

ROBERT DE LAUNAY

---

# L'âme chantante

de

## Robert Schumann



PARIS  
LIBRAIRIE FISCHBACHER

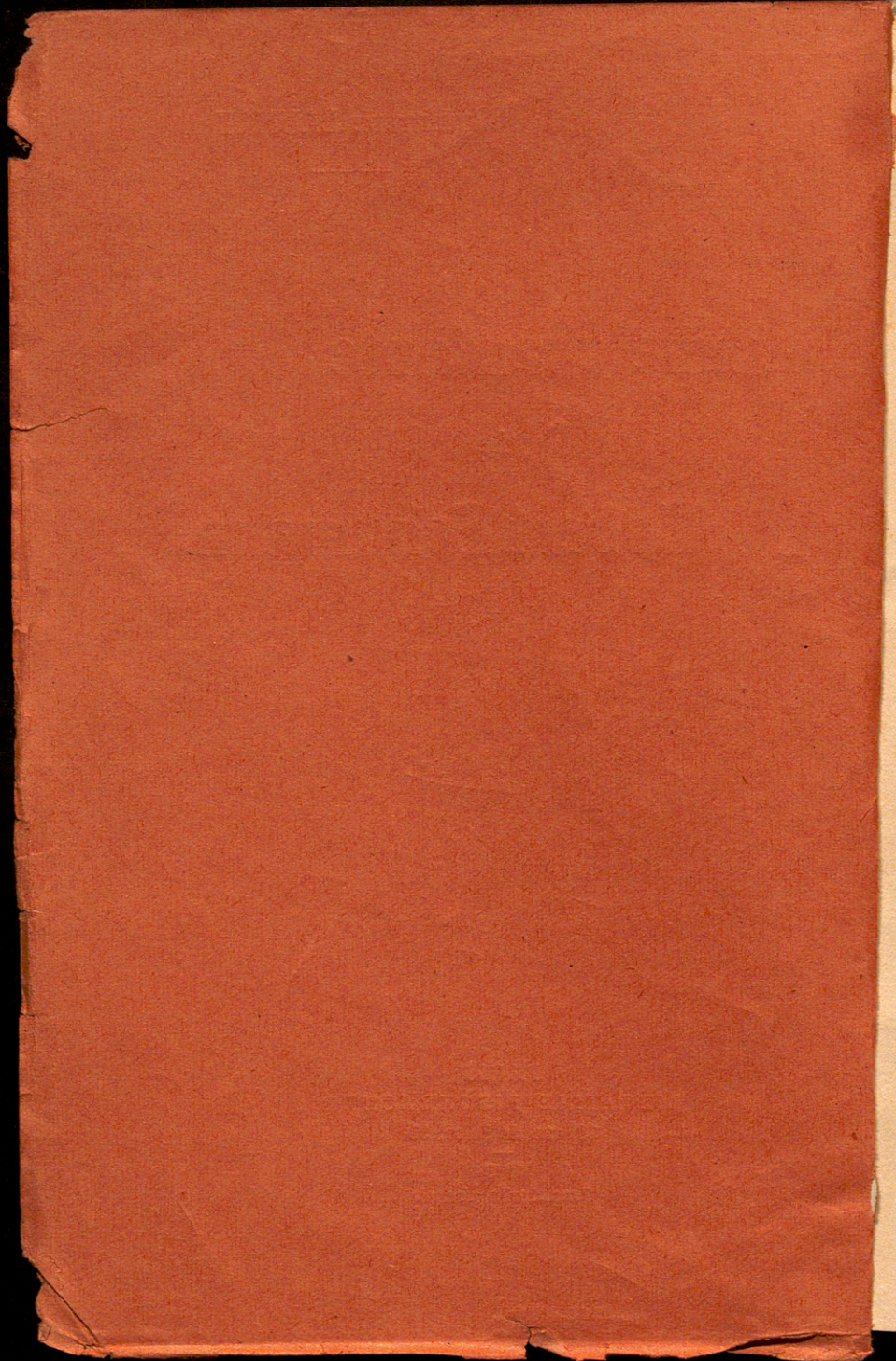
33, rue de Seine, 33

—  
1913

*Tous droits réservés*

8



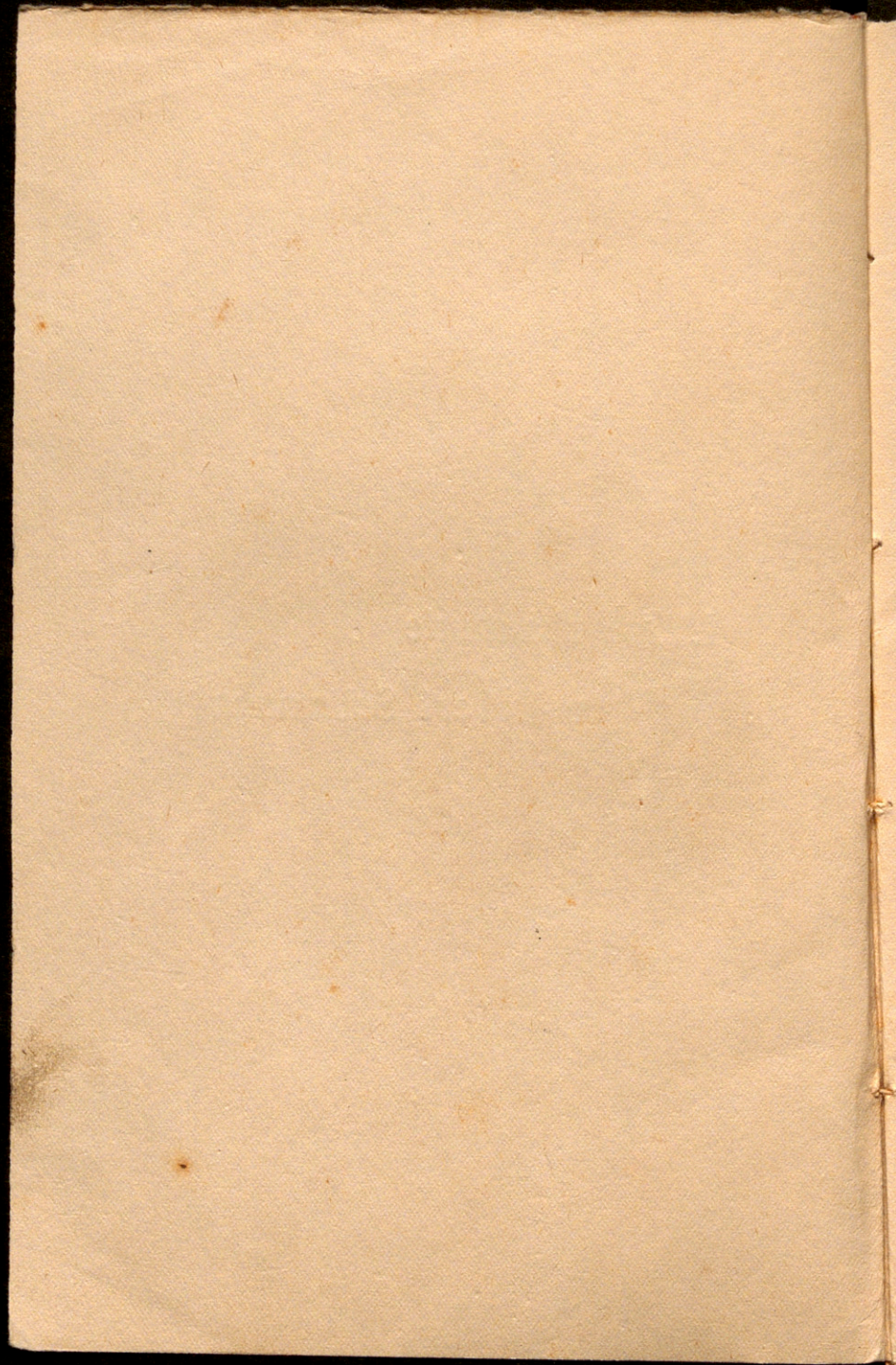




**L'âme chantante**

**de Robert Schumann**







ROBERT DE LAUNAY

---

