant entendu que ladite sonate, malgré sa rhétorique, est quand même une très belle œuvre.

d'abord par l'entourage du compositeur — trop de vieilles dames buveuses de café au lait et d'une sensibilité très fade; trop de confort et d'aises, pas assez de difficultés à vaincre (comparez avec Beethoven ou Wagner !). Ensuite, par l'époque : ce romantisme berlinois, des salons berlinois, est un peu romantisme de pendule, qui sent le *toc*. De là le ton pleurnichard, l'héroïsme un peu creux. Il faut dire aussi — ou plutôt répéter — que par bien des points, celui qu'irrespectueusement on a appelé « le parfait notaire » est tout l'opposé d'un romantique. Comme son aïeul Moses, le philosophe ami de Lessing, il aime la raison, la rectitude, l'équilibre — même en morale. C'est là précisément ce qui le rapprochait de Gœthe et l'éloignait de Berlioz à Rome. Il suivait à la lettre, nous dit-on, le précepte de Boileau et, quand il composait, « vingt fois sur le métier remettait son ouvrage ». Il ciselait, il fignolait. Trop souvent, sa musique ressemble à ses aquarelles, trop léchées. Tout ce qu'il fait — et pourtant en 1853 encore, Spohr le traitait d'incendiaire ! — est trop prudent, trop surveillé, trop égal, sans la flamme qui dévore. Trop banal aussi, en mainte occasion. Intelligent comme il était, il a senti lui-même ses

limites. « Toute la modulation (écrit-il à propos des *Hébrides*) sent plus le contrepoint que l'huile de poisson, les mouettes et la morue, et ce devrait être tout le contraire. » On a pu dire de sa *Première nuit de Walpurgis :* « C'est du Félicien David. » Il n'en est pas moins vrai que des symphonies comme l'*Ecossaise* ou l'*Italienne,* le *Saint Paul,* le *Concerto de violon,* des quatuors à archets comme celui en *mi bémol majeur,* les deux *Trios,* la première *Sonate pour violoncelle,* restent agréables à écouter. Combarieu l'appelle très finement « le Murillo de la musique ». Malheureusement, ajoute-t-il, « ce qu'il a fait de beau est déjà dans les grands maîtres qui l'ont précédé ».

Ce dernier jugement n'est pas très équitable, à notre avis. Mendelssohn donnait à Schumann et peut encore nous donner l'impression du neuf, par rapport à ses prédécesseurs. La phrase trop rigide, trop carrée des grands classiques, il la brise, il l'assouplit comme Heine assouplissait le vers de Schiller et de Gœthe. C'est là une considérable innovation. Disons aussi qu'il a merveilleusement bien écrit pour les instruments, en particulier pour le violoncelle, dont il a, le premier, utilisé toutes les ressources. Si l'on tient compte

de ce qu'il a été pour ses contemporains, on avouera que sa personnalité compte dans l'histoire.

Il nous offre le spectacle — assez paradoxal, mais c'est là son originalité — d'une nature classique, à bien des égards rationaliste même (le grand-père *Aufklärer !*) aux prises avec un siècle revenu aux traditions allemandes d'irrationnel et de démesure. Son cas nous apparaît un peu comme celui de Mérimée en littérature : un tempérament classique qui baigne dans un milieu romantique... Fêté, très fêté de son temps, l'auteur de l'*Italienne,* de *Saint Paul* et du *Songe* a vu son renom s'effacer jusqu'à l'injustice. Retrouvera-t-il jamais une part de la faveur publique ? L'ostracisme absurde qui l'a frappé depuis 1933 devrait amener une réaction générale à son bénéfice. Mais peut-être cette réaction se fera-t-elle surtout le jour où, las d'une musique trop algébrique et pour ainsi dire trop chimique, les auteurs modernes reviendront — ils ont déjà commencé de le faire — à la mélodie ?

ROBERT SCHUMANN

La parenté des arts, singulièrement de la musique et de la poésie : voilà, depuis Wackenroder et Tieck, un des dogmes essentiels de l'école romantique allemande, et même française. Schumann a longtemps balancé, dans ses jeunes ans, entre l'une et l'autre. Collégien, il avait, comme il se doit, composé des vers, ébauché une tragédie en cinq actes, pastiché Schiller. Dès treize ans, il s'était fait un florilège de ses poèmes préférés, plus tard encore un autre, où l'on rencontre, de sa main, un court développement rimé sur les *Affinités intimes de la poésie avec l'art musical.* Tant au lycée qu'à l'Université, il a célébré dévotieusement le culte de Schiller et de Jean-Paul. « A demi Werther, à demi Jean-Paul », ainsi le voit Nietzsche, avec des railleries cruelles sur cet idéal d' « adolescent

allemand » qui est à la fois celui de Ferdinand dans *Intrigue et Amour,* et celui de Max Piccolomini dans *Wallenstein,* celui de tous les séides de Schiller, à commencer par le fils de son meilleur ami, Theodor Kœrner, tombé, comme Max, au champ d'honneur.

Si, comme Gœthe entre la poésie et la peinture, Schumann, jeune bourgeois aisé, hésite entre la poésie et la musique, sa musique n'en restera pas moins très littéraire — à base de littérature. « Schumann ne pensera jamais sans l'étai d'une littérature », opine Marcel Beaufils dans une originale étude [1]. Fils de libraire et lui-même pourvu d'une solide culture, il s'appuie, surtout dans sa première manière, sur des poètes, et particulièrement Jean-Paul. Les *Papillons,* les *Intermezzi,* les *Danses du Davidsbund* et le *Carnaval,* calqué sur ceux du *Titan* et de l'*Ange ingrat,* tout cela est préfiguré dans ces lignes de Jean-Paul (*Fragments esthétiques*) : « Les sons constituent le pollen de notre âme. Ils sommeillent, cachés, en boutons très délicats, et font impérieusement éclater leurs calices quand l'âme, déchaînée par ses passions violentes, secouée dans toutes les fibres, brûle d'une flamme lumineuse. Alors, le son est le

1. *Schumann,* collection Riéder.

nuage orageux, d'où l'Esprit parle aux mortels. »

Longtemps, sa technique reste déterminée par ce talent qu'il possédait, paraît-il, de décrire au piano telle personne ou tel objet. Il fait un peu la même chose dans ses premiers essais, sortes d'aphorismes qui rappelleraient assez la manière fragmentaire, anecdotique — et romantique — de Nietzsche. N'oublions pas qu'à ce moment-là, les fugues de Bach apparaissent au jeune étudiant comme des « morceaux de caractère » : influence de la mode, du milieu provincial, de l'éducation, de la tendance un peu féminines ? on ne sait. Quelques traits « caractéristiques », un parfait mépris du plan et de la logique; l'unité assurée par la poésie, comme le veut Jean-Paul : voilà comment s'offrent à nous ces prémices, ces reflets des choses, ces pages de journal intime. Quand il élabore ses *Impromptus sur un thème de Clara Wieck,* le futur virtuose se complaît surtout — et pas seulement par attachement amoureux — à souligner l'originalité du thème qu'il s'est proposé [1]. Et Werner Korte [2], dans son livre,

1. Reprise inconsciente (et approfondie) de la tradition léguée par nos clavecinistes français (Couperin, etc.).
2. Potsdam, Athenaion, 1937.

relève l'analogie de ces courtes esquisses avec les récits, les charades, les énigmes qu'il proposait, dans ses lettres, à sa jeune amie, la fille de son hôte, Clara. Dans tout cela, aussi bien, beaucoup de grâce, de virtuosité, des accords qui surprennent : un art encore un peu menu, mais que va nourrir, hausser, galvaniser l'événement décisif : l'idylle avec Clara Wieck. On pourrait même avancer que la *Fantaisie* (op. 17), dédiée à Liszt — au moins ses deux premières parties — marque un tournant capital, si notre impénitent n'était revenu, dans ses *Danses du Davidsbund* et par la suite encore, au « roman de bal masqué » à la Jean-Paul.

En tout cas, fruit des amours tourmentées où Wieck joue le rôle de persécuteur, se dégage un nouveau style mélodique — non plus rhapsodique, celui-là, mais *construit* et tendant à l'ensemble organisé, à ce que Wagner appellera plus tard « la mélodie continue ». « Ma musique, écrit entre autres le fiancé à sa fiancée, m'apparaît maintenant si merveilleusement enchevêtrée, malgré sa simplicité ! » Et c'est déjà la voix, « cette foule d'autres choses » qu'il entend, à côté de la phrase pianistique et comme à travers elle. Ainsi sera-t-il conduit au lied, la voix humaine étant seule capable, selon lui, de porter, supporter la phrase qui s'allonge et s'amplifie.

On sait dans quelle ivresse sont écrits ces premiers lieder (qui ne sont pas toujours les meilleurs). « Il m'arrive mainte fois, en ce moment, de me sentir éclater à force de musique », avoue le poète-musicien en proie à son « démon ». « Je voudrais écraser le piano sous mes mains, et il faut souvent m'en arracher de force. » Et surtout : « Le piano devient trop étroit pour moi !... les sons, la musique me tuent en ce moment; je sens que j'en pourrais mourir. Ah, Clara, quel bonheur divin d'écrire pour le chant ! J'en ai été trop longtemps privé ! » Et après Eichendorff, ce sont Heine, Gœthe, Burns, Byron qui l'inspirent. Et, de même qu'autrefois il a composé des *Ballromane,* le voici maintenant qui relie en un roman chanté (*Liednovelle*) *La vie et l'amour d'une femme,* le raisonnable cycle de Chamisso. Heine, Eichendorff n'en resteront pas moins ses plus accomplies réussites, et Korte fait œuvre de partisan, lorsqu'il déclare incompatibles l'« intellectualisme » de Heine et la « sentimentalité allemande » de Schumann. Celui-ci administre la preuve du contraire, et ses transpo-

sitions sont bien davantage des *traductions* du poème, dont elles épousent les moindres nuances, que les lieder schubertiens, qu'on se représente assez bien sans le poème (*Sérénade, Roi des Aulnes,* etc.). Sans doute, on lui a reproché — comme à Schubert — de s'être acoquiné à des poètes vraiment trop *mineurs :* Rückert, Geibel (très *deutscher Jüngling*), Reinick, W. von der Neun, Elisabeth Kulmann. Mais ici encore, que cherche-t-il ? sinon à *caractériser,* à donner, presque symboliquement, l'image, la sensation du poème et du poète ? Le romantique réhabilite l'individu, l'individuel.

Maintenant que Schumann a dépassé sa technique rhapsodique, presque pointilliste, du début, le voici capable d'édifier — il le croit du moins, et plus encore sa femme — les importantes architectures de la symphonie. Dès l'op. 11, rappelons qu'il s'était essayé à la forme sonate : dans le cadre désormais consacré, il avait fougueusement versé — quitte à tout faire craquer — le tumulte bariolé de ses sentiments et de ses rêves. « Il en résulte, écrit Korte, de curieux changements dans la construction, de petits escaliers qui montent et descendent dans la bourgeoise demeure, des ornements et des bosselages dans les différentes pièces; on croirait parfois que le fracas intérieur va faire éclater les murs de la maison... » Cette appréciation vaut pour les sonates — celles de violon par exemple; elle ne vaut pas moins — et pour cause — pour les symphonies. « Symphonies de pianiste », a-t-on dit injustement; elles valent mieux. « Symphonies lyriques » serait plus exact. Nos oreilles ont été manifestement gâtées par les débauches tonitruantes des orchestres wagnériens. La première, issue en pleine lune de miel, en janvier 1841, ouvre sur une puissante fanfare de trompettes; Schumann s'est échauffé sur un vers de Bœttiger : « Dans la vallée se lève le printemps »; le premier mouvement conclut par un hymne à la saison nouvelle, et le finale en exprime — pas très vigoureusement — la magie triomphante. Dans la *Symphonie en ut majeur* (op. 61), il essaiera, plus encore, de franchir ses propres limites et de traduire, dans l'esprit de Beethoven, une lutte, une délivrance. Mais ici l'on doit donner raison à Marcel Beaufils, quand il nous montre un Schumann « pathologique », un anxieux (*Kreisleriana, Noveletten, Phantasiestücke*), écrasé par le mystère qui nous environne (E. T. A. Hoffmann), un nostalgique

bien plus qu'un lutteur (voir son attitude dans l'affaire Wieck [1]), un Icare après tant d'autres (Kleist, Nerval, O'Neddy, etc., etc.). Il n'est pas comme Beethoven, le patient forgeron qui sait durcir les angles, accentuer les reliefs... Il est flou, il est romantique.

Ses limites, il les sentira mieux encore dans un domaine qui pourtant lui tient bien à cœur : le théâtre. Lui aussi, après Mozart, après Schubert, après Weber, n'a eu qu'un rêve : réaliser l' « opéra allemand ». Il ne lui était pas réservé d'y réussir. Sa *Geneviève* selon Hebbel — comme ce qui reste du théâtre de Schubert — ne vaut plus aujourd'hui que par l'ouverture et quelques airs; encore en est-il d'affreusement banals. Excellant à nous peindre en touches lyriques l'âme douce et tendre de Geneviève — la sienne —, Schumann devient risible dès qu'il aborde le véritable drame : les ruses noires de Golo. Il n'est visiblement pas fait pour peindre les monstres ! Ici, Nietzsche pourrait triompher quand il parle de « cette âme noble et sensible... sans cesse brûlant d'un bonheur ou d'une souffrance impersonnels (?), cette âme de petite fille, *noli me tangere* de naissance ».

1. Et dans l'affaire de la « Ligue David » : « une bataille de fleurs », dit à peu près J. Combarieu.

Il y a bien, évidemment, chez ce fils préféré de sa mère — son dernier-né « Robert de la Mulda » ! — quelque chose d'un peu « vieille fille », un sentimentalisme parfois bien fade, certaine mièvrerie de petite pensionnaire, et qui ne sont pas seulement dus à l'influence de Mendelssohn. Exemple : *Le Noyer*, malgré son charme, et même peut-être le second temps de la *Sonate pour violon* (op. 105).