# L'âme chantante

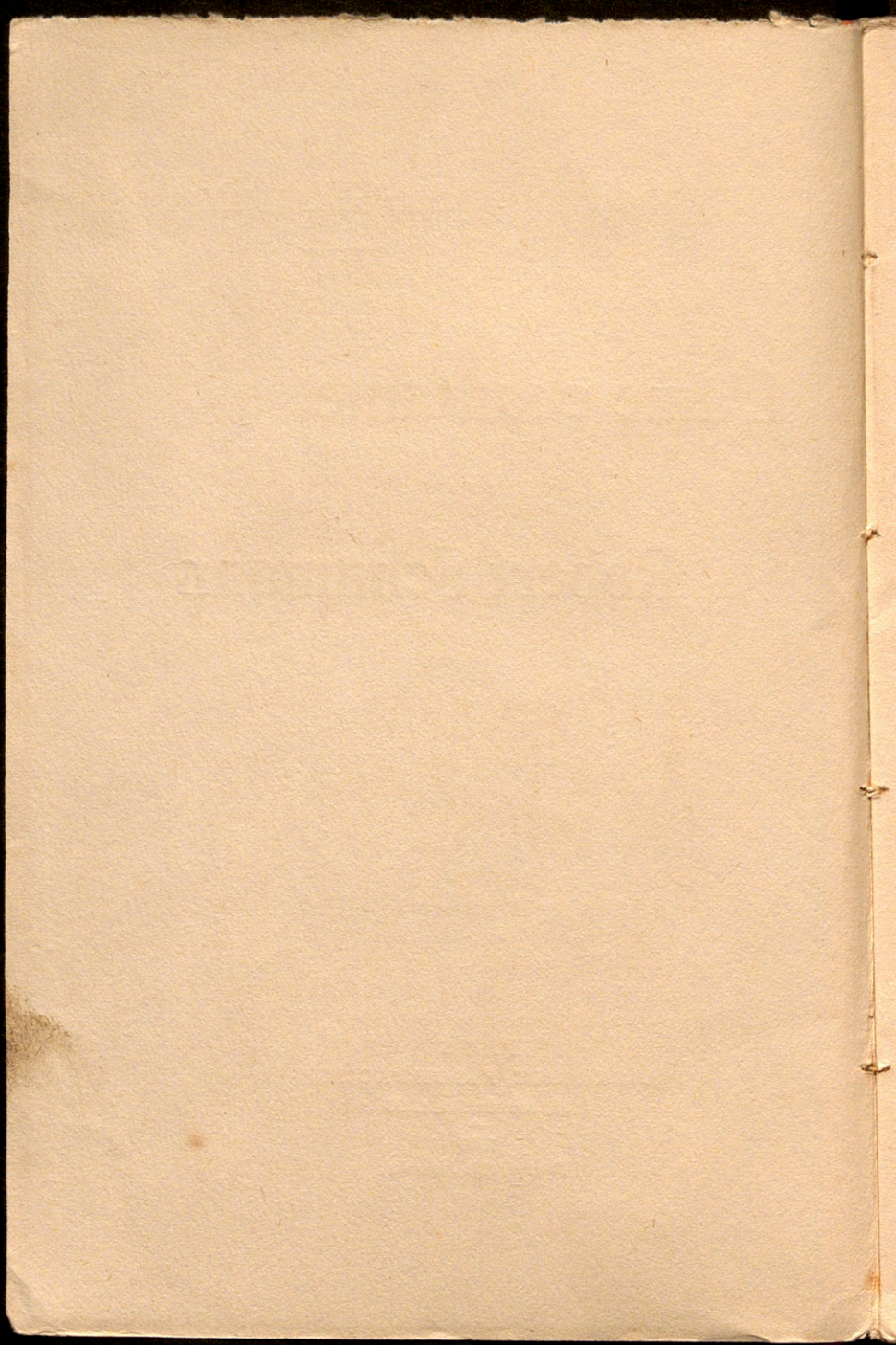
de

## Robert Schumann



PARIS  
LIBRAIRIE FISCHBACHER  
33, rue de Seine, 33  
—  
1913  
*Tous droits réservés*







« O nature, que ne suis-je un homme  
» devant toi, rien qu'un homme!.....  
» cela vaudrait alors la peine d'être  
» un homme..... »

FAUST.