Mais n'est-ce pas là la rançon de sa vraie noblesse d'âme, enfant élevé par des femmes? Comparez Beethoven, Berlioz, Schubert ! De son « bourgeoisisme » aussi ? ils sont — sa femme et lui — si peu bohèmes ! De là ce qu'il y a d'un peu trop sage — sans méconnaître des pages de délicieuse tendresse — dans le *Paradis et la Péri*, plus encore dans le *Pèlerinage de la Rose* qui font moins regretter que l'auteur n'ait pas, comme il en avait l'intention, affronté le sujet héroïque de *Martin Luther;* il y fallait un second Bach.

Aussi bien, ces contradictions, ces manques qu'on impute trop facilement au génie, représentent comme la signature même de l'époque, époque *inégale* entre toutes. Avouons, pour être franc, qu'ils contribuent à donner à cette musique son éternel air de jeunesse. Mais les détracteurs sont intraitables.

Ils ont dépensé une ingéniosité surprenante à tâcher de repérer, dans les œuvres de la période de Dresde — et même celle de Leipzig [1] — les traces de folie menaçante. « Vaines recherches », estimait, avec son grand bon sens, Henri Lichtenberger. Comment évaluer cette désagrégation ? sur quelles balances en peser les traces ? Lorsqu'on voit, dans les lieder composés à Dresde pour les enfants, de flagrants enfantillages, n'est-ce pas plutôt parce qu'encore une fois, le musicien touche ici à une de ses bornes ? Peut-être sentirait-on davantage la fatigue dans la *Sonate de violon* (op. 121), ou dans les deux derniers *Trios* qui, malgré de belles envolées, décèlent un excessif effort : le rythme y manque de rigueur, les idées de brillant, de persuasion émotive. Pareillement, le nocturne du scherzo, dans la première *Symphonie*, ou le chœur final du *Faust*. Lassitude ou impuissance ? La musique n'y coule pas à pleins bords comme dans *Manfred* (là, il avait trouvé *son* sujet, celui où il se pouvait mettre tout entier). Mais pour les œuvres antérieurement citées, ne pourrait-on pas aussi produire l'hypothèse de Korte : celle d'une nouvelle manière, essayée

1. Les Schumann ont habité Dresde de 1844 à 1850. La période leipzicoise se place entre 1830 et 1844.

sans succès et qu'un Brahms, selon lui, saura porter à la perfection ? Pourtant, Schumann semble avoir pris conscience de certaines de ces faiblesses, puisqu'il n'a pas permis que fussent publiés, de son vivant, sa *Messe*, op. 147 et son *Requiem*, op. 148.

Non : s'il faut critiquer — sans s'attacher au déchet : *Adventslied, Erdenhalls Glück, Des Sängers Fluch, Verzweifle nicht*, etc., on pourrait plutôt lui reprocher certaines dissonances, notamment dans les lieder et les chœurs, des rencontres de sonorités dures à l'oreille, au moins à l'oreille française. Et aussi, de laisser chez l'auditeur, assez souvent, une impression d'inachevé [1], de retombée après un effort qui a dépassé ses forces; mais cela dès les premières œuvres, et non pas sous la menace de l'aliénation mentale.

Mais, à côté, que de belles pages ! — peut-être les plus belles de toute la musique allemande ! Phrases de tendresse, au charme indicible, où restent attachés tant de souvenirs, et qui chantent continuellement dans nos mémoires ! Scènes forestières, épilogue des *Amours du Poète*, entrée du piano dans le *Concerto* op. 54, l'appel de Manfred à As-

1. L'« inachevé » romantique — encore !

tarté, le finale du *Quintette*, que sais-je encore ? Des pages et des pages n'y suffiraient point. Gardons notre vénération pour cette âme exquise, à laquelle n'a pas manqué, quoi qu'on en puisse prétendre, la force.

HECTOR BERLIOZ

Hector Berlioz nous paraît former, avec Hugo et Delacroix, la trinité de l'art romantique. » Ainsi jugeait, non sans raison, Théophile Gautier, dans sa toujours vivante *Histoire du Romantisme*. On a même pu écrire qu'à lui seul, Berlioz incarnait le romantisme (Jules Combarieu). Le romantisme, il l'a d'abord vécu : sa biographie est une des plus extraordinaires qu'on puisse imaginer, et point n'est besoin de la romancer, comme il a fait dans ses *Mémoires*, pour y retrouver « l'enfant du siècle », le persécuté, le corsaire de la vie, le Beethoven légendaire, musicien maudit et quasiment diabolique.

Mais, au drame, il y a une préface. L'idylle d'enfance, toute parfumée de Florian, à l'odeur d'iris, de sensiblerie « dix-huitième », de douceur virgilienne. L'épisode de Didon

au IVe livre de l'*Enéide,* la voix blanche des premières communiantes à la Côte Saint-André : ainsi s'éveille sa faculté de sentir. Et bientôt, en vacances chez l'oncle Marmion à Meylan, naîtra le premier amour, pour Estelle Dubœuf, la grande jeune fille qui porte — ô coïncidence ! — le même prénom que l'héroïne d'*Estelle et Némorin.* Mais quelle formation musicale peut-il recevoir, cet enfant, dans ce village où personne ne possède de clavecin ? Que représentent comme stimulants les leçons de guitare de M. Dorant ou les vagues conseils du falot M. Imbert ?

Non, le premier acte ne s'ouvre vraiment qu'à Paris où le jeune étudiant en médecine dissèque des cadavres aux accents de Dalayrac (« Descends dans le sein d'Amphitrite ») ou reçoit le bon M. Andrieux, de l'Académie Française, une poêle à la main, où il est en train de faire roussir des oignons ! Nouveau Chatterton, il est bien décidé, ce rusé Dauphinois, à conquérir Paris — ce Paris tumultueux d'entre 1820 et 1830, où l'étudiant est séditieux et où il fera, lui Berlioz, triompher sa vocation musicale. Est-elle assez « Chateaubriand » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*), cette première cantate sur un poème du triste Millevoye : *L'Arabe au tombeau de son cheval ?* Mme Branchu, qu'il a entendue dans un opéra de Dalayrac, lui « brise la poitrine ». « J'ai pleuré toute la nuit, ajoute-t-il sans qu'il faille le croire sur parole; j'ai failli me trouver mal. » Même refrain pour l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck : « J'ai pleuré toute la nuit; je me tordais dans mon lit, chantant, sanglotant tout à la fois, comme un homme sur le point de devenir fou. » Traduisons simplement que Mme Branchu et *Iphigénie* ont fait sur lui impression profonde. Et n'oublions pas que la Côte Saint-André est presque aux confins de la Provence...

Ce provincial ne doute de rien. A peine débarqué, le 12 août 1823, il s'introduit au *Corsaire* et y prend position contre Rossini, l'idole du jour. A peine a-t-il élaboré quelques essais, qu'il remue ciel et terre pour les faire jouer. A Rodolphe Kreutzer (l'antibeethovénien dédicataire de la IXe *Sonate pour violon*), il envoie ce dithyrambe : « Oh, génie ! Je succombe, je meurs ! Les larmes m'étouffent ! La *Mort d'Abel* ![1] Dieux !... » Et, malgré maint conte fantastique — une perruque lancée sur la scène au beau milieu du *Devin de Village* de Rousseau, le « saccage » des contrebasses à l'orchestre de l'Opé-

1. Opéra dudit Kreutzer.

ra par lui et sa bande — il arrive à ses fins, fait exécuter à l'église Saint-Roch, avec les musiciens de l'Opéra prêtés par le propre Surintendant des Beaux-Arts, une *Messe* de sa composition, obtient de sa famille qu'elle ne s'oppose plus à sa vocation artistique, utilise magistralement l'actualité dans les *Francs-Juges,* d'après Walter Scott, divinité du jour, et la *Révolution grecque,* quand Byron vient de mourir, le 18 avril 1824.

Dira-t-on qu'avec le sage Lesueur, grand auteur d'oratorios, il a été élevé dans la stricte discipline classique ? Mais il n'a que 22 ans, et il vise le Prix de Rome. Il l'aura quand même, cette couronne, en 1830 seulement, et après quelles péripéties ! Privé de la pension paternelle, il est réduit à chanter tous les soirs, aux Nouveautés, des chœurs insipides. Voyant ses *Francs-Juges* refusés — et pour cause — à l'Opéra, il en tirera bientôt, pour la *Fantastique,* presque toute la substance de la *Scène aux Champs.* Il n'y a pas de petites économies; de même, de sa *Messe* de Saint-Roch il réutilisera le *Resurrexit* comme « envoi de Rome » (!) en 1832, transformera ledit *Resurrexit* en *Tuba mirum* pour son *Requiem* en 1837, et « placera » un autre fragment encore dans son *Benvenuto,* en

1838. Ses admirations ? — Elles ne sont certainement pas celles de ses futurs juges à l'Institut ! Weber, Beethoven, Chateaubriand, Walter Scott, Géricault, Ary Scheffer, Delacroix, Hugo — et enfin les deux plus grands, ceux qui l'ont « foudroyé » : Shakespeare et Gœthe. Jour fatidique, que ce 6 septembre 1827, où la troupe anglaise Abbott vient donner à Paris *Hamlet* et *Roméo,* avec une étoile qui s'appelle Harriett Smithson ! Jour fatidique, que cette grise journée de décembre (1827) où se révèle au jeune carabin le *Faust* traduit par Nerval !

Cependant, le second grand-prix obtenu en 1828, le jeune candidat s'entend déclarer, en août 1829, « que le premier prix ne sera pas décerné cette année ». Enfer et malédiction ! Qu'à cela ne tienne : notre Jeune-France aussitôt prépare « une immense composition instrumentale ». Il s'agit de frapper un grand coup. Et s'il ne suit pas, le 25 février de cette mémorable année 1830, le gilet rouge de Théophile Gautier à la première d'*Hernani,* du moins crée-t-il le plus romantique des romans musicaux, son *Episode de la vie d'un artiste : symphonie fantastique en cinq parties.* Œuvre de point en point subversive. D'abord, elle s'annonce par un

« programme », pour que l'auditeur sache à quoi s'en tenir [1] : I. *Rêverie-Passions.* II. *Un bal.* III. *Scène aux champs.* IV. *Marche au supplice.* V. *Songe d'une nuit de sabbat.* Savourons, dès ici, ce mélange de musique et de littérature qui sera toujours caractéristique de Berlioz — et des romantiques. « Virgile, Shakespeare et Gœthe (écrit son biographe P.-M. Masson) ont agi sur lui au moins autant que Gluck, Beethoven et Weber. » Le bal, ici, est peut-être un souvenir du bal chez Montaigu, dans *Roméo,* la Marche au Supplice vient sûrement du *Dernier Jour d'un condamné,* le *Songe d'une nuit de sabbat* peut rappeler à la fois Shakespeare et *Faust.* Ensuite, et bien qu'il remploie beaucoup de musique née antérieurement, l'auteur s'efforce de faire neuf. Surtout en matière d'orchestre. Il rajeunit les timbres, utilise des instruments jusque-là presque inemployés, comme le trombone, réalise des combinaisons sonores inédites, quitte à « saccager le parterre et faire crier les dames », et devance dans une certaine mesure Wagner, avec son « idée fixe », phrase de quelques notes qui revient constamment et rappelle le souvenir, l'obsé-

1. Procédé courant chez son maître Lesueur. Rendons à César...

dant souvenir de son Ophélia — par laquelle il se croit, à ce moment, trahi. (Bien romantique encore, ce perpétuel grincement de dents). Jusqu'au rêve tragique qui aboutit à la vision du supplice et à l'accord fameux destiné à traduire — un peu puérilement — le « coup de hache ».

Les *Mémoires* nous content que la *Fantastique* fut composée « en une nuit » dans la campagne, après la traversée, aux étoiles, de la Seine gelée, en compagnie de Chopin et de Liszt. Belle mise en scène, certes, mais trop romanesque pour être vraie ! Il y a toute une histoire de « collette » qui nous prouve que l'œuvre a été cousue de pièces et de morceaux, et il est avéré qu'à pareil moment, notre musicien n'avait pas encore rencontré Liszt; quant à Chopin, il n'avait pas encore quitté Varsovie... Mais quelle impression devait faire ce conte bleu à la Côte Saint-André et autres lieux !

C'est loin d'être tout. Le roman musical se double d'un roman sentimental, pour le moins aussi « sensationnel ». Notre amoureux, après s'être enflammé pour la belle actrice anglaise, s'éprend brusquement d'une gracieuse pianiste qui professe à certain « Institut orthopédique » (!) où il enseigne la

guitare. Feux et flammes, soupirs et grincements de dents ! Camille Moke règne maintenant sur ce cœur si inflammable, et c'est à elle qu'il pense en confectionnant sa cantate de concours *Sardanapale* (un sujet fait pour lui!) tandis que, dehors, l'émeute crépite (juillet 1830).

Enfin , le 21 août 1830, notre *outlaw* emporte le Prix de Rome. Mais quel désespoir ! Quitter Paris, quitter son « gracieux Ariel! » Aller s'enfermer dans ce « guêpier » de la Villa Médicis ! Ne nous étonnons donc pas si ses premières impressions de Rome sont lugubres, ni si les camarades l'ont immédiatement surnommé, par antiphrase : « le Père la Joie ». Et ne nous laissons pas trop prendre à ses attitudes voulues. On a beau maudire et médire : il y a tout de même à la Villa un charmant directeur qu'on appelle « Monsieur Horace » — Horace Vernet. Il y a Mendelssohn, visiteur courtois, si cultivé, avec lequel on peut causer utilement; il y a les environs de la Villa, Subiaco, Tivoli, Frascati, Naples, Pompéi. On s'y promène le fusil à l'épaule, on y danse avec les gracieuses paysannes. Et, de temps en temps, arrive de France une aubaine, comme *Notre-Dame de Paris*. Ecoutons le « Romain malgré lui » juger la dernière-née de Victor Hugo : « Oh, vous êtes un génie, un être puissant, un colosse à la fois tendre, impitoyable, élégant, monstrueux, rauque, mélodieux, volcanique, caressant et méprisant... Beethoven *seul*, parmi les grands, a mesuré juste la hauteur des insectes humains qui l'entourent, et, avec lui, je ne vois que vous... Songez donc, si je vous écris, si je divague, si j'absurde... songez que je suis à Rome, exilé, pour deux ans, du monde musical par un arrêt académique confirmé par la pension du Grand Prix; que je meurs par défaut d'air comme un oiseau sous le récipient pneumatique, dépourvu de musique, de poésie, de théâtre, d'agitations, de tout; puis, figurez-vous qu'après six mois d'attente, j'ai fini par obtenir *Notre-Dame de Paris*, que je viens de lire au milieu des pleurs et des grincements de dents, et vous concevrez que je vous écrive, moi dont vous ne connaissez même pas le nom; moi qui n'ai rien à vous demander, pas même un livret d'opéra. Est-ce ma faute ou la vôtre ? Qui m'a gonflé le cœur ? Qui a fait de ma tête un brûlant alambic, d'où suintent presque continuellement, depuis deux jours, des larmes corrosives ? Qui a augmenté mon mépris et ma haine pour tout notre monde de sottise

basse et de stupidité ? Qui m'a fait rugir, blasphémer des nuits entières ? Qui, si ce n'est vous ?... *Addio, signore, mille grazie.* Je commençais à sécher et à me flétrir comme une prune au soleil : ma peau redevient tendue et luisante, mon sang circule, la vie d'artiste me reprend. *Viva l'ingenio tuo !* »

A la bonne heure : voilà le vrai Jeune-France ! — Mais, au fond, ce Latin pur-sang n'allait pas tarder à s'acclimater — ne fût-ce que pour fraterniser avec le Vésuve, qu'il compare — modestement — à lui-même... Auparavant, toutefois, il allait de nouveau vivre un épisode romanesque et bien dans l'esprit du temps. Il apprend, par une lettre du très douteux Hiller, que sa fiancée Camille Moke va convoler avec le riche facteur de pianos, Pleyel. Illico, au risque de perdre tous ses avantages romains, il saute dans la diligence, traverse Florence (où il prétend être resté une nuit entière, au Campo Santo, tenant dans sa main la main glacée d'une jeune morte de la veille), passe la frontière, achète à Nice un déguisement — il s'habille en « gouvernante » avec un voile vert, et veut aller droit à Paris, assassiner son infidèle. (« Elle me résistait, je l'ai assassinée ! »)... Rassurons-nous : peu de jours après, notre Antony s'est rasséréné, annonce sagement son retour à Rome, et s'offre sur la Côte enchantée quelques journées de bon temps ! Mais tout bon romantique met sa vie en vers, en peinture ou en musique. Toute cette aventure sera la matière d'une œuvre d'art : *Lélio ou le Retour à la Vie,* mélologue. Là encore, tout un programme : I. *Ballade du pêcheur.* II. *Chœur d'ombres irritées.* III. *Scène de brigands* (inévitable). IV. *Chant du bonheur* (La Mort d'Orphée). V. *Harpe éolienne.* VI. *Fantaisie sur la* Tempête *de Shakespeare.* « Cet ouvrage, spécifie l'auteur, doit être entendu immédiatement après la *Symphonie Fantastique,* dont il est la fin et le complément. » — Le romantique ne sait pas finir —. Lélio, bien entendu, c'est Berlioz lui-même qui exhale sa souffrance en exclamations passionnées. Pour s'apaiser, il fait jouer, mais « derrière la toile », la ballade de Gœthe, le *Pêcheur,* entrecoupée de quelques mots proférés par lui et du retour de l' « idée fixe ». Puis, nouveau monologue, imité de celui d'*Hamlet,* chœur d'ombres, et troisième monologue, précédé d'une invocation au grand Will et d'un torrent d'injures aux classiques ! Les brigands, eux, de leur côté, obtempèrent à la consigne de leur chef : « Nous allons boire à nos

maîtresses dans le crâne de leurs amants ! » Encore un monologue de l'intarissable Lélio, puis le *Chant du bonheur*, où Lélio écoute sa propre voix. Nouveau monologue, appel à Juliette-Ophélie, commenté par un court morceau symphonique. Enfin, après un sixième monologue, l'auteur trace le plan d'une symphonie et, comme Hamlet à ses comédiens, fait ses recommandations aux musiciens de l'orchestre. Ceux-ci attaquent alors la *Fantaisie sur la Tempête*, corsée d'un « Chœur des Esprits de l'Air » et du rappel de l'Idée Fixe. C'est elle, l'Idée Fixe, qui va marquer le terme du *Retour*, tandis que Lélio s'écrie, désespéré : « Encore, encore, et pour toujours ! »

Nous avons tenu à détailler cette « suite et fin » de la *Fantastique*, parce qu'elle est éminemment représentative de la manière de Berlioz. On comprend que le public ait été dérouté ! Ce n'était pas précisément (malgré les brigands) *Zampa* ni le *Pré-aux-Clercs*, juste contemporains ! En attendant que son *Retour* fût joué à Paris (9 décembre 1832, avec Bocage dans le rôle de Lélio), Berlioz, de sa « caserne académique », ne perd pas de vue le Boulevard; il envoie ses compliments à l'auteur triomphant de *Robert le Diable*, homme à ménager. Et, quand il quittera la Ville Eternelle, il en rapportera tout un bagage d'impressions et de souvenirs auxquels nous devons, pour une grande part, *Harold en Italie*, *Benvenuto Cellini*, *Roméo et Juliette*.

L'ex-pensionnaire de « Monsieur Horace » était rentré à Paris par son village natal de La Côte. C'est au moment de sa rentrée que se place le fameux « concert dramatique » dont la *Fantastique* était la pièce de résistance et auquel assistait Harriett Smithson, actrice déjà bien déclinante. Berlioz, lui, brûle plus que jamais et fait paraître, sous la signature de son ami d'Ortigue, une autobiographie où l'on conçoit qu'il ne se ménage pas l'éloge ! Tout cela destiné à éblouir l'actrice irlandaise, que la respectable famille de La Côte ne voit pas sans crainte épouser Hector. Mais voyez, entre temps, le savoir-faire du Dauphinois : d'une part, il évite le voyage en Allemagne imposé aux Prix de Rome après leurs années d'Italie; de l'autre, il transforme la *Révolution grecque* en *Triomphe de Napoléon*. Tout est au grand Empereur, en 1833, la monarchie impopulaire. Les relations avec Harriett touchent au point crucial : l'actrice hésite, mise en défiance par une sœur jalouse, refuse la main qu'on lui

tend. Ici, réapparition du romantique : il fait mine de s'empoisonner. La feinte réussit, et, le 3 octobre de cette année 1833, Harriett Smithson devient Mme Berlioz. L'heureux époux, dès le lendemain, s'en va crier sur tous les toits que son Irlandaise était pure !...

Ce mariage mouvementé ne devait lui assurer qu'un bonheur très relatif. Ophélie est piètre ménagère, et les revenus de Berlioz sont et resteront modiques, malgré ses qualités manœuvrières. L'artiste en quête de ressources court deux lièvres à la fois. Le journalisme, en s'introduisant au *Rénovateur,* puis, à la *Gazette musicale,* où du moins il fera utilement campagne en faveur de Beethoven; l'Opéra, où Mlle Bertin, nièce des puissants directeurs, lui dame le pion avec son *Esmeralda,* d'après Victor Hugo. Du moins la « victime » se verra-t-elle, en janvier 35, promue à l'importante chronique musicale des *Débats,* alors omnipotents. *Harold,* où il a recouru à d'anciens fragments d'une *Marie Stuart,* rapporte, en trois auditions, « presque deux mille francs » ! Mais les concerts, en général, ne font pas leurs frais, quelque mal que se donne le compositeur-impresario. Le prestigieux succès des *Huguenots,* en

1836, le pique d'honneur, et le voici occupé à son *Benvenuto Cellini.* L'attentat de Fieschi, à ce moment, lui vaut la commande d'un *Requiem* qui, du moins, sera joué aux Invalides le 5 décembre 1837. Œuvre « babylonienne », comme la rêvait son auteur [1], exécutée par quatre orchestres de cuivres et un chœur à huit cents voix. Mais victoire à la Pyrrhus, encore, que celle-là : le public d'Auber, de Rossini, de Boïeldieu n'est pas mûr pour cette sorte de musique. Pas plus qu'il ne goûtera *Benvenuto Cellini,* mis immédiatement en répétitions à l'Opéra, grâce aux menées subtiles de l'auteur. La pièce tombe à plat en juillet 1838, et tout ce qu'il en restera se condense dans l'*Ouverture du Carnaval romain* [2]. Mais l'artiste sifflé a sa revanche — au moins d'amour-propre : à la fin d'un concert où figuraient *Harold* et la *Fantastique,* le dédicataire d'*Harold,* Paganini en personne... tombe à ses genoux et, peu après (lui qu'on dit avare) envoie au méconnu un chèque de vingt — certains prétendent vingt-cinq — mille francs.

1. TIERSOT la compare à *N.-D. de Paris* d'HUGO.

2. Observons aussi, avec J. TIERSOT, que Berlioz, dans *Cellini,* a voulu faire autre chose que le « grand opéra » traditionnel; audace impardonnable !

Berlioz n'en continue pas moins ses brigues et ses campagnes. Triomphe de l'astuce ! Pour un peu, il eût été nommé, lui, l'antipode de Rossini, directeur du Théâtre Italien ! De cet échec il se dédommage vite en se faisant donner, le 9 février 1839, le poste de conservateur-adjoint à la Bibliothèque du Conservatoire, peu payé, mais une sinécure.

Voyant tous les théâtres lui fermer leurs portes, Berlioz revient au poème symphonique. *Roméo et Juliette,* sur livret d'Emile Deschamps, l'occupe de janvier à septembre 1839. L'œuvre est exécutée dès le 24 novembre, au Conservatoire. P.-M. Masson y voit le germe de l' « opéra de concert », tel que sera la *Damnation de Faust,* et de l'oratorio, genre *Enfance du Christ.* Après un chœur initial qui tient lieu de l'ancien « programme » et nous introduit dans le sujet, la symphonie se déroule sous la forme de successives scènes instrumentales. Les échos du bal arrivent jusqu'à nous[1]; puis les hautbois et les flûtes (Juliette) dialoguent avec le violoncelle (Roméo) en un magnifique duo d'amour. Le léger, transparent scherzo de la Reine Mab rivalise avec Weber et Mendelssohn. Vient

1. Tiersot pensait ici à la somptueuse couleur d'un Delacroix.

alors le convoi funèbre de Juliette, marche instrumentale en fugato comme les aime Berlioz, puis psalmodie sur une note unique, où s'associe finalement l'orchestre. Le dénouement adopté ici est celui qu'avait imaginé l'acteur Garrick : Juliette se réveille dans son tombeau, Roméo succombe et Juliette se tue — canevas bien ingrat pour un musicien, mais celui-ci reprendra ses droits dans le triple chœur final, aux proportions grandioses.

Nous avons là le Berlioz réel, ou tel qu'il se réalise. A côté survit toujours l'éternel quémandeur auquel on appliquerait volontiers le mot de Renan sur Berthelot : « Ci-gît Berthelot, à la seule place qu'il n'ait point demandée. » Le 26 juillet 1840, pour le dixième anniversaire des Trois Glorieuses, notre homme trouve moyen de faire exécuter en plein air, devant la colonne dite « de Juillet », sa *Symphonie funèbre et triomphale.* Quelle que soit, cette fois encore, l'ampleur des masses chorales et orchestrales, l'effet est nul : le son se perd, à l'air libre. Et rejouée au festival, dans une salle close, le 1er novembre 1840, l'œuvre lui rapporte, tous comptes faits..., trois cent soixante francs !

Dans cette France de 1840, où l'homme « moyen » suit ponctuellement le conseil de

Guizot : « Enrichissez-vous ! » (de là, par réaction, l'idéalisme échevelé des romantiques), le concert n'attire plus personne. A moins — comme toujours aux époques et dans les milieux de goût médiocre — qu'il ne s'agisse d'un virtuose à la mode, comme Thalberg au piano et Batta au violoncelle. Avec cela, c'est le moment où la tentative bonapartiste de Boulogne draine toutes les curiosités. Wagner admire la *Symphonie funèbre*, mais constate — non sans *Schadenfreude* peut-être — l'isolement complet de son rival. Une petite aubaine, pourtant, échoit au malheureux artiste : une série de récitatifs à composer pour l'adaptation du *Freischütz* à l'Opéra (7 juin 1840).

Mais la vie pour lui n'en devient pas plus gaie. Harriett, affreusement jalouse, soupçonne — outre les *mille e tre* passantes de chaque jour — la nouvelle intrigue amoureuse qui enchaîne son faible grand homme en cette année 1841 : une demi-Andalouse à voix de vinaigre, Marie Récio. L'année d'après, les deux amants font ensemble le voyage de Bruxelles, et au retour, Berlioz abandonne définitivement le domicile conjugal. Deux ménages sur les bras ! Comment ses ressources y suffiraient-elles ? Appelé par Liszt, Berlioz se rend en Allemagne avec son accaparante maîtresse, s'arrange pour la perdre en route; mais elle le rejoint, pour l'agripper d'autant plus ferme. Cette société indésirable gâte au grand artiste les succès qu'il remporte à Weimar, à Dresde (où Wagner est kapellmeister de la Cour), à Brunswick, à Hambourg, à Berlin en présence du roi. Pas plus que le classique Don Diègue, ce romantique ne devait « goûter de parfaite allégresse ».

Au retour, il rédige, de sa plume de journaliste-né, son *Voyage en Allemagne et en Italie*, et le dédie au duc de Montpensier. C'est aussi le temps où paraît le *Traité d'Instrumentation*, que Wagner aura toujours sur sa table. Période agitée que celle-là (1844) : une cure à Nice, un passage en Angleterre, un essai de traité avec... Franconi, le directeur de cirque ! Et seulement quelques rares belles heures : celles de Bonn, où l'on inaugure le monument à Beethoven (10-12 août 1845). Alors, sans doute inspiré par l'Allemagne, Berlioz reprend ses *Huit Scènes de Faust*, et en ajoute de nouvelles qu'il versifie d'après la traduction de Nerval. *La Damnation* s'élabore au cours d'un voyage en Autriche et en Hongrie; elle est achevée dans la

propriété d'un mécène, à Montville, près de Rouen. Six semaines après est donnée la première audition (6 décembre 1846). Echec total [1], qui désespère l'auteur; mais les quelques-uns qui comprennent lui offrent un banquet et « l'écrasent sous les fleurs ».