I

L'AME chantante de Robert Schumann est tout entière dans ses *Lieder* et ces *Lieder* sont inconnus. Leur totalité atteint le chiffre de 246 (4 vol. Breitkopf et Härtel); sur ce nombre, le dixième à peu près figure seul sur le programme de maints concerts. En outre, la présentation de ces perles, d'un éclat si profond et si pur, est d'une difficulté spéciale. Elle exige chez l'interprète une sensibilité vibrante, mais neuve, et ce cristal sans défaut qui pare la jeunesse des belles voix; chez l'auditeur, une âme ouverte et affinée, capable de saisir au passage dans leur intense plénitude, ces cris, ces plaintes, ces désirs, ces aveux, ces



regrets, ces caresses, brefs et poignants, souvent voilés comme les muses antiques du pays d'Ascre lorsqu'elles descendaient de l'Hélicon parmi les hommes (1). Elle exige enfin entre l'artiste et ceux qui l'écoutent un lien fait de sympathie, fortifié d'intimité, tendu dans la grâce d'un cadre harmonieusement restreint et d'un décor léger. Tout ceci explique comment les grands concerts traitent un *Lied* de Schumann à peu près comme Daniel de Volterre en usa avec les *ignudi* de la Sixtine et pourquoi l'âme chantante de Robert Schumann est à peu près ignorée.

---

---

(1) Schumann écrivait le 24 janvier 1839, à propos du *Carnaval* : « Les pensées musicales se transforment » trop vivement pour que tout un public puisse suivre, » qui ne veut pas être effarouché ainsi toutes les minutes. » (*Ecrits sur la musique et les musiciens* [H. de Curzon], II, Paris 1898, 131.)



## II

Le Maître est né à Zwickau, le 8 juin 1810. Novalis, Tieck et Frédéric Schlegel trouvaient déjà le lyrisme de Schiller, de Goëthe même, trop intellectuel et, après Fichte (1), incarcéraient la littérature dans le royaume philosophique. On sait que pour Fichte, la seule réalité est le *moi*; il y distinguait l'entendement (*Verstand*), réceptacle passif, et la raison (*Vernunft*), sorte de faculté métaphysique que rappelle assez bien l'« intuition » de M. Bergson. Les poètes de 1795 remplaceront cette dernière par l'intraduisible *Gemüth*, composé d'âme, de chair et de cœur, dont la sensibilité germanique tient la formule secrète (2). Le mot contient du moins deux

---

(1) *Wissenschaftslehre*, Berlin 1794.

(2) V. Delacroix, *Novalis : la formation de l'idéal magique*. (Revue de métaphysique et de morale, mars 1903.)



choses : la toute-puissance du moi, proclamée par Fichte, et ce fondement métaphysique du sentiment qui a été la foi de Novalis. Pour lui et tous les romantiques allemands, la poésie est l'expression de cet inexprimable, par suite le vrai absolu, — *das echt absolut Reelle* : c'est le signe mystérieux d'une modalité d'âme, l'orchestre innombrable et bruisant des voix intérieures (1), la traduction visible des liens cachés qui unissent les êtres aux choses, un écho lointain d'infini.

L'apparition de Schumann, à ce moment et dans ce milieu, ne relève donc point d'un « hasard providentiel » (2). Pas un génie qui, dans la forme d'art élue par lui, se soit exprimé plus complètement ; le regard des beaux yeux bleus baignés de rêve palpite dans le son de chaque note. — Plus uniquement aussi : pour ce moi formidable et passionné, le monde sensible n'existe vraiment qu'autant qu'il le limite (3) : « Je pris l'habitude, avoue Goethe » dans son autobiographie, de transformer en » image, en poème, ce qui me réjouissait, me » tourmentait ou me préoccupait de quelque

---

(1) Cf. Charles Guérin, *L'Homme intérieur*.

(2) Selon la mémorable explication de M. Paul Landormy, *Schumann*. (Conférence faite à Caen, le 25 janvier 1911.)

(3) « L'œil du poète est le plus beau, le plus riche ; je ne vois pas les objets tels qu'ils sont, mais bien tels que je les conçois à l'état subjectif. » (*Lettre à sa mère*, Berne, 31 août 1829.)



» façon... tout autant pour rectifier mes idées  
» sur les choses extérieures que pour m'a-  
» paiser au dedans de moi. »

Voici fort exactement ce qui sépare Goethe des générations postérieures : Schumann, lui, veut justement « s'apaiser ».

Selon le précepte de Villiers, il « n'est que ce qu'il pense » ou mieux, que ce qu'il sent. Idées et sensations, M. Maclair l'a finement rappelé (1), « sont traduites également et côte à côte »; c'est son originalité et c'est aussi celle d'un Monet. La nature n'est plus une déesse aux multiples visages, au sourire ondoyant et aux larmes éparses; elle tient tout entière dans ce cœur souverain; comme chez Mallarmé, elle est « un état d'âme ». Mais Schumann est allé plus loin, — et plus juste encore, que Novalis. Plus que la poésie, la musique exprime « l'essence métaphysique du monde » (2); elle « contient les formes des choses éternelles » (3) et demeure « le seul accès que nous ayons vers ce monde supérieur de la connaissance dont l'homme a le sentiment,

---

(1) *Schumann*, 37. — « Inconsciemment, à côté de la fantaisie musicale, agit une idée; à côté de l'oreille agit l'œil, et cet œil, l'organe toujours actif au milieu des sons, maintient certaines esquisses qui, avec la musique, s'épanouissent en claires et précises figures » (Schumann, cité par Paul de Stœcklin, *Schumann critique musical* [Courrier musical du 15 avril 1910]).

(2) Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, 417.

(3) Schelling, *Sämmtliche Werke*, V, 501.



mais où il ne peut pas pénétrer » (1). Si, de par l'analogie établie par les romantiques allemands entre l'objet des deux arts, on a pu, on a dû les appeler « l'école musicale » (2), il est naturel de voir Schumann se confier à la poésie de la musique et reconnaître dans les ondes sonores qui le berçaient « la poésie supérieure, la poésie de l'infini » dont rêvait le père d'*Henri d'Ofterdingen* (3). Musicien, il l'est exclusivement — jusqu'à « désapprendre

---

(1) Paroles de Beethoven dans une lettre de Bettina d'Arnim à Goethe (*Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*, II, 197).