Avec cela, dix mille francs de dettes ! C'est là l'origine du voyage en Russie (14 février 1847). Heureusement, Marie Récio n'en est pas, et notre pseudo-veuf en profite pour ébaucher une idylle avec une ouvrière de Pétersbourg, celle-là qui lui disait dans son français novice : *Je vous écriverai.* Au retour, demi-succès de la *Damnation* à Berlin. Il est trop tôt encore. A Paris, nouvelle candidature : la direction de l'orchestre de l'Opéra; un nouvel insuccès. Triste vie que celle de ce forçat du feuilleton, entre sa femme paralysée et sa maîtresse sotte et médisante... Alors, chez cet imaginatif, renaît le souvenir de l'idylle d'enfance. A l'Estelle de ses rêves, il envoie des lettres fulgurantes — et certainement sincères. On devine l'embarras que pouvaient causer à Mme Fornier, devenue une très respectable grand-mère, ces déclarations to-

1. Contemporain de celui des *Burgraves;* le romantisme se démode !

nitruantes et l'entêtement de son persécuteur à demander des entrevues !

Entre temps, la roue politique tourne, et Louis-Napoléon préside la République. Dès le début, Berlioz dresse ses batteries pour se rapprocher du soleil levant. Ce n'est pourtant pas son *Te Deum* (il ne sera joué que le 30 avril 1855 à Saint-Eustache) qui sera choisi quand le prince deviendra Napoléon III, ni lui comme surintendant de la Chapelle impériale, quand celle-ci sera créée. Une Société philharmonique, que, jamais à court d'expédients, il tente de lancer, ne vit pas. Elle a quand même le temps, dans sa courte durée, de donner le *Requiem* et certains *Adieux des Bergers à la Sainte Famille* que Berlioz, voulant forcer la faveur publique, présente comme l'œuvre de « Pierre Ducré, maître de chapelle » en 1677. La ruse réussit et l'auditoire préfère cette musique, plus « claire ». Après le coup d'Etat de 52, nouvelle tentative pour fonder en Angleterre une *New Philharmonic Society,* qui donne six concerts — dont les frais dépassent les recettes. Mieux vaudra, pour cet intempestif, cet inactuel, mais inactuel et intempestif comme tant et tant d'autres, la « Semaine Berlioz » montée par le toujours charitable Liszt en son fief de Weimar. Sont

jouées là les principales œuvres du maître français, et même son *Cellini* — qui peu après (25 juin 53) fera fiasco à Covent-Garden. Mis en goût par le chaud accueil des Weimariens, Berlioz, à la mi-août 1853, entreprend une tournée victorieuse à travers les Allemagnes. La *Fuite en Egypte* est acclamée à Leipzig, capitale musicale d'alors. Elle le sera bientôt à Paris, le 18 décembre, avec l'*Arrivée de la Sainte Famille* et (après mai 1854) le poème complet qui désormais prend le nom d'*Enfance du Christ*. Authentique oratorio, où au programme se substitue un Récitant, qui suggère sans appuyer. Ainsi voyons-nous tour à tour le *Songe d'Hérode* (le dernier morceau composé), une *Marche nocturne* où dialoguent des soldats romains, Hérode, lui-même et ses devins; puis, complet contraste, l'*Etable de Bethléem* et le *Chœur invisible des Anges*. La seconde partie, antérieure chronologiquement à la première, décrit la *Fuite en Egypte*, avec une délicieuse ouverture fuguée pour cordes et vents, l'entrée successive des bergers sur un motif gentiment vieillot, tandis que flûtes et hautbois soupirent, nostalgiques. Un chœur à quatre voix figure l'*Adieu des Bergers à la Sainte Famille*. Et c'est, décrit par le Récitant que soutient discrètement l'orchestre, le *Repos de la Sainte Famille*, tandis que résonne un lointain Alleluia. La troisième partie enfin, l'*Arrivée à Saïs*, reprend le *fugato* de la deuxième, simplement changé de rythme. Cordes et clarinettes, dans le grave, expriment la détresse des saints voyageurs. Mais voici les hôtes : leurs serviteurs d'abord (fugue vocale appuyée par l'orchestre), le père de famille, puis les enfants qui exécutent un charmant trio pour deux flûtes et une harpe. (La flûte est un des rares instruments dont sache jouer Berlioz). Dans une péroraison, le Récitant et un chœur mystique concluent l'œuvre entière. Le compositeur ne se trompait pas quand il devinait là « un sentiment de l'infini, de l'Amour divin »[1]. Mais on l'exaspérait quand on lui faisait compliment d'avoir « changé de manière »[2]...

Pendant ce temps mourait, lamentable, Harriett, et, tandis que Liszt, blasé sur les séparations, l'enterrait assez cavalièrement (« Elle t'inspira, tu l'as aimée, tu l'as chantée; sa tâche était accomplie. »), Berlioz, lui, plus sensible, et depuis longtemps déchiré de pitié pour son Ophélie de jadis, s'abîmait dans le

1. Lettre à Ferrand, 28 avril 1859.
2. Aussi bien, il y a, là encore, des réminiscences, par exemple de l'*Oratorio de Noël*, de LESUEUR.

désespoir. Puis il partait avec Marie pour l'Allemagne, où Dresde surtout fit un accueil vibrant à trois concerts et à la *Damnation* intégrale. Au retour, le 19 octobre 1854, le triste veuf régularisait son union avec l'aigre Marie Récio, deuxième Mme Berlioz.

Et tandis que persistait, en France, le succès de l'*Enfance du Christ*, « offensant », disait l'auteur, pour ses autres productions, il s'attaquait à un grand projet. Une dernière fois, comme jadis Schubert, il essayait de conquérir le théâtre, source de toute notoriété. A son passage à Weimar, la princesse de Sayn-Wittgenstein, l'amie de Liszt, l'avait vivement pressé de mettre en musique l'épisode de Didon — pour lui lumineux et irremplaçable souvenir d'enfance. Le voici donc roulant dans sa tête *Les Troyens à Carthage*, pendant qu'à Londres il rencontre Wagner : les deux rivaux échangent des confidences et sympathisent, loin des réflexions acides de Marie ci-devant **Récio.**

Enfin arrive, pour ce soi-disant persécuté (folie de la persécution, mal romantique), le couronnement, tant désiré par d'autres : il est élu à l'Institut — « chez les podagres » — le 21 juin 1856. Il a, dans l'intervalle, achevé son poème des *Troyens* et peut l'envoyer à

l'Altenburg, à sa noble inspiratrice. Une rencontre avec l'Empereur, à Plombières, ne donnait rien : il sentait le souverain, si fuyant, étranger à sa musique et à ses goûts. Parmi bien des tracas, cependant, il mettait le point final à sa partition (7 avril 1858). Mais ici, une fois de plus, Wagner est sur sa route, avec son *Tannhäuser*, qui, patronné par la princesse de Metternich, devance les *Troyens* à l'Opéra. Sans doute faut-il voir là l'origine de la satisfaction, pas très généreuse, éprouvée par notre Virgilien lors de la chute de l'opéra rival. Toujours artificieux et malgré une névrose intestinale qui finira par l'emporter, il s'est lié avec Bénazet, le croupier de Bade, qui attire dans sa coquette ville d'eaux les sommités européennes. Pour ce public international, il écrit (paroles et musique), d'après *Beaucoup de bruit pour rien*, un *Bénédict et Béatrice* tout rempli de charmantes trouvailles. Succès : « On me découvre ! » s'exclame-t-il, ravi. Mais sa deuxième femme meurt subitement, le 13 juin 1862, et il en éprouve une désolation sincère. Une Amélie, par la suite, traversera encore cette vie tumultueuse : c'est un cœur faible, incapable de résister au moindre minois. Nouveau désespoir : le Théâtre Lyrique trouve

les *Troyens* trop longs; il lui faut les couper en deux : la *Prise de Troie* et les *Troyens à Carthage* (4 novembre et 20 décembre 1863). Aussi bien, accueil très froid : l'homme, le journaliste, a trop d'ennemis et sa musique est trop spéciale pour un public qui vient de refuser *Tannhäuser*. Maintenant, c'est la fin : l'abandon du sceptre des *Débats*, la rosette d'officier de la Légion d'honneur, l'idylle renouée avec Mme Fornier qui ne comprend toujours pas, quelques voyages à Vienne et à Cologne, son fils unique qui meurt de la fièvre jaune, trois mois passés en Russie (1867-1868). Il meurt le 8 mars 1869; mais pendant le convoi funèbre, les chevaux du corbillard s'emballent et vont s'abattre au milieu du cimetière ! Même son enterrement n'aura pas été comme les autres !

Redisons-le : dans cette vie si peu commune, il faut distinguer la légende et la vérité. Non pas l'homme et le musicien — ils se confondent — mais les faits réels et la buée de légende dont il s'est plu à les entourer. Au total, comme l'a tout de même établi Jean Chantavoine [1], Berlioz n'a pas été

1. Appuyé par le compositeur Arthur Honegger (dans *Comœdia*, 11 septembre 1943).

plus qu'un autre poursuivi par la malchance. Il s'est donné l'air persécuté parce qu'à l'époque c'est dans le ton — parce que cela lui sert à obtenir toujours plus. Mais, récapitulons : sa première *Messe*, jouée à Saint-Eustache, puis à Saint-Roch (1824-1825); la salle du Conservatoire obtenue pour son concert, malgré Cherubini, à vingt-trois ans; la dispense de l'année d'Allemagne après son séjour à Rome; l'entrée aux *Débats*, la mise en répétitions, presque immédiate, de *Cellini*, la commande d'un *Requiem* par la monarchie de juillet; les vingt mille francs de Paganini; l'exécution presque sans attente de *Roméo*, la Légion d'honneur, le poste de bibliothécaire adjoint au Conservatoire (il en devint plus tard titulaire), deux mille huit cents francs pour sa *Symphonie funèbre et Triomphale* en 1840; l'année d'après, les récitatifs du *Freischütz* avec part aux droits d'auteur; la *Damnation* jouée six semaines après son achèvement (et J. Chantavoine remarque qu'elle ne pouvait réussir dans un Paris qui n'avait pas encore de concerts symphoniques à dates régulières); le *Te Deum* de la République en 1848, la protection de Bénazet, le succès fait à l'*Enfance du Christ*, le succès — à Bade au moins — de *Béatrice*

et Bénédict, et tout de même vingt et une représentations des *Troyens*, donc presque une demi-réussite pour un opéra nouveau, à Paris. Il finit officier de la Légion d'honneur et membre de l'Institut, ce qui n'est pas non plus si mal... Ce bohème qui se plaint constamment de sa misère, a été pensionnaire de l'Etat, trois ans, à la Villa Médicis; en 1835, M. Chantavoine lui compte sept mille francs de revenu — pour l'époque, c'est l'aisance. Mais son double ménage le ruine. Et il aura beau rapporter de Russie une quarantaine de mille francs et, en août 1848, toucher cent trente mille francs sur l'héritage paternel, tout cela fond comme neige au soleil...

N'importe; il tient à faire figure de *desperado* :

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé...

Il est de bon ton, dans ce milieu, de porter sur son luth « le soleil noir de la mélancolie ». Dans ses *Souvenirs* de 1863, Léon Escudier nous portraicture le jeune Côtois dès son arrivée à Paris : « Un jeune homme pâle et nerveux, aux traits irréguliers, à la taille svelte, à la démarche impétueuse. Il était difficile de ne pas remarquer cette physionomie énergique, ce sourire fin et moqueur, ces yeux profonds qui jetaient la flamme ou se voilaient d'une langueur mélancolique, reflétant avec fidélité les impressions d'une âme ardente et mobile, et ce large front que couronnait, en l'ombrageant, une abondante chevelure. » Tous ces traits ne s'appliqueraient-ils pas aussi bien à n'importe quel « lion », quel dandy, émule d'Antony et de Werther, drapé dans sa cape et l'air « fatal »? Ouvrez l'*Histoire du Romantisme* du bon Théo, et parcourez sa galerie de portraits, J. Bourchardy, Nestor Roqueplan et tous les autres; ils ressemblent comme des frères à Berlioz, dont ce même Théo a fixé, d'un trait génial, l'aspect dans cette ligne : « Belle tête d'aigle irrité, impatient de l'espace et auquel on refuse l'essor. » « Pâle et nerveux » (continue Escudier) — les nerfs de sa mère, une neurasthénique. « Un vrai baromètre », se définit-il lui-même, surtout en face de son ami Ferrand, bon provincial qu'il s'agit d'éblouir; « un jour, bien calme, poétisant, rêvant; un autre jour, maux de nerfs, enragé, chien galeux, hargneux, méchant comme mille diables. » Et il a trente ans ! Instabilité aussi dans sa conversation que son ami d'Ortigue

nous montre « inégale, brusque, emportée, quelquefois expansive, plus souvent retenue et rude, toujours digne et loyale »; exactement ce que les témoins rapportent des conversations de Schumann. « Cratère de génie », l'appelait Liszt (qui s'y connaissait); et le vieux Rouget de l'Isle, quand le fougueux Jeune-France voulut orchestrer sa *Marseillaise*, lui répondait, en reprenant inconsciemment l'image de Liszt : « Votre tête paraît être un volcan toujours en éruption. »

Il faut avouer que ces jeunes gens avaient une singulière hygiène. « Je meurs de trente tasses de café par jour », confessait Balzac à l'agonie. Trop d'excitants chez ces jeunes lymphatiques : thé, café, tabac, alcools [1]. Surtout si l'on songe à leur hérédité : « Ne sommes-nous pas tous assez mal assis, entre un passé dont nous ne voulons plus et un avenir que nous ne connaissons pas encore ? observait Liszt, « bachelier en musique ». Ce passé : la Révolution, Napoléon, ils ont de bonnes raisons de l'exécrer; leurs nerfs en portent le poids. Nés entre deux campagnes, de parents usés par les émotions, leur éducation a été hâtive, décousue. Un anonyme

1. L'observation vaudrait aussi pour les romantiques allemands.

(Saint-C.) faisait écho à Liszt quand il mettait au passif de cette génération « la foi perdue, l'incertitude de l'avenir ». Est-ce à nous, qui constatons mêmes faits après deux guerres, de trouver étrange ce *strepitoso*, ce « besoin de vivre dangereusement » dont parle Nietzsche ? Ces sensitifs ne créent pas dans la sérénité; il leur faut le choc, l'inspiration violente. La facilité n'est pas, en général, leur fait : d'où le nombre d' « inachevés » qu'ils ont laissés, en France comme en Allemagne. Comme Vigny, Berlioz estime qu'une vie trop plane tarit chez lui toute source; nous l'avons vu en Italie !

— « Charlatanisme, exaltation factice », dira-t-on. En partie seulement. Parmi ces jeunes, il en est qui vivent vraiment et jusqu'au bout leur personnage : un Petrus Borel, un Gérard de Nerval — comme en Allemagne Novalis, Kleist, Hœlderlin. Et à côté, il y a ceux qui jouent simplement une comédie, un peu lugubre. Le « Père la Joie », comme l'appelaient ses camarades de Rome, croit dans une certaine mesure à sa légende. Et comme il n'a pas — il l'avoue — de facilité, il simule la facilité — et compose soi-disant sa *Fantastique* en une nuit, alors que là comme ailleurs il accommode simplement des restes. Et, que

même dans d'autres domaines il fasse du roman à jet continu, Ad. Boschot en cite une preuve frappante : le 3 mars 1829, alors que, torturé par son Ophélie, il appelle la mort, « mais dans l'impossibilité d'en mourir..., rien que souffrir », il calligraphie, de sa plus belle main et dans le calme le plus complet une lettre — dont nous possédons l'autographe — au vicomte de la Rochefoucauld pour lui dédier, très habilement, ses *Huit Scènes de Faust*.

Sincère ou non, il aime, comme son temps, les sentiments massifs, ceux qui scandalisent les classiques, les pondérés, les raisonnables ou, comme il dit, « les cagous, les marmiteux ». On le voit d'ici, à Rome, aux prises avec le sage, le correct, trop correct Mendelssohn ! C'était le temps où il rêvait de « cueillir des crânes dans les cimetières et de manger des tranches de jambon dont la gelée serait la cervelle des jeunes filles mortes ». Mais que serait un romantique sans ces débauches verbales ? Cela fait pendant au gilet écarlate de Théophile Gautier et à la cape et au feutre d'Eugène Devéria. « Pharaonique », « babylonien », « ninivite », reviennent constamment sous la plume de notre musicien-poète. Il dépasse en truculence Victor Hugo.

C'est là l'indice — ou la rançon — d'un

tempérament excessif, ami du gigantesque, du colossal, de l' « hénaurme » — écrira bientôt Flaubert. Berlioz voit démesuré, et J. Tiersot évoquait avec raison, à propos de sa musique avec ses orchestres monstres et ses effets « pyramidaux » la page où Heine le compare aux mammouths antédiluviens. Quelle jouissance que d'effaroucher le bourgeois à parapluie !

Aussi bien, c'est la musique qui importe ici, et elle non plus n'est pas ennemie de pareils effets. « Si je réussis, mandait-il (modestement) à sa sœur Nanci, je sens que je deviendrai un colosse en musique. » Et à peu près à la même époque, il proclame « qu'en art, il n'y a que des effets, et que le tout est de savoir les employer ». Une constatation d'abord, et qui ne surprendra personne, puisque telle est sa complexion nerveuse : il est inégal. Les « creux » abondent dans son œuvre, les passages qui ne « rendent » pas. A côté de cela, un maître comme Saint-Saëns remarquait que certaines phrases qui, à la lecture, paraissaient ne pas du tout satisfaire, sonnaient au contraire, à l'orchestre, merveilleusement.

Mais le grand mérite de Berlioz — son mérite de révolutionnaire — c'est Théo qui

l'a le mieux résumé dans son *Histoire du Romantisme* : « Dans cette renaissance de 1830, écrit-il, il (Berlioz) représente l'idée musicale romantique, la rupture des vieux moules, la substitution de formes nouvelles aux invariables rythmes carrés, la richesse compliquée et savante de l'orchestre, la fidélité de la couleur locale, les effets inattendus de sonorités, la profondeur tumultueuse et shakespearienne des passions, les rêveries amoureuses ou mélancoliques, les nostalgies et les postulations de l'âme, les sentiments indéfinis et mystérieux que la parole ne peut rendre et[1] *ce quelque chose de plus que tout, qui échappe aux mots et que font deviner les notes* ». Essaie-t-on de définir ce « quelque chose de plus », on s'aperçoit qu'il comporte : un mélodisme éminemment expressif (« l'expression », la marotte de son maître Lesueur) et une orchestration, un emploi des timbres absolument neuf. « La pensée musicale, dit un autre historien[2], se présentait souvent à lui sous forme de coloris instrumental, ou avec la sécheresse d'une ligne mélodique; et ici, le dessin du mouvement[3] a pour équivalent la

1. C'est nous-même qui soulignons.
2. J. Combarieu, *Hist. de la Musique*, III, 110.
3. Combarieu vient d'évoquer Delacroix.

forme toute pénétrée d'une passion tendue ou fébrile, la vie de l'âme étant plus mobile encore que la vie des choses visibles. » Et de citer, comme exemples de « peintures sonores » *Les Pèlerins chantant la prière du soir*, de *Harold en Italie*, *La course à l'abîme*, de la *Damnation*, la *Scène aux champs* de la *Fantastique*, la *Fête chez Capulet* de *Roméo*, le fameux septuor des *Troyens*. Audaces harmoniques, comme les accords de septième du *Ballet des Ombres*, opposition de timbres, comme l'aigu des flûtes et des violons contrastant avec le grave du piano à la fin d'*Harold*, « suite de quintes volantes, goguenardes, cocasses et tout de même charmantes et poétiques », comme les admire Adolphe Boschot au Sabbat de la *Fantastique;* emploi du cor anglais jusque-là presque délaissé, des cuivres dans le *Sommeil aux bords de l'Elbe*, du basson pour accompagner le *Chant de la Puce*, des harmoniques du violon et de la harpe : voilà ce qui a valu au novateur le reproche d'incorrection, d'improbité qu'il a dû encourir de toutes parts, et spécialement en France.

En réalité, il lui a manqué pour réussir et malgré son entregent personnel : d'abord, d'être étranger, comme Chopin ou Liszt —

condition essentielle de succès à Paris; puis, comme ces derniers, d'être « lancé » par les salons à la mode. « Quoique Berlioz fût regardé généralement comme un fou, cependant il inspirait cette terreur que répand autour de lui tout être qu'on sait investi d'une puissance secrète », témoigne Th. Gautier. Mais cela n'est aucunement un gage de succès, loin de là. Et surtout, ce n'est pas le moyen de réussir auprès des grands distributeurs de renommée : les critiques. Les Fétis, les Blaze n'ont pas voulu essayer même de le comprendre, encore moins les directeurs de théâtre, incapables de dépasser l'horizon d'Auber, d'Adam, de Meyerbeer. N'est-ce pas Adam en personne qui lui faisait grief de ne jamais employer moins de deux cents instrumentistes dans son orchestre, ajoutant que « depuis douze ans il n'avait pu faire qu'une phrase de seize mesures, qu'il serait incapable d'écrire un trio, un duo ou un quatuor dans les styles rigoureux... à plus forte raison un opéra » ? « Quel dommage que ce garçon-là ne sache pas la musique ! enchérissait férocement Rossini; il en ferait de bien mauvaise ! » A telle enseigne qu'on serait presque tenté de donner raison aux déclarations des *Mémoires* (« Le public est une huître, et

je l'ouvre avec mon épée ! ») ou aux poétiques doléances de Gautier quand il écrit : « Il se sentait un Titan capable d'escalader le ciel et d'affronter Jupiter, et il lui fallait rester cloué sur la croix du Caucase, avec des clous de diamant, par la Force et la Puissance, comme le héros d'Eschyle le flanc fouillé par le bec d'un vautour; et encore n'eut-il pas cette consolation que les deux mille Océanides, transportées par ses chars ailés, vinssent pleurer en chœur au pied de sa montagne... » Rien de plus lamentable que les dernières années de ce grand paria, vingt-cinq ans exclu du théâtre, et qui pouvait répéter avec Balzac : « Ma vie aura été la plus douloureuse des plaisanteries. »

Mais, en cela encore, n'est-il pas très exactement le frère des autres artistes romantiques, presque tous voués à l'échec ? Comme le capitaine de la *Bouteille à la mer*, il a pu s'écrier :

Qu'importe oubli, morsure, injustice insensée,
Glaces et tourbillons de notre traversée ?
Sur la pierre des morts croît l'arbre de
[grandeur.

Et ainsi, Berlioz a chanté... pour l'avenir.

FRANZ LISZT

Il est, si l'on veut, avec Berlioz, le romantique par excellence, l'incarnation même de l'école. Dès sa naissance, même. Il se *fait* Hongrois d'origine; ou, plus exactement, tzigane. Suivant lui, en effet, « les Hongrois ont adopté les Bohémiens pour leurs musiciens nationaux », mais pour la plupart, ces musiciens ambulants ont vu le jour dans le Quadrilatère. Ethnologie fantaisiste, mais qui l'enchante. Et son enfance ! Il mène, à peu de chose près, la vie nomade d'enfant prodige qui fut naguère imposée au petit Mozart, trop comblé par la nature. « J'eusse voulu être tout au monde, confesse, en 1837, le « Bachelier ès musique », plutôt que musicien aux gages des grands seigneurs, patronisé (*sic*) par eux, à l'égal d'un jongleur ou du savant chien Munito. Paix soit faite à sa

mémoire ! » Et pourtant, il a beau jouer le sans-culotte, tout le Paris mondain — la duchesse de Berry en tête — acclame le virtuose en herbe, le « petit Litz », comme l'appellent nos compatriotes, incapables de prononcer son nom. En bon romantique, « humble ver de terre amoureux d'une étoile », il lève les yeux vers Mlle de Saint-Cricq, fille de ministre, et son élève. Mais l'argument social — inégalité de « situation » — est irréfutable, et l'amant déçu se réfugie dans le mysticisme. L'auteur de l'opuscule sur la *Situation des artistes* n'oubliera pas cette déconvenue. (Mais plus encore persistera le mysticisme, lequel restera chez lui à l'état latent jusqu'à l'éclat de 1862, l'entrée dans les Ordres.) L'alerte passée, chez le bel adolescent qu'a immortalisé Devéria, une flambée de vie, un désir faustien de tout étreindre, de tout connaître, qui provoque la réflexion candide du bon M. Mignet : « Une grande confusion semble régner dans la tête de ce jeune homme. » Bienheureuse confusion, à vrai dire, qui l'enflamme tour à tour pour le *Guillaume Tell* de Rossini en 1829, pour la *Fantastique* de Berlioz en 1830, pour *Marion de Lorme* en 1831, le saint-simonisme, le Père Enfantin, Félix de Lamennais et Paganini, ce même Paganini qui, dans une lettre que Liszt adresse à Pierre Wolf, en 1832, provoque un rappel soudain de *René !* Aussi bien, n'importe quel héros de Musset n'aurait-il pas pu signer cette confidence du jeune pianiste à Henri Heine : « Ne sommes-nous pas tous assis entre un passé dont nous ne voulons plus et un avenir que nous ne connaissons pas encore ? » Pensons toujours à la gracieuse effigie si « Jeune-France », que nous a laissée de lui Eugène Devéria.

Depuis l'affaire Saint-Cricq — l' « immortelle et lointaine bien-aimée », son Estelle Fornier, si l'on veut — on sent chez Franz Liszt un désir de révolte, un besoin de se mettre au-dessus des conventions sociales. L'enlèvement à la houzarde de la comtesse d'Agoult, mère de famille, s'explique tout naturellement ainsi, malgré le scandale qu'il a causé au noble Faubourg. Sera-t-il fatal à sa gloire de virtuose ? Nullement. Le contempteur des lois laisse dire, accomplit avec l'aimée ses *Pèlerinages* à la *Vallée d'Obermann*, à la *Chapelle de Guillaume Tell*, fait tonitruer les orgues de la cathédrale de Fribourg — « un vrai conte d'Hoffmann », selon leur compagnon Pictet — et coule les plus radieux jours d'idylle aux bords volup-

tueux du lac de Côme (d'où Cosima !). Paris, pendant ce temps, l'a oublié, lui a préféré Thalberg : qu'à cela ne tienne ! De Nohant, où l'hospitalise George Sand — une affranchie, elle aussi —, il ne fait qu'un saut vers la capitale, affronte une salle d'abord hostile, prête à siffler... et qui tombe à ses pieds sitôt qu'il a touché l'ivoire. Il en ira de même après le fameux « sabre d'honneur », décerné par les Hongrois : une nouvelle cabale s'ameutera contre lui; il paraît, et le lion vaincu lui lèche les mains. Son prestige, tous, même des non-sympathisants comme le ménage Schumann, le reconnaissent. C'est peut-être ici le lieu de rappeler certaines de ses prouesses : « Pour lui, déclarait Camille Saint-Saëns qui l'avait vu à l'œuvre, la difficulté n'existait pas. » Evoquons simplement ce concert au Conservatoire où, après l'exécution de la *Pastorale* par l'orchestre, il s'installe au piano et trouve moyen d'électriser le public en reprenant, *tout seul*, la symphonie...