(2) Cf. d'une part Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, 259 : « En entendant bien dire de beaux vers, il m'est arrivé souvent d'y surprendre un air que j'aurais pu noter »; Wagner, *Lettre du 15 octobre 1860 à Fr. Villot* : « La secrète et profonde aspiration de la poésie est de se résoudre finalement dans la musique. » De l'autre, A. Scoppa, *Les vrais principes de la versification* (1811), I, 208, 209 : « Le pied poétique est une combinaison de syllabes qui dans le vers représente à l'oreille une mesure musicale... la versification n'est qu'une copie de la musique... »; Verlaine :

... De la musique encore et toujours  
Que ton vers soit la chose envolée...

Moréas (*Mercure de France*, LXXXIX, 1911, 52) : « Il n'y a que les vers médiocres qu'on puisse mettre en musique; la musique les embellit. Les bons vers ont leur musique à eux qui est parfaite ». La similitude du lyrisme grec et du lyrisme musical résoud la question.

(3) « Pour moi, la musique est toujours la langue qui permet de s'entretenir avec l'au-delà » (*Lettre à Ritzhaupt*, Leipzig, 14 août 1832). Cf. E. Speale, *Novalis; essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne*, 84.



l'allemand et la forme de ses lettres » (1). Non pas sagement, selon l'idéal conservatorial de M. Combarieu (2), mais passionnément, follement, — et le mot n'est pas une figure : Schumann est mort dans une maison de santé, à Endenich, près de Bonn, en 1856. La puissance de son moi a fini par amener un déséquilibre dont il semble avoir pressenti la victoire tragique : comparez ce *Ménétrier* (op. 40, n° 4 [1841]) que rougit vraiment le sang de son cœur (3) et cette *Consolation dans le chant* (op. 142, n° 1) où onze ans plus tard, trois ans après la première apparition de la maladie, il pleurait avec Kerner : « J'ai la nuit dans l'âme; dans mon ciel s'éteint la toute dernière étoile; pourtant je suis courageusement la route solitaire; des formes chantantes m'y éclairent encore » (4).

---

(1) *Lettre à son frère Julius*, Leipzig, 18 juillet 1832. Mêmes expressions dans une *Lettre à Clara*, Leipzig, 31 mai 1840. Cf. *Lettre à Clara*, Leipzig, 13 avril 1838 : « Tout ce qui se passe dans le monde m'impressionne : la politique, la littérature, les hommes. Je réfléchis à tout cela à ma manière, et mes pensées se font jour dans ma musique : c'est ce qui la rend parfois difficile à comprendre. »

(2) *Les rapports de la musique et de la poésie*, Paris 1893, 262.

(3) *Herzblut ist dabei* (*Lettre à Clara*, Leipzig, 10 mai 1838).

(4) Vers la même époque, il disait de *Munfred* : « La musique en est pure folie » (*Lettre à Liszt*, Dusseldorf, 25 décembre 1851). V. *Lettres à sa mère*, Heidelberg, 24 mai 1829 et Leipzig, 27 novembre 1833; à *Clara*,



### III

A leur divine lumière, l'âme de Schumann apparaît marquée des caractères communs à ceux dont elle est la fille spirituelle. Elle a leur profondeur mystérieuse et forte, leur volonté de puissance, parfois chimérique, mais patiente et obstinée. Dès l'extrême jeunesse, elle s'est plu à penser, à se replier sur elle-même. L'enthousiasme de l'adolescent va à deux grands assembleurs de rêves, Byron et Jean Paul, dévorés à quinze ans (1) et au « pro-

---

Leipzig, 11 février 1838; au *Dr Krüger*, Leipzig, octobre 1845; à *Hiller*, Dresde, 3 décembre 1849; à *Wasielewski*, Dusseldorf, 11 juin 1851. Voici la raison de son affection pour Kreisler: « Ses amis soutiennent, dit Hoffmann, qu'à un tempérament excessivement sensible, une fantaisie échauffée au point de devenir flamme dévorante, il a été mêlé trop peu de flegme et qu'ainsi l'équilibre a été détruit. »

(1) L'œuvre littéraire de Schumann est partout empreinte de la manière de Jean Paul « auquel il se réfère souvent dans ses écrits » (F. David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann*, 257). V. lettres à Flecksig, Zwickau, 29 août 1827 et 17 mars 1828; à Rosen, Leipzig,



fesseur d'énergie » dont le portrait voisine dans sa chambre avec l'image paternelle, Napoléon (1). Et quand, en juillet 1830, un concert de Paganini lui a définitivement montré sa voie, il y entre résolument (2). C'est dire qu'il ne parlera que gravement et pour livrer le meilleur de lui-même ; les « fleurs artificielles » (3) d'un Rossini lui demeureront à jamais étrangères.

Il connaît ces alternatives romantiques de détresse et de joie, nées des phénomènes absurde-ment contradictoires qui composent la suite des jours (4), cette « volupté de la tristesse » dont nous a doté Goethe (5), cet humour qu'Heltner définissait « le plus bel enfant de la douleur et de la mélancolie ». « J'ai composé, écrit, ri et pleuré tout à la fois,

5 juin 1828 ; à Jules Schumann, Bayreuth, 25 avril 1828 ; à F. Wieck, Heidelberg, 6 novembre 1829 ; à sa mère, Leipzig, 15 décembre 1830 ; à Kossmaly, Leipzig, 5 mai 1843.

(1) *Lettre à sa mère*, Leipzig, 29 juin 1828. Sur le bateau qui l'emmène de Coblenz à Mayence, il écoute de vieux soldats raconter Waterloo (*Lettre à sa mère*, Heidelberg, 25 mai 1829). S'en souvenait-il en écrivant les *Deux Grenadiers* (op. 49. n° 1) ?

(2) V. *Lettre à Clara*, Leipzig, 11 février 1838.

(3) Wagner, *Oper und Drama*, 61.

(4) « Il se passe des choses parfois bizarres dans le cœur de l'homme, et la joie et la douleur s'y croisent dans une étrange bigarrure. » (*Lettre à Simonin de Sire*, Leipzig, 8 février 1838.) Cf. l'épigraphe des *Davidsbündler* et les *Lettres à sa mère*, Leipzig, 13 juin 1828 ; à Henselt, Leipzig, 21 septembre 1837.

(5) V. *Lettre à sa mère*, Heidelberg, 11 novembre 1829.