Cette vie d'enchanteur errant, qui parcourt l'Europe comme un souverain visite ses domaines, ces courses échevelées de ville en ville et d'un pays à l'autre, avec toujours, en fourrier, le fidèle Belloni qui lui prépare les voies — si bien que souvent, arrivant au concert, il ignore ce qu'il va jouer —, voilà qui n'est pas non plus très bourgeois, qui ferait frémir Joseph Prudhomme et rappellerait plutôt Chatterton ou le kapellmeister Kreisler chez Hoffmann. Or, pour achever l'extraordinaire de cette destinée, une sensationnelle coïncidence lui fait rencontrer, au cours d'une tournée, à Kiew, sa seconde Egérie : la princesse Marie de Sayn-Wittgenstein. Coup de foudre réciproque; longs tête-à-tête dans l'immense solitude polonaise avec cette cérébrale complexe, mystérieuse, presque trop instruite et bizarrement mystique; lectures éperdues de la *Divine Comédie :* tout cela est si bien dans le ton du jour ! Installé avec elle à l'Altenburg, au-dessus de Weimar, Liszt, renonçant brusquement aux ovations et aux couronnes, va fixer sa barque et exercer une sorte de magistère, de pontificat sur la musique allemande. Il bataillera chevaleresquement pour les hommes d'avenir, qu'ils s'appellent Wagner, Berlioz, Saint-Saëns ou César Franck. Parallèlement, il mène une autre lutte pour faire rompre en cour de Rome le mariage de la princesse, et l'aboutissement, c'est quoi ? la prise de la soutane par celui qui sera désormais l' « abbé Liszt ». Singulier abbé, sans doute, et curieuse situation que

celle de ce demi-ecclésiastique, encensé, adulé comme autrefois par les femmes les plus capiteuses : Borodine nous le montre, entrant à l'église, une belle dame au bras et demandant à tous les échos : « Mais où est donc Mlle Véra ? » Il n'est pas jusqu'à sa mort — trois ans après Wagner, en plein festival de Bayreuth, le 31 juillet 1886 — qui n'ait son côté théâtral et saisissant.

Mais ce qui, autant que sa vie romanesque, l'engage profondément dans son époque, c'est le caractère *littéraire* de sa musique. On le lui a suffisamment reproché ! Marquons d'abord qu'à l'égal de Berlioz, de Schumann et de Wagner, il a laissé un œuvre écrit assez considérable. Non content de donner un livre lyrique, parfois injuste, sur *Chopin* en 1850, et une description pittoresque, mais fantaisiste des *Bohémiens et de leur musique en Hongrie* en 1860, il a fait imprimer un nombre respectable d'essais : sur la *Situation des artistes* (1835), la *Musique d'église* (1834), Schumann, Paganini et les célèbres *Lettres d'un bachelier ès musique* (1835-1839), sans compter des études isolées sur *Le drame musical de Gluck à Wagner*, quelques articles de polémique, bref de quoi remplir les sept volumes de l'édition entreprise par

Mme Lina Ramann chez Breitkopf. Liszt écrit un français généralement correct, parfois élégant, un peu emphatique, surtout quand c'est la princesse qui tient la plume. Le meilleur est peut-être cette charmante correspondance avec ses deux filles, où l'on voit un père assagi, vénérable et raisonnable, parfaitement bourgeois d'ailleurs et donnant à ses enfants, dans la langue la plus classique, l'éducation la plus *sage* qu'on puisse rêver !

Ce n'est là toutefois qu'un des aspects de sa « littérature ». Bourré de lectures, musicales et autres, et profondément imbu du dogme de Tieck-Wackenroder, qu'il n'est pas de cloison étanche entre les arts, il a l'ambition, non seulement de traduire par le son ses impressions de Dante (*Fantasia quasi una sonata*), de Lamartine (*Les Préludes*), de Lenau (*Deux Scènes de Faust*), mais aussi celles que lui laisse la peinture, pourtant médiocre, de Kaulbach (*La Bataille des Huns*), ou le *Sposalizio* de Raphaël, admiré à la Brera, ou le *Pensieroso* de Michel-Ange. Entendons-le avouer, de Rome où il fréquente assidûment Ingres à la Villa Médicis, dans une lettre à Berlioz : « Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven; Jean de Pise, Fra Beato, Francia m'expli-

quaient Allegri, Marcello, Palestrina; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. »

Toutes ces curiosités ne font que renforcer en lui la croyance qui est celle de son temps : la foi en la Royauté de l'Artiste — l'Artiste-prêtre, chargé sur terre d'une « mission sociale et religieuse », selon le mot de son ami Lamennais. Repoussé dès son premier amour parce que « simple musicien », traité trop souvent de haut par la comtesse d'Agoult (qui avait peut-être des remords de s'être ainsi « plébéianisée »[1]), cet homme qui faisait frémir et pleurer les foules, qui les courbait comme un champ d'épis, ce magicien qui, par le son, opérait et avait opéré des miracles, comment n'eût-il pas protesté — comme il a fait dans ses articles sur la *Situation de l'Artiste* — contre le boycott dont ses pairs, et souvent lui-même, étaient les victimes? La « subalternité » des artistes — nous dirions : la condition subalterne — où les tient encore l'époque de M. Guizot (« enrichissez-vous ! ») et le « manque de foi » trop fréquent en leur mission, en leur supé-

1. Il faut dire aussi que les goûts de Daniel Stern étaient franchement classiques, donc en plein contraste avec ceux de son compagnon.

riorité : voilà, selon lui, deux écueils. Alors, ne nous étonnons plus s'il met en musique le *Mazeppa* de Victor Hugo, qui s'écroule

Et se relève roi !

Cette primauté, cette hégémonie, convenons que Marie de Sayn, toute princesse qu'elle était, savait mieux la reconnaître que la comtesse d'Agoult, en littérature Daniel Stern. Tous les témoignages ici concordent: à l'Altenburg, l'hôtesse, malgré sa vaste culture, savait s'effacer, laisser parler le Maître, n'offusquer en rien son rayonnement. Mieux : elle l'avait arraché à cette vie de « baladin, d'amuseur de salons », pour le tourner exclusivement vers la création et lui permettre de donner la pleine mesure de son génie. Le problème féminin se posait pour Liszt comme pour Wagner : trouver la Senta qui fixera le « Hollandais volant ». Et comme lui, il l'a résolu.

Aujourd'hui encore, malgré la réaction qui se dessine, on ne voit trop souvent en Liszt que l'acrobate, le diabolique arpenteur du clavier; on oublie ou l'on dédaigne le compositeur, certes nullement médiocre, qui survit au virtuose. Pour trop de gens encore, Liszt n'est que l'auteur des *Rhapsodies hongroises*. Or, que sont-elles, ces *Rhapsodies hongroises*?

Ni « rhapsodies » au sens propre, ni « hongroises », puisque plutôt bohémiennes. Le vrai Liszt n'est pas dans ces gymnastiques. Il est bien davantage dans ces admirables *Préludes* qui surprennent à première audition et qu'on commence seulement à mieux connaître. On a beaucoup incriminé la « musique à programme », en oubliant le *Capriccio sopra la lontananza del suo dilettissimo fratello* de Jean-Sébastien Bach, les pièces descriptives de nos clavecinistes des XVIIe et XVIIIe siècles, les « ouvertures » de Mendelssohn et de Schumann. Le programme, dans l'esprit de Liszt est réduit à très peu : il a pour but de « préserver son œuvre (c'est lui qui parle) contre l'arbitraire d'une explication poétique (il veut dire : fantaisiste) et d'orienter d'avance l'attention sur l'idée poétique du tout et sur un point particulier ». Rien de commun, donc, avec la musique minutieusement descriptive d'un Berlioz (le bruit de la guillotine, par exemple, à la fin de la *Fantastique*). Loin de se perdre en gloses détaillées comme Berlioz, l'auteur des *Préludes* réduit son commentaire à l'opposition de deux idées (voir là-dessus Jean Chantavoine[1]). Au fond, en somme, le principe beethovénien (Liszt regrette même que Beethoven n'ait pas, plus souvent et plus clairement, indiqué ses intentions). S'agit-il du Tasse ? Tout se résume en ces deux termes : *lamenti e triunfo;* pareillement pour le *Mazeppa.* Mais, à tout prendre, n'est-ce pas là tout simplement le vieux schéma du conte romantique : les bons d'un côté, les méchants de l'autre ? *Prométhée* se ramène à la « désolation triomphante », *Orphée* à la Barbarie en face de l'Art qui l'humanise. Même pour paraphraser une œuvre longue et abstraite comme *Les Idéals* de Schiller, notre maëstro, fidèle au précepte cartésien, « divise sa matière » et la groupe sous quatre rubriques : Essor, Désillusion, Occupation, Apothéose, chacune correspondant à un motif musical différent — comme le drame wagnérien. Comme chez Beethoven, pourra-t-on même prétendre : *nil novi sub sole.*

1. Collect. des Maîtres de la Musique. Paris, Alcan.

Du classicisme, aussi bien, on en trouverait dans tout ce que produit l'ex-virtuose assagi, désabusé, dans tout ce qu'il écrit sous l'influence de sa princesse. Jean Chantavoine, son meilleur biographe, voit dans les *Poèmes symphoniques* l'application des procédés propres à la symphonie classique : idée génératrice, idée-mère, développement, rentrées,

reprises, etc. A cela rien d'étonnant. La filiation est directe, et là comme ailleurs, le « créateur » croit innover, quand il accommode simplement de l'ancien. Hugo non plus ne diffère pas tellement, dans sa forme, de Chénier ! Certes, c'est bien de la technique romantique que de rattacher « entre elles par un fil poétique ou philosophique » les scènes de *Saint François de Paule marchant sur les eaux* ou de *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux;* mais il faut distinguer, dans le corps de ces poèmes, les thèmes caractéristiques qui, chez Liszt, se présentent comme des cellules incorporées à l'œuvre, de l' « idée fixe » berliozienne, toujours extérieure à elle. Ajoutons que ces idées intérieures à l'œuvre, c'est la base même des sonates de Beethoven. Il n'est pas jusqu'au développement qui ne rappellerait à M. Chantavoine, parfait connaisseur des deux musiciens-poètes, la « grande variation beethovénienne » : travail opéré sur un thème, sans pourtant le rendre méconnaissable [1]. Classique encore, le souci, dans la *Symphonie pour la Divine Comédie de Dante,* de ne peindre que ce que

1. MM. Bourgès et Denéaraz, dans *La Musique et la Vie intérieure,* décrivent « ces courbes longues, graduellement tendues, cette architecture ascendante, avec de longues stagnations. »

Gœthe eût appelé « l'universellement humain », lorsqu'il s'agit d'exprimer la montée du Purgatoire au Paradis. Suivrons-nous notre biographe lorsqu'il compare cette œuvre aux tons de fresque délavée, avec les fresques romantiques des Nazaréens, ces peintres allemands qui voulurent, au tournant du XIXe siècle, rénover à Rome la peinture chrétienne ? Liszt, nous semble-t-il, mériterait mieux que d'être égalé à Overbeck, Cornélius ou Schnorr von Carolsfeld; mais passons. Classicisme encore dans la *Faust-Symphonie,* peu friande de pittoresque et qui admet, en gros, la coupe de la symphonie beethovénienne. On pourrait même avancer — contre d'éminents contradicteurs — que la si discutée et unique *Sonate en si mineur,* si elle n'est pas, extérieurement du moins, une sonate au sens rituel du terme, garde quand même, de la sonate, l'aspect essentiel : l'opposition entre deux thèmes divers, auxquels vient s'adjoindre, chemin faisant, un troisième, puis un quatrième; ce qui n'empêche pas le duel primitif de reprendre ensuite pour finir par une récapitulation générale. Cette même structure, la voici encore dans les *concertos* de piano en *la majeur* et *mi mineur,* dans la *Fantaisie pour orgue sur le nom de Bach,*

et même la *Fantaisie pour orgue sur le choral du Prophète*. La *Messe solennelle en ré majeur*, composée en 1855 pour l'inauguration de la cathédrale de Gran, se termine par une revue des principaux thèmes qui la constituent. Dans l'oratorio *Christus*, nous reconnaîtrons la même ordonnance que dans l'*Oratorio de Noël* de Jean-Sébastien : l'immense masse répartie entre trois groupes : Noël — le temps après l'Epiphanie — Passion et Résurrection, avec les procédés mêmes du grand Cantor : les motifs grégoriens enchâssés, tels quels, dans le développement, comme les chorals luthériens dans les cantates. Ainsi les génies se passent le flambeau...

Fait curieux — et qui pourrait confirmer ce que nous avancions quant au classicisme de Liszt — dans la musique de ce « lion » trop souvent accusé de cabotinage, on ne rencontre presque aucun effet théâtral (sauf peut-être dans la *Légende de Sainte Elisabeth*, sur paroles d'Otto Roquette). Jamais Liszt ne s'est décidé à donner à l'Allemagne l'opéra qu'elle réclamait toujours : mais n'en voyait-il pas la réalisation, au jour le jour, par Richard Wagner ? En revanche, que n'a-t-il pas fait, à Weimar et dès avant, pour le théâtre ! Pour Wagner d'abord, dont il a été,

on peut l'écrire, la constante et inlassable Providence; jamais sourd à ses appels incessants, souvent abusifs; toujours prêt à lui glisser quelque bon conseil, une recommandation, de l'argent... même s'il est personnellement gêné. « Qui donc m'a compris ? Toi, et nul autre », lui avouait l'auteur du *Ring* auquel, par admiration, Liszt a tout pardonné — même, en 1869, l'esclandre avec Cosima. Mais faut-il rappeler que, non content de faire jouer à Weimar *Tannhäuser* et *Lohengrin*, en 1849 et 1850, l'auteur de la *Dante-Symphonie* a donné sur cette même scène, en 1852, le *Benvenuto Cellini* de Berlioz, en 1854 l'*Alfonso ed Estrella* de Schubert, en 1858 le *Barbier de Bagdad* de Cornelius, en 1877 le *Samson et Dalila* de Saint-Saëns ? Qu'il a, le premier, attiré l'attention sur Brahms, Smetana, César Franck, Moussorgsky ? C'est là une belle page dans ce livre de vie si riche, si mouvementé.

Mais dans son œuvre, très méconnue, elles abondent aussi, les belles pages. On les découvre peu à peu, et l'on s'étonne de voir ce prodigieux exécutant, qui n'avouait d'autre ambition que celle de « jeter son javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir », obtenir tant de réussites, dans un siècle pourtant riche en

réalisations musicales. Combarieu nous semble injuste, quand il prétend que « Liszt, malgré l'universalité de son intelligence musicale, n'a jamais pu, lorsqu'il écrivait, s'élever à la musique pure, j'entends celle qui ne prend pas son point d'appui principal dans l'agrément de la virtuosité ou qui ne se met pas au service d'un texte verbal fournissant le soutien d'une donnée poétique. » Etre le père du poème symphonique serait-ce donc un titre si négligeable ? Non : loin de nous laisser hanter — comme Combarieu — par l'image du virtuose léonin et foudroyant, il conviendrait plutôt de voir en lui autre chose qu'une sorte de Paganini du piano : un Delacroix musical, qui a préparé la palette de Wagner [1] et de tant de ses successeurs. En quoi encore il se révèle bien romantique...

1. René Dumesnil. *La musique romantique française*. Paris, Aubier, 1945.

RICHARD WAGNER

PARMI l'énorme bibliographie wagnérienne (et elle ne manquera pas de s'accroître encore), le livre qui, à notre avis, explique le mieux cette personnalité géante est encore l'ouvrage de Pierre Lalo : *Wagner ou le Nibelung* [1]. L'idée centrale s'apparente à celle que nous avions nous-même exposée jadis dans l'introduction à notre *Vie intérieure de Robert Schumann* [2] : le génie — le génie romantique surtout — fait toujours preuve d'un égoïsme impitoyable; il ne vit que pour sa mission, et il ne le faut juger que par rapport à l'accomplissement, plus ou moins parfait, de cette mission. Wagner, volonté indomptable, n'a vécu que pour son œuvre; gardons-nous donc de lui appliquer les communes

1. Flammarion, Paris, 1933.
2. Laurens, Paris, 1925.

mesures. « Wagner bâtit son œuvre durement, écrit Marcel Beaufils dans son Introduction à *Parsifal* [1], sur la brèche, comme un Fafner de sa *Tétralogie* qui lutterait pour se dégager d'un chaos et finirait par imposer son ordre aux matériaux ameutés d'une avalanche. »

Qu'il soit le fils de Frédéric Wagner, officier de police, ou de Louis Geyer, acteur et peintre, peu nous importe au fond, et lui-même ne semble pas s'en être soucié beaucoup. Pierre Lalo remarque qu'il ne mentionne jamais ses parents que dans la mesure où ils ont pu favoriser ses goûts ou, au contraire, leur faire obstacle. Pas d'amis, pas de camarades. Personne pour l'orienter; une seule influence, dans ce milieu très petit-bourgeois : celle de l'oncle Wagner (Adolphe), un dilettante hellénisant, qui l'initie vaguement à la beauté grecque et l'amène, écolier, à imiter le poète saxon Apel, timide pasticheur de Sophocle et d'Euripide. Un attrait spécial conduit notre imaginatif, si doué pour le théâtre, vers Shakespeare; il sent là un vrai dramaturge. Aussi bien le théâtre constitue-t-il pour lui, dès l'enfance, l'attraction « mystérieuse et enivrante », la source de « délicieuses excitations » : l' « autre univers », l'univers de féerie dont rêvent tous les romantiques.

1. Aubier, Paris, 1945.

Fait curieux : il ne témoigne, pour aucun instrument de musique, d'une aptitude particulière et, malgré sa volonté de fer, jamais il n'a bien joué d'aucun. (Son énergie s'exerce ailleurs.) Un seul engouement musical : Weber, qui fréquente la maison paternelle, Weber et son *Freischütz*. Son infaillible instinct devine ici une nourriture substantielle et neuve, comme il la trouvera, un peu plus tard, dans les *Symphonies* et l'*Egmont* de Beethoven, entendus au Gewandhaus [1]. Dès lors, comme feront pour la peinture Delacroix, Monet, Degas, il copie — presque jour et nuit —, il copie des partitions d'opéra, puis, naturellement, s'essaie lui-même à en composer. Arrêté par son ignorance de l'harmonie, il se jette sur le *Traité* de Legien, emprunté chez Wieck (le propre père de Clara Schumann), bâtit, sans rien dire à quiconque, une sonate, un quatuor et un grand air, puis, encouragé par Dorn (qui dirigea pareillement Schumann) et surtout par Weinlig, un des successeurs de Bach, comme Cantor de Saint-

1. La vraie révélation de Beethoven, il l'a eue, de son propre aveu, à Paris, aux Concerts du Conservatoire.

Thomas, vainc ses répugnances, travaille sérieusement le contrepoint et l'harmonie. Une symphonie de lui est jouée à Prague, une autre produite au Gewandhaus. Le voilà lancé, grâce à son entregent, grâce à la conscience qu'il a d'être quelqu'un. Mais c'est au théâtre qu'il veut agir et, il faut bien l'avouer, ses projets — les *Fées* (1833), la *Défense d'aimer* (1834), malgré leur mysticisme vaporeux, ne s'émancipent guère de ses deux modèles : Karl Maria von Weber et Beethoven.

Pour que ses pièces soient jouées, il se fait chef d'orchestre, en 1834. Mais sa baguette est sans doute maudite, car dans tous les théâtres où il passe, c'est, à bref délai, la banqueroute : à Magdebourg, à Kœnigsberg, à Riga. Que n'apprend-il pas cependant, à conduire les succès de l'époque, ces opéras, le plus souvent italiens, habilement faits, qui lui mettent « le métier en mains » ? Il aura beau déplorer, après coup, « la décadence de son goût » alors : malgré des orchestres toujours insuffisants et des troupes recrutées de côté et d'autre, il s'instruit et il acquiert, entre autres gains, la perception des écueils à fuir. Il lit également, un peu au hasard : Saint-Simon, Laube, Gutzkow. « Tout ce que je

lisais, dira-t-il plus tard, n'avait d'intérêt pour moi qu'en raison de la possibilité d'en tirer un livret d'opéra. » Toujours ce que Nietzsche appellera son « don histrionique »... Après avoir essayé d'imbroglios à la manière d'E. T. A. Hoffmann ou de Fouqué (*Les Noces, les Fées*), puis d'un sujet shakespearien (*La Défense d'aimer*, fortement pimentée d'ingrédients romantiques), il s'arrête, au printemps de 1838, à un sujet italien, *Rienzi*. Il ne s'agit de rien moins que de rivaliser avec l'encombrant Jakob-Liebmann Beer, dit Giacomo Meyerbeer qui, depuis 1831, monopolise l'Opéra de Paris, où il fait rouler des torrents d'or ! Et il est fort heureux, on l'a remarqué, que Wagner ait trouvé la place prise. Force lui a été ainsi, d'inventer *autre chose*. Cette « autre chose », c'est le drame wagnérien; et le moment est proche, où notre Saxon pourra écrire ces lignes incendiaires : « Si je composais un opéra selon mon sentiment, il mettrait en fuite le public, car il ne renfermerait ni duos, ni trios, ni aucun de ces morceaux qu'on coud ensemble aujourd'hui, tant bien que mal, pour en faire un opéra; ce que je ferais, il n'y aurait ni chanteurs pour le chanter, ni public pour le comprendre. »

Rien n'est banal dans cette existence extraordinaire. Le drame intellectuel s'y double d'un drame privé. C'est sa femme Minna, la petite actrice épousée dans un moment de solitude et qui ne voit guère plus loin que l'argent à gagner pour vivre moins chichement, c'est elle qui l'encourage au grand opéra, genre Meyerbeer, qui fait recette. « Ma façon de concevoir l'art est restée lettre morte pour elle »; ainsi le « Hollandais volant » pourra-t-il expliquer le malentendu qui s'aggravera jusqu'à la rupture de Zurich. Et Pierre Lalo d'ajouter : « A dater du jour où Wagner commence à redevenir lui-même, ce n'est pas seulement l'opéra italien qui est condamné, c'est Minna en même temps. Jamais cette femme médiocre n'a compris — comme saura le faire avec tant d'abnégation Cosima — que son époux ne vit, n'agit, ne respire que pour son œuvre et que, devant celle-ci, tout doit céder. Elle est de plus en plus (et avec l'obstination des femmes foncièrement inintelligentes) l'obstacle sur sa route et elle sera — comme tous les autres obstacles — balayée. » Curieuse interférence de l'intellectuel et du sentimental : en même temps qu'il cherche l'opéra de l'avenir, Wagner cherche, comme le capitaine de son

Vaisseau Fantôme errant au gré des mers, la femme, la Senta idéale qui ne sera ni Mathilde Wesendonck, trop bourgeoise, trop attachée à son confort, ni Judith Gautier, ni aucune autre de ses « flammes », mais seule la « terrible fille » de Liszt, l'intelligente épouse de Bülow qui saura, elle le dit, lui maintenir constamment, comme jadis Hur et Acron pour Moïse, « les bras levés vers le Ciel ».

A la fin de sa partition du *Vaisseau Fantôme*, l'auteur inscrit ces mots sinistres et prometteurs : *Per aspera ad astra. Amen.* Cela nous rappelle, à nous Français, le *Ad augusta per angusta* d'*Hernani*, n'est-il pas vrai? Le coup de lumière, l'illumination est venue à l'itinérant chef d'orchestre dans le petit port norvégien d'Arendal, avec sa falaise abrupte et les sapins qui la dominent. Pendant la longue et dure traversée de Riga en Norvège, il s'est fait conter, par des matelots du bord, la légende scandinave du *Vaisseau Fantôme*. Son imagination prend feu. A peine à Paris, il écrit en dix jours le poème, en sept semaines la musique. Mais il se garderait bien de sortir sa pièce des tiroirs où elle repose. Que dirait ce Paris qui ne s'intéresse, musicalement, qu'aux prouesses voca-

les, ou aux ébats des ballerines ? Et pourtant, les concessions ne manquent pas, même dans le *Hollandais volant*, au goût du jour : l'ouverture, le chœur des fileuses, la romance de Senta; le cordon ombilical, si l'on peut dire, n'est pas encore coupé, tant s'en faut. Ne parlons pas de la langue sonore, encore tout imprégnée d'italianisme, quoique certaines audaces eussent scandalisé les contemporains. Et s'il a pu dire à son camarade de lutte Röckel : « La période où j'ai commencé à créer selon mes vues propres s'est ouverte avec le *Vaisseau Fantôme* », ne l'en croyons pas trop sur parole. La nouveauté, c'est : l'atmosphère d'abord — le « climat » des *Mines de Falun*, d'E. T. A. Hoffmann ou, plus tard, de la *Dame de la Mer*, d'Ibsen. C'est ensuite, substituée au « souci d'une mélodie originale », hantise des auteurs italianisants, la recherche de la « mélodie continue » — la mélodie large, aux longues ondulations, comme les vagues des mers septentrionales. Cette « mélodie infinie », quelle en est l'origine en somme, sinon le désir de mobilité, le devenir perpétuel romantiques ? Wagner, dans son *Commentaire à mes Amis*, a très bien montré comment le lied populaire, avec son rythme franc, fournissait à l'inspiration une base de

départ incomparable et contribuait à envelopper toute la partition dans les brumes de la légende. Enfin, dans le *Vaisseau Fantôme* apparaît, pour la première fois, une pièce capitale de l'architecture wagnérienne : le fameux *Leitmotiv*. Invention pure de Wagner ? Non pas; on en trouverait chez Liszt, chez Weber — et même chez Bach ! Mais notre homme, lui, en fait la clef de voûte de son édifice, et l'on peut dire (avec Josef Gregor) que son drame naît des associations d'idées provoquées par ces différents rappels. « Je composai d'abord (raconte-t-il à ses amis) le texte et la mélodie de la ballade de Senta, à l'acte II. Inconsciemment, je déposai dans ce morceau les germes thématiques de la partition entière... Lorsqu'enfin je passai à la composition, l'image thématique que j'avais conçue s'étendit d'elle-même comme une sorte de réseau sur l'œuvre toute entière. » Plus il ira, plus il augmentera le nombre de ces thèmes générateurs, tantôt raccourcis, tantôt allongés au cours du développement, variés comme ton, comme rythme, mais toujours reconnaissables pour l'auditeur. « Hardiesses relatives, certes, mais qui annoncent un art tout à fait neuf. »

Et pourtant, le *Vaisseau Fantôme* n'est

encore qu'une *légende* mise en musique. Ce n'est pas encore un mythe. Alors même qu'il travaille à son poème marin, Wagner fouille inlassablement le fonds vieil-allemand de notre Bibliothèque royale de Paris; il y découvre l'essentiel de ce qui sera *Tannhäuser, Lohengrin* et même *Parsifal.* Il a en effet reconnu l'absolue nécessité de substituer aux textes compliqués des affabulations italiennes la grandiose simplicité du mythe. Le mythe est clair, accessible à tous; il simplifie. Or, le drame nouveau ne doit pas être écrit seulement, comme l'opéra, pour la « bonne société » — qui n'écoute que d'une oreille, — mais pour le peuple, qui souffre — qui souffre comme l'auteur, comme les acteurs. Au début, nul ne comprendra, n'importe ! *Tannhäuser* et *Lohengrin* feront d'assez grands sacrifices au mauvais goût public; *Tannhäuser* ira même jusqu'au ballet ! Et dans les *Maîtres Chanteurs* encore, on rencontrera des grands airs, des ensembles; on en trouverait même dans l'*Anneau des Nibelungen !*

Concessions bien inutiles, d'ailleurs. Ce qui réussit, c'est *Rienzi,* à Dresde. Mais dans cette même ville, qui se dit « ville d'art », *Tannhäuser,* donné le 19 octobre 1845, tiendra péniblement une vingtaine de soirées, pas

davantage. « La perruque leur pend à tous encore dans le dos », écrit vers le même temps Clara Schumann. Et, à ce propos, combien n'est-on pas surpris, même chez certains caractères et esprits d'élite, comme le couple Schumann, de trouver aussi peu de compréhension, et surtout de volonté de comprendre, devant ces deux premières œuvres de Wagner : toutes deux sortant, pour ainsi dire, de la même veine, toutes deux respectant encore la sacro-sainte tradition de l'opéra à grand spectacle et qui sont, en effet, du grand opéra, mais plus ferme, plus carré, revigoré par l'emploi du motif conducteur ?