» dit-il à Clara Schumann, le 11 mars 1839.  
 » Tu trouveras l'empreinte de tout cela dans  
 » mon op. 20, la grande *Humoresque*. » Et quel-  
 ques mois plus tard (22 février 1840): « Depuis  
 » hier matin, j'ai composé 27 pages de musi-  
 » que, une œuvre nouvelle (c'étaient les  
 » *Myrtes*) de laquelle je ne puis rien te dire, si  
 » ce n'est qu'elle m'a fait sourire et pleurer de  
 » joie ». L'ironie de Heine est en lui. Ironie  
 tantôt désespérée, à travers quoi « la misère de  
 toute l'humanité » le prend, après Faust, « à la  
 gorge » (1), tantôt spirituellement sereine;  
 je songe à ce compte rendu du *Prophète*: une  
 simple croix mortuaire et une date, 2 février  
 1850 (2). Toutefois, elle fouille assez dure-  
 ment pour prendre à l'occasion la figure de la  
 haine: on n'ignore point la guerre que l'oracle  
 des *Davidsbündler*, la *Neue Zeitschrift für Musik*  
 (1834) déclara à la société philistine, horrique  
 et bourgeoise, concrétisée par Laforgue en  
 « une vaste entreprise de pâtes alimentaires,  
 au pays des gens qui chantent sans savoir  
 pourquoi », grinchait Dufresny, — à Rossini,  
 à Meyerbeer et autres « cygnes » criant pour  
 ne rien dire (3). Par contre, il est épris de la  
 chanson populaire, du *Märchen*, — faite de  
 magie, d'héroïsme et d'azur, surtout si naïve-

(1) « Si vous me demandiez le nom de ma douleur, je  
 ne pourrais vous le dire! Je crois que c'est la douleur elle-  
 même [souligné dans le texte]. (Lettre à H. Voigt,  
 Zwickau, 7 novembre 1834).

(2) *Ecrits*, II, 204.

(3) V. Lettre à sa mère, Leipzig, 28 juin 1833.



ment sincère, « la nature même », affirmait Novalis. Brentano et Arnim venaient de publier *des Knaben Wunderhorn*; Heine et Uhland y puisaient à pleines mains; Schumann suit leur exemple (1). Bernard de Ventadour (2), les *Minnesänger* et Dante avaient préparé le règne moderne de la femme; les maîtres chanteurs l'avaient déjà inauguré. Dans une ballade du xvi<sup>e</sup> siècle, une amante fait dix heures par jour pour sauver son ami; dans une autre, la femme du margrave arrache à la potence le charpentier qu'elle aime :

Et si ton vin ne te conforte  
Bois le chypre des rois  
Et si ma bouche t'est plus douce,  
Reviens auprès de moi... (3).

D'autres encore disent la séduction et l'abandon (4).

---

(1) V. *Les vieux récits m'attirent* (op. 48, n° 15). — *L'Effraie* et la *Coccinelle* (op. 79, nos 10 et 13) sont tirés du *Des Knaben Wunderhorn*.

(2) V. *Chanson provençale* (op. 139, n° 1). — Cf. *Lettre à sa mère*, Heidelberg, 17 juillet 1829 : « Ici tout est dans une tonalité douce, chantante, provençale. »

(3) Schuré, *Histoire du Lied*, Paris 1868, 159 et 181.

(4) Cf. ces jolis vers (Beaurepaire, *Etude sur la poésie populaire en Normandie*) que les régiments normands chantent aujourd'hui sur les routes :

Je suis bien affligée  
Pour un bouton de rose  
Que trop tôt j'ai donné.

Je voudrais que la rose  
Fût encore au rosier  
Et que mon ami Pierre  
Fût encore à m'aimer...



Le rôle précisément de la femme dans les *Lieder* a une source plus directe, dont je vais parler ; celle-ci n'est pas cependant négligeable. De même, la coupe souvent accentuée en membres de 2, 4 ou 8 mesures éveille le souvenir du *Volkslied*, ainsi que la forme rare du couplet (1). Et c'est avec un pieux respect que le poète harmonise ces vieux thèmes ; l'accompagnement n'est d'ordinaire qu'une suite d'accords très simples, destinés à souligner l'ampleur et graduer l'intensité de chaque son (2). Entre l'âme des races et la sienne, on sent une communion patriotiquement séculaire qui cesse loin des frontières allemandes ; la fougue violente et le chaud sensualisme du sang espagnol étaient trop étrangers aux filles du Rhin (3), pour que le *Spanisches Liederbuch* (4) n'ait pas été une erreur.

Mais elle est surtout soulevée, cette âme, par l'immense aspiration mystique qui déjà emportait Goethe dans l'irréel et caractérise l'activité vitale d'un Schleiermacher ou d'un

---

(1) *Bourgs, montagnes, tout se mire* (op. 24, n° 7) ; *Celui que j'aime est loin* (op. 25, n° 20) ; *L'Enfant de la montagne* (op. 79, n° 9) ; *Chanson du printemps* (op. 125, n° 4).

(2) *Soleil d'été* (im Volkston) (op. 36, n° 4) ; *Le Trésor du Rhin* (op. 51, n° 4) ; *Chanson Provençale* (op. 139, n° 1). — Cf. *Chanson populaire* (op. 51, n° 2).

(3) *L'Eau du Rhin...* (op. 24, n° 7) ; *Dimanche sur le Rhin* (op. 36, n° 1) ; *Dialogue dans la forêt* (op. 39, n° 7) ; *La grande et sainte Cologne* (op. 48, n° 6) ; *Le Trésor du Rhin* (op. 51, n° 4) ; *Loreley* (op. 53, n° 2).

(4) Op. 74 et 138.



Novalis. L'exaltation du moi et le subjectivisme essentiel que j'ai indiqués demandent éperdument des ailes (1); l'une et l'autre sont deux bases du phénomène psychologique connu sous le nom de foi. Chez certains, — Schlegel, Novalis, Overbeck — ils déterminèrent une recrudescence du sentiment religieux; d'autres, plus nombreux, demandèrent à l'« éternel féminin » adoré par Goëthe, la clef de tous les secrets. C'est, en effet, une foi amoureuse, — foi germanique et grave, ennemie de la volupté savante, d'où naquit « la musique colorée du Corrège » (2), bien qu'elle rêve du calin soleil d'Italie (3), — qui devint l'étoile du maître. Le 12 septembre 1840, il épousa l'illustre Clara Wieck, après trois ans de traverses et d'attente. Dès 1838, il lui disait en lui envoyant les *Kreisleriana* : « C'est toi et ta » pensée qui y jouent le principal rôle... Et tu » souriras si doucement lorsque tu t'y recon- » naîtras!... ». Le tiers des *Lieder* date de cette année 1840, que le couple des amants avait joliment appelé *das Liederjahr* et qui est aussi celle du premier recueil (4). Ainsi l'ob-

---

(1) *Des ailes, des ailes pour voler !* (op. 37, n° 5); *Des ailes ! des ailes !* (*Écoute mon cœur* [op. 51, n° 1]); *Mon cœur voudrait des ailes !* (*Dans le libre espace* [op. 89, n° 5]).

(2) Titre d'un article de M. E. Segnitz (*Neue Musikzeitung*, Stuttgart, 1907, n° 22).

(3) *Écoute mon cœur* (op. 51, n° 1); cf. *Voyages* (op. 35, n° 7). Schumann avait visité l'Italie à la fin de l'été de 1829. — Cf. *Lettre à sa mère*, Heidelberg, 3 août 1829.

(4) *Liederkreis* (neuf poèmes de H. Heine; op. 24).



scur infini de l'amour suggéra à cette âme son expression la plus parfaite dans cette langue d'infini, la musique — « la musique, soupire » l'Antoine de Shakespeare, notre aliment fantasque à nous qui vivons d'amour... »

Les lettres de jeunesse (1) en témoignent avec une passion humble et poignante : « Me » voilà aujourd'hui tout enseveli dans le » monde de mes rêves, écrit l'amant à l'amante, » et près de mon piano, j'ai tout oublié, » excepté toi... Et c'est toujours toi que je » joue, que je chante. Mon âme ne s'envole » jamais plus haut que lorsqu'elle est ardem- » ment tendue par le désir (2) ». Et encore : « La postérité ne verra plus en nous qu'un » seul cœur et une seule âme; elle ne distin- » guera plus ce qui vient de toi et ce qui » vient de moi (3) ».

Le 13 mars 1840, il lui adresse les *Myrtes* et il ajoute : « Je t'envoie ceci comme timide » récompense à tes deux dernières lettres. » Ces *Lieder* sont les premiers que je fais » imprimer; ne les critique pas trop fort, quand » je les ai composés, j'étais entièrement perdu

---

(1) *Jugendbriefe von R. Schumann*, Leipzig, 1886; *Lettres choisies de R. Schumann* (trad. M. P. Crémieux), Paris, I, 1909; II, 1912; cf. Miramon, *Quelques lettres de R. Schumann* (*Revue Bleue*, L, 1892, 7209) et C. Bellaigue, *Notes brèves*, 160 sq., (La jeunesse de Schumann).

(2) Leipzig, mars ou avril 1838.

Leipzig, 22 juin 1839.



» en toi... (1) ». Et de quelle qualité exquise est cette âme d'amant ! Son admirable curiosité des « formes extérieures » (2), son pouvoir de frissonner sous le charme le plus discret, de multiplier l'émotion la plus rapide, de rester sans cesse ouverte, ainsi qu'un tabernacle, à la beauté, à la grâce, à la jeunesse, à la vie, l'ont conduit à de vénielles erreurs qui s'appellent M<sup>lle</sup> de Fricken et miss Laidlaw ; cette trace d'argile humaine ne la rend que plus précieuse. Mais elle n'a pas tardé à vouer à Clara Schumann l'amour unique qui lui a donné la joie et la gloire par surcroît. Tendresse d'une force simple et contenue, sans emphase, et d'une noblesse, d'une élégance, allais-je dire, incomparables. Telle elle apparaît dans les textes cités et telle dans les *Lieder* où le développement, purement psychologique, est d'une sobriété déjà baudelairienne (3), la pensée d'une énergie à la fois si ramassée et si douce ! Une grâce pare cette beauté : la pudeur du senti-

---

(1) Cf. la 48<sup>e</sup> lettre de la *Nouvelle Héloïse* sur le « lien puissant et secret des passions avec les sons », et Wagner (lettre à Liszt du 16 août 1853) : « Je ne suis et ne produis quelque chose que si je réunis toutes mes aptitudes sous l'influence de la passion, si j'en use sans ménagement et me consume en elle ».

(2) *Lettre à Flechsig*, Zwickau, juillet 1827. Cf. *Lettre à Clara*, Leipzig, 13 avril 1838.

(3) Voici une rencontre intéressante avec l'*Invitation au voyage* : Schumann écrit dans son journal (1827) à propos de la maison du professeur Carus, à Colditz : « Là tout était joie, sérénité, musique... ».



ment; un cri de volupté comme *Laisse ta joue* (op. 142, n° 2) est exceptionnel. Je cite le *Noyer* (op. 25, n° 3), parce qu'il est présent à toutes les mémoires; toutes les fois que j'entends ce chef-d'œuvre, il se mêle à ma joie une inquiétude : la voix la plus légère en se posant sur ces quelques notes me rappelle que la main la plus délicate ne peut toucher une rose sans en ternir le satin. C'est surtout ce grand amour qui a donné à la femme sa place dans les *Lieder*. Les pièces où l'amante parle sont très nombreuses (1); par un renversement des rôles qu'adopte volontiers l'âme contemporaine (2), l'amant se laisse adorer. — Parce que Schumann a besoin de caresses, aliment commun de sa vie et de son génie, besoin d'être toujours entre des mains féminines très tendres, l'enfant qui chantait les *Kinderscenen* par les vertes vallées de son pays et de son cœur (3).

---

(1) Dans l'op. 25 seul, les n°s 9, 10, 11, 12, 19, 20, 23, tout l'op. 42 (*L'Amour et la Vie d'une femme*), etc..., Remarquer l'op. 101, n° 2 (*Cher ami, tes chants m'exaltent*), où l'on entend la voix de Clara Schumann : « Tes beaux poèmes me couronnent de rayons ! ».

(2) L'un des plus beaux livres de ce temps est *Le Livre pour toi* de Marguerite Burnat-Provins.