Mais il faut les bottes de sept lieues d'un Wagner pour sauter l'abîme qui sépare *Tannhäuser* et *Lohengrin,* derniers vestiges d'un genre qui se meurt, de l'extraordinaire, l'unique poème qui s'intitule *Tristan et Isolde.* (Entre temps, c'est vrai, il a commencé la musique de l'*Anneau,* brusquement abandonné pour une œuvre de dimensions moins énormes.) Ici, dès le prélude, c'est le flux orchestral ininterrompu, le « nappe dormante de mélodie [1] », comme disait Liszt;

1. « Le langage parlé (écrira à son tour Richard STRAUSS) n'est qu'une lutte momentanée, un point d'arrêt sur l'océan houleux de l'expression musicale — à peine plus qu'une aide donnée accessoirement à la voix humaine. »

« l'expression faite de volupté et de connaissance », comme parle à son tour Baudelaire, avec cette invraisemblable invasion de la Mer, la mer qui baigne pour ainsi dire tout le premier et tout le troisième acte; et dans le deuxième, comme on la sent à l'horizon ! Mais ce second acte lui-même, sublime hymne à la Novalis, comme il éclaire tous les aspects de l'amour et de l'extase ! Et l'on ne sait qu'admirer davantage : le sens étonnant du théâtre, des situations dramatiques (début de l'acte III, avec le solo de cor anglais), ou la splendeur de la coulée musicale. « Invinciblement, écrit Pierre Lalo, l'amour chez Wagner se transforme en création d'art... Et l'on se demande si Wagner a fait son œuvre à l'image de son amour, ou s'il s'est efforcé, consciemment ou inconsciemment, de former son amour à l'image de son œuvre. » On ne s'étonne plus de voir l'auteur mander à Mathilde, son inspiratrice, au début d'août 1860 : « *Tristan* est et reste un miracle. »

« Période grandiose dans la vie de Richard Wagner », remarquait Nietzsche en 1874, à propos des « années noires ». L'auteur de la IVe *Intempestive* assimilait, à bon droit, cette détresse du grand Esseulé à la sienne propre. « Les conditions de vie (explique Lalo) où

aucun artiste ne pourrait travailler, sont celles où son énergie créatrice est souveraine. L'orage est l'atmosphère naturelle de son génie; il est pareil à ces grands oiseaux qui ne peuvent prendre leur vol que contre la tempête ». 1851 : l'idée du *Ring;* 1854 : le livret de l'*Or du Rhin;* de juin à fin décembre, la *Valkyrie*. Un ferblantier qui tape toute la journée sous ses fenêtres, à Zurich, lui donne le motif de la forge dans *Siegfried*. Puis c'est la rencontre avec Mathilde, la fuite de l'Asile, pour aller créer à Venise « l'œuvre entre toutes crépusculaires ». Sur la lagune déjà se profile, à peine esquissée, la silhouette de *Parsifal*.

« Isolé, hors du temps, sans espoir (poursuit Nietzsche) il dialogue avec lui-même. » Le résultat de ce colloque, ce sera — plus tard, pour Nietzsche, *Zarathustra*, — maintenant, pour Wagner, ce magnifique coup double : *Tristan* et les *Maîtres Chanteurs*. Là encore, Nietzsche ne peut s'empêcher d'admirer la souplesse « histrionique » de l'homme qui, en même temps qu'il exhale son désir brûlant d'une mort libératrice, conçoit un tableau débordant de vie, un hymne à la « gaîté allemande », remède contre les meurtrissures de l'existence.

Quel spectacle que ce petit homme arc-bouté, seul, contre un monde qui s'obstine à le honnir ou qui organise contre lui la conspiration du silence ! Mais ce monde lui doit — c'est lui qui l'affirme — ce dont il a besoin; il ne le laissera pas macérer dans la misère comme un Jean-Sébastien Bach et tant d'autres; non, cela ne sera pas ! Et, en effet, le miracle surgit, à point nommé, au printemps de 1864. Au banni, au maudit, au hors-la-loi, Louis II offre soudain, spontanément, son aide. Et comme l'exilé a trouvé, depuis, sa Senta et mis dans sa vie l'intelligente Mme de Bulow, la faveur royale lui permettra de « passer de la puissance à l'acte », c'est-à-dire de faire jouer *Tristan* (10 juin 1865), *Les Maîtres* (21 juin 1868), l'*Or du Rhin* (1869), la *Valkyrie* (1870).

De bonne heure, Wagner s'était senti attiré par ce grandiose sujet des *Nibelungen,* qui flattait à la fois son goût du « colossal » et son patriotisme germanique. L'opuscule sur les *Nibelungen,* dès 1848, le montrait passionné pour cette épopée. Une première *Mort de Siegfried* (été 48) fut rédigée en quinze jours à peine; du 3 au 24 juin 1851, une seconde : *Le Jeune Siegfried,* et tout de suite après s'élabore, graduellement, le drame actuel

où Wotan tiendra la première place. La pièce, en 1853, est rebâtie à Zurich, sous la forme considérablement élargie qu'elle revêt actuellement. Sur la toile de fond de la légende — le mythe solaire : le Jour qui chasse la Nuit et à son tour est vaincu par elle — le génial rhapsode brode le motif de l'amour incestueux, des deux reines rivales (emprunté au poème épique), des géants, de l'oiseau de la forêt. Et, surtout, il jette là toutes ses idées sur le mariage, l'argent (anticapitalisme), la puissance (l'anneau, avec réminiscences de la légende du Kyffhäuser). Bref, un prodigieux ensemble, à la fois historique, politique, mythologique, philosophique et même économique, — une description exhaustive de l'âme contemporaine, celle-là même qu'il avait essayée — combien plus lourdement ! — dans ses écrits théoriques. « Au printemps de 1857, narre l'auteur, j'avais écrit entièrement la musique de l'*Or du Rhin,* de la *Valkyrie* et d'une grande partie de *Siegfried.* » Mais le cycle ne sera fermé qu'entre 1865 et 1874, par la robuste main du forgeron. L'*Anneau des Nibelungen* ne lui a pas coûté moins de vingt-deux ans de travail !

« Une Bible, une Somme » : ainsi a-t-on pu (R. Dumesnil) qualifier cette réalisation

gigantesque où toutes les proportions sont démesurées. En dehors des considérations philosophiques, économiques, historiques et politiques précédemment énumérées, n'y reconnaît-on pas aussi le reflet du drame personnel vécu par l'artiste ? Wagner, aux prises avec un monde « sans amour » (euphémisme pour dire : foncièrement hostile) : Paris, Dresde, l'Allemagne d'alors ? mais confiant, comme Siegfried, hardi, décidé à tout et particulièrement à ne suivre que sa propre loi et à substituer au règne des dieux — aux religions positives, aux lois, traditions, etc., celui de l'Homme et de la Vie, à l'omnipotence de l'Or fatal celle de l'Amour sauveur. Bien avant de connaître Schopenhauer (car ce fut rencontre bien plus qu'influence), il avait vu la vanité de ce monde du Désir et de l'Illusion : « Les souffrances profondes de l'amour en deuil m'ont ouvert les yeux. » Il renoncera donc, non pas certes à la vie, mais au monde matérialiste qui l'environne. Son renoncement sera, contrairement à celui de Schopenhauer, un renoncement *actif*. S'il démolit, ce sera pour rebâtir.

Mais cette conclusion elle-même appelait un complément. Pas plus que Hans Sachs ou le roi Marke n'abdiquent leur volonté d'homme, Parsifal ne pratique l'ascèse complète, celle de Schopenhauer. Sous l'influence de Cosima, convertie elle-même au protestantisme, Wagner se rapproche — sans qu'il faille exagérer cette évolution — du christianisme. Pourtant, catholique ou luthérien, le christianisme le choque encore à bien des égards. Ce qu'il aime en lui, c'est surtout la religion de la Pitié, la figure de Jésus, celle de Magdeleine. *Parsifal* sera une tragédie de la pitié. Un second Siegfried s'élève peu à peu de la neutralité à l'égard de la souffrance (même celle des animaux) à la conscience de la souffrance humaine, et, par suite, à une transfiguration analogue à celle d'Isolde mourante ou de la schillérienne Marie Stuart sur l'échafaud. *Durch Mitleid wissend* : la compassion — cette compassion profonde que Wagner ressent en face des douleurs humaines — et que Nietzsche déclarait histrionique, — la compassion, c'est pour lui le Rachat; et c'est en cela qu'il voit son œuvre comme « la plus chrétienne de toutes ». Christianisme bien relatif, bien en surface, à l'image de l'homme qui, en guise de crucifix, suspendait au-dessus de son lit la *Madone Sixtine* de Raphaël. « Wagner (écrit Marcel Beaufils [1])

1. Introd. à *Parsifal*, cit.

essaye d'affecter un sens neuf aux anciens symboles; il ne réussit pas à en altérer le sens profond. » Il est significatif que son pain et son vin, au banquet du Graal, représentent simplement, comme dans le végétarisme de Pythagore, la force et la puissance. L'aboutissement, c'est la mort — peut-être le nirvâna schopenhauérien. Depuis le refus de Mathilde, Wagner ne croit plus à la rédemption par l'amour. Kundry en est le symbole, cette Madeleine panachée d'Hérodiade[1].

Mais, depuis longtemps (dès après la représentation weimarienne de *Lohengrin*, en 1850), Wagner sent que ses drames ne vaudront vraiment que présentés dans un cadre spécial, et non dans le décor suranné du « grand opéra » à la française. Un moment — une lettre à Champfleury, datée de Lucerne, 16 mars 1870, l'atteste — il a pensé, pour ce théâtre, à... Paris ! Or, quelques jours avant, Cosima, sa bonne étoile, avait eu (5 mars 1870) l'idée — géniale — de Bayreuth. Avec sa divination coutumière, le Titan sent que c'est là, dans la vieille résidence forestière des margraves, que doit s'élever le Temple dont il rêve. Mais quels nouveaux combats, quels efforts homériques

1. Introd. à *Parsifal*, cit.

ne faudra-t-il pas pour faire sortir de terre le fameux *Festspielhaus !* Wagner veut être représenté sur une scène qui mette en valeur les œuvres, et non pas, comme partout, les artistes; où ceux-ci n'auront pas à jouer ailleurs, pas le temps de se lasser des exécutions trop fréquentes, pas l'occasion non plus de *spianar la voce*, comme disait le vieux Raaf à Mozart, de soigner leurs effets vocaux, puisqu'il n'y a ni applaudissements, ni rappels. Entreprise où collaboreront l'auteur, les chanteurs, l'orchestre et l'auditoire, entraînés par l' « esprit d'équipe ». Entreprise allemande, mais surtout humaine.

Or, « Rome ne s'est pas bâtie en un jour »... Que n'essaiera-t-on pas ? Des souscriptions ? Les théâtres, enrichis par le Maître, font la sourde oreille à ses appels et flairent une concurrence dangereuse. Le « grand public » ne s'y prête pas : sans doute pas encore mûr pour l'idée ? Louis II, toujours impulsif, fait savoir qu'il est hostile au projet... Et pourtant, malgré les traverses, les défections, les morts même, Wagner, le 22 mai 1872, pose la première pierre, après l'exécution de la *IX*e de Beethoven et juste au jour de ses soixante ans. « Si je le réalise, écrivait-il de son projet à Uhlig, le 12 novembre 1851,

j'aurai vécu une vie splendide; si j'échoue, je serai mort à une belle tâche. » La volonté prodigieuse du Nibelung — *juvante Cosima* — aura sauté tous les obstacles. *Parsifal* réalisé, il ne lui restera plus qu'à mourir « de sa mort, à lui », dirait R. M. Rilke — et non sans une certaine mise en scène, ajouterait Nietzsche. Le cadre est grandiose, à son échelle : ce palais Vendramin, blanc et rouge, érigé par P. Lombardo en 1481, au bord des eaux dormantes du Canal. Là expire, à sa table de travail, le 13 février 1883, dans le luxe qu'il avait toujours aimé, le « navigateur sans patrie », pendant que sa femme et les siens déjeunent dans une pièce voisine...

Aujourd'hui et depuis le début du siècle, son œuvre — bien que, tous les soirs, les ondes en déversent les splendeurs par tout l'univers (Thomas Mann), — son œuvre est de nouveau contesté. On ne bouleverse jamais impunément tout un art et la révolution wagnérienne a toujours eu je ne sais quelle pointe agressive. Wagner — comme Franck — est accusé de solennité ridicule, de « pontification » fastidieuse. — « Chaque fois qu'un héros entre en scène, l'orchestre grince », opine M. Croche. — Cette musique, dit-on

encore, ne se détend jamais. — En regard de ces critiques, mettons, pour conclure, ces lignes d'un grand Héritier — Richard Strauss — à Josef Gregor, le 8 janvier 1935 : « Wagner unit l'incomparable structure du drame schillérien au problème de la spiritualité goethéenne... Son orchestre est seul à même de représenter cet *incommensurable*, dont parle le vieux Gœthe... Seule, la Musique peut pénétrer sans horreur ni épouvante dans le Royaume des Mères. » Et, à propos de la traduction saisissante de la passion dès les premières mesures de *Tristan :* « D'un seul accord [1], la Musique exprime ce que les plus beaux vers des plus grands poètes suggèrent à l'auditeur en pages entières de circonlocutions. » Ainsi, pour cet Allemand illustre, non seulement Wagner égale le grand drame classique des Weimariens, mais il le dépasse de beaucoup. La postérité jugera.

1. Allusion aux mesures qui commencent le prélude du 1er acte.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA NARODOWY

TABLE DES MATIÈRES

—

Avant-Propos 9
BEETHOVEN 15
C. M. VON WEBER 35
FRANZ SCHUBERT 55
CHOPIN 81
MENDELSSOHN 97
ROBERT SCHUMANN 109
HECTOR BERLIOZ 121
FRANZ LISZT 159
RICHARD WAGNER 175

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE MODERNE, 177, AVENUE PIERRE-BROSSOLETTE, A MONTROUGE (SEINE), LE VINGT DÉCEMBRE MIL NEUF CENT QUARANTE-SIX.

(C. O. : 31.2348)

Dépôt légal : 4e trimestre 1946
No d'édition : 305 — No d'impression : 465

612
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

ROBERT PITROU

MUSICIENS
romantiques

BEETHO
C
S

ÉDITION
2