(3) « En les composant, j'entendais un écho des mots que tu m'écrivis un jour : tu m'apparais parfois semblable à un enfant (*Lettre à Clara*, Leipzig, mars ou avril 1838)... des *Kinderscenen*, très faciles, écrites pour de petits enfants par un grand...(*Lettre à Fischhof*, Leipzig, 3 avril 1838) »



Car tous les romantiques allemands ont été conduits par leur croyance à l'admiration chrétienne (1) ou panthéiste de la nature. Chez le maître, celle-ci se double d'une curiosité inquiète qui va parfois jusqu'à l'angoisse. C'est que, selon la loi de sa personnalité, il contemple un paysage non seulement en poète, mais aussi en philosophe (2); la *Sirène* antique (op. 125, n° 1) lui parle dans chacun d'eux, et ce qu'il préfère de la forêt est peut-être sa solitude (3). Dès lors, il peut recueillir toute la suavité de « l'heure exquise » (4), la fraîcheur que déroule la calme ondulation des grands arbres et la grâce chaude qui ploie la tige ardente des blés; il dénonce également les jeux impitoyables de cette Déesse-Mère, dont Eros tient le sceptre fleuri, redoutable et charmant. Ces alliés éternels, la Nature et l'Amour, s'unissent encore pour occuper la première place dans les *Lieder*; au reste, les sensations qu'ils éveillent sont également subjectives.

---

(1) « Pas de vallée, pas de montagne, pas de bois où je puisse suivre mes pensées... pas un endroit où je trouve la solitude, si ce n'est dans ma chambre où l'on entend un vacarme incessant qui monte de la rue ». (*Lettre à sa mère*, Leipzig, 21 mai 1828). Cf. *Dans la forêt* (op. 39, n° 11); *Loin du pays* (op. 39, n° 1); *Je marche rêveur dans les bois profonds* (op. 107, n° 5).

(2) Cf. J.-S. Bach (Pirro, *L'esthétique de J.-S. Bach*, Paris, 1907, 467).

(3) Voir *Lettre à W. Gætte*, Schneeberg, 2 octobre 1828.

(4) ... « L'heure du crépuscule, celle que je préfère à toutes les autres heures du jour — » (*Lettre à sa mère*, Heidelberg, 11 novembre 1829).



#### IV

La notation stricte d'un enchantement printanier ou d'une mélancolie d'automne est une rareté (1). Tantôt un regard jeté sur la maison paternelle fixe le souvenir des oiseaux piaillleurs, des hêtres dorés par le couchant et par l'automne, du pas clair des chevaux sur la grand'route (2); tantôt, les ailes du vent qui passent se chargent de pensée (3). Plus souvent encore, l'impression se perd dans le torrent enflammé qui emporte l'être, comme

---

(1) Quelques pièces dans l'op. 79 (nos 12, 19, 23, 26); *Chanson du printemps* (op. 125, n° 4).

(2) *Lettre à sa mère*, Leipzig, 24 octobre 1838. Cf. *Adieu aux montagnes* (op. 25, n° 13); *Loin du pays*; *Pensées d'exil* (op. 39, nos 1 et 8); *Chant d'adieu du voyageur*; *Désir du retour vers les hautes forêts* (op. 35, nos 3 et 5).

(3) « Lorsque vous sentirez le tiède et délicieux vent d'ouest, pensez à moi. » (*Lettre à Jules Schumann*, Heidelberg, 11 février 1830.) Cf. *Lettre à Clara*, Leipzig, 1834; *Message d'amour* (op. 36, n° 6); *Clair de lune* (op. 39, n° 5) *Messages* (op. 77, n° 5).



le ruisseau dans le fleuve qui lui barre la route de la mer : mieux que l'orgueilleux Rimbaud des *Illuminations*, ce musicien a vraiment trouvé « quelque chose comme la clef de l'amour ». Et même loin d'Eros, ce ne sont ni le sourire de Pan, ni les larmes des Oréades qu'épandent les *Lieder*, mais bien le sourire et les larmes de Schumann, quand il crie à la face de l'Univers : « Nature, nature, nature! » (1). C'est à l'homme qu'il fait appel (2). Lui-même ne cesse d'être présent en pleine lumière; « il parle » toujours seul comme à la fin de ces *Scènes d'enfants* que M. Combarieu, dans une thèse d'ailleurs médiocre, a heureusement opposées à celles de Bizet (3). Semblable à la statue du Memnon de Thèbes, il mue en harmonie personnelle et unique le moindre rayon qui l'atteint; c'est pourquoi l'harmonie dite « imitative » dont on a nié à tort l'intérêt, voire la possibilité (4) est chez lui si rare. Il se soucie peu de représenter un décor naturel, tel que le brosse l'éclatant *Roi des Aulnes*; constatez la pâleur des *Wanderscenen*.

L'accompagnement situe simplement en

---

(1) *Ecrits I*, Paris, 1894, 19 (1835).

(2) Cf. Spitta : « C'est un trait du caractère germanique que de reconnaître dans la nature extra-humaine une sorte de personnage associé à la joie et à la douleur des humains. » (*J.-S. Bach*, II, Leipzig, 1880, 390.)

(3) *Op. cit.* 70.

(4) Ch. Levêque : *Journal des Savants*, 1881, 37



touches larges le drame intérieur; entre la manière de Schubert et la sienne subsiste à peu près la différence qui sépare M. Jambon de M. Dethomas. Cet « impressionnisme d'âme » a quelque chose d'absolu : il peint chaque sensation et chaque nuance de la sensation, et chaque détail de la nuance. Les croches légères de la basse se perdent dans les octaves inférieures du piano comme les voiles blanches dans l'air brumeux, *un soir, au bord de la mer* (op. 45, n° 3). Tous les coups de marteau du « méchant charpentier » résonnent à travers *Chérie, sur mon cœur viens poser ta main* (op. 24, n° 4) et les altérations mesurent la lenteur de la marche des heures que presse un « pauvre amoureux » (*Mon cœur s'en va*, op. 24, n° 2). Les intervalles ascendants de *Question* (op. 35, n° 9) et le départ du chant dessinent l'interrogation que suspend le changement de ton final. Vers la fin de *Les vieux et tristes rêves* (op. 48, n° 13), l'accompagnement de moins en moins nourri (croches, puis noires, puis blanches) évoque à la fois l'achèvement graduel du travail de l'ouvrier et le néant où va s'enfoncer le prodigieux cercueil. Quand l'amant de *Messages* (op. 77, n° 5) dit à l'onde qui verra l'amante : « Pas si vite! pas si vite! » le flot hésite, en effet, puis s'arrête pour mieux recueillir le soupir de l'exilé. *La cloche qui marche* (op. 79, n° 17) se traîne en croches altérées et bondit en triolets, tandis que l'enfant poursuivi par elle tombe sur une répétition de la sensible aggravée d'un terrible



patatras en octave de dominante. Le saut du *Semeur de sable* s'exécute (op. 79, n° 13) grâce à l'appel d'un accord de 9<sup>e</sup> et au tremplin de deux arpèges (1).

*Le Chant d'automne* (op. 89, n° 3) figure un cercle étroit pour exprimer « la tristesse m'enveloppe », et l'ampleur de la solitude que traduit l'allongement du vers d'Eichendorff : *Die schöne Waldeinsamkeit* (*Loin du pays*, op. 39, n° 1) se retrouve plus immense encore dans l'allongement de la phrase.

En vérité, le cœur de Schumann est une musique vivante dont le rythme règle celui du monde. Il sait, après Platon et Théocrite, mais avant Gautier (2), Baudelaire et Rimbaud (3) que :

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (4) « Et ce n'est point une vaine » image, une allégorie, quand le musicien » prétend que les couleurs, les parfums, les » rayons lumineux lui apparaissent, à lui,

---

(1) Ce *Lied* me fournira entre mille un exemple des contre-sens de la traduction la moins détestable. « *Von meinem Sand zwei Körnelein streu' ich auf ihre Äugelein* » devient dans Boutarel : « Et laisse dans ses yeux troublés tomber un grain de sable ou deux ». Mais ce sont bien deux grains de sable que le piano répand d'un geste ravissant.

(2) Symphonie en blanc majeur (*Emaux et Camées*), 1852.

(3) *Sonnet des voyelles*, 1871.

(4) *Fleurs du mal*, 1857.



» comme des sons » (1) : n'a-t-il pas appelé quelques sensations délicates *Blumenstücke* (2) et écrit à Henriette Voigt : « Ce sont réelle-  
 » ment des lys d'amour qui relient ensemble  
 » les *Sehnsuchtwalser*. La dédicace ne peut con-  
 » venir qu'à une âme en la majeur, donc à  
 » une âme comme la vôtre » (3). Ces lys d'amour, ils embaument en effet les pièces écrites dans leur tonalité : *Le Jasmin* (op. 27, n° 4), *Fantômes familiers* (op. 77, n° 3), etc.... Mais l'artiste est trop spontané pour tomber dans le formalisme d'Hanslick (4) : sa sensibilité sert de base à ces mystérieuses correspondances, et il n'a garde de les exagérer :  
 « On peut aussi peu dire, croit-il justement,  
 » que tel sentiment, pour s'exprimer sûrement,  
 » doit être traduit par tel ou tel ton de la  
 » musique (par exemple, si l'on établissait  
 » théoriquement qu'une grosse colère de-  
 » mande le ton d'*ut* dièse mineur, et ainsi de  
 » suite) que d'adhérer à l'avis de Zelter quand

---

(1) *Kreisleriana*, II, 7 (certificat d'apprentissage de J. Kreisler).

(2) V. *Lettre à Clara* du 24 janvier 1839. — Cf. Delacroix, Ingres et le curieux exemple de N.-K. Tchourlanis (1875 † 1911), ce peintre-musicien, qui, après avoir seulement « colorié ses visions musicales », devint à la fin de sa vie plus peintre que musicien (Serge Makovokü, *N.-K. Tchourlanis*, dans *Apollon*, mai 1911.)

(3) Cf. Cicéron, *De orat.*, III, 57 : *Omnis motus animi suum quemdam a natura habet vultum et sonum et gestum.*

(4) V. *Vom musikalischen Schönen*, Leipzig, 1877H, 58.



» il pense que l'on peut tout exprimer dans  
» chacun des tons » (1).

Résolues ou non, voisines ou éloignées, nombreuses et dues souvent à un accord de dominante, — l'accord de sixte et de quarte en particulier (2), — ses modulations sont d'une richesse, d'une variété, d'une signification admirables (3). En manière de preuve, on me permettra d'analyser à ce point de vue la première page du chef-d'œuvre le plus extraordinaire peut-être des quatre volumes de *Lieder : Le Chant d'automne* (op. 89, n° 3). Dès la première mesure, l'incertitude du ton crée un malaise développé par la dissonance d'un accord de neuvième sans sa tierce et que la tonalité sinistre d'*ut* dièse mineur change bientôt en souffrance. Une lueur aérienne la traverse avec la mesure en *fa* dièse mineur (accord de sixte et quinte diminuée) où « se jouent des tons pourprés » ; mais la dominante de *sol* dièse mineur annonce le règne désolé de l'automne. Seul, le piano rappelle le clair

---

(1) *Ecrits II*, 177.

(2) *A ma fiancée* (op. 25, n° 1); *Chant d'adieu du voyageur* (op. 35, n° 3); *Doux ami...* (op. 42, n° 6), etc...

(3) « De même que le clair obscur fond les sensations lumineuses extrêmes en un tout harmonieux, de même la modulation dynamique relie les différents degrés d'intensité des sensations sonores... Et si l'on a pu dire avec raison que la peinture est l'art de l'ombre, on nous permettra d'appeler la musique l'art de la modulation. » (Zimmermann, d'après Riemann, *Éléments de l'esthétique musicale*. Paris, 1906, 77.)



été par l'accord de septième de dominante en *la* majeur, répété avec sa tierce, c'est-à-dire la sensible. La quinte est supprimée et la fondamentale redoublée comme si la résolution allait être due à l'accord de tonique; celle-ci est néanmoins évitée et un accord enharmonique de neuvième en *si* mineur introduit par une double appoggiature le ton de *mi* majeur, tout coloré de la verdure des voix silvestres. On pourrait souligner une nuance presque à chaque note; j'ai voulu du moins désigner les principales (1).

---

---

(1) Cf. *infra*.



# V

Ce subjectivisme confidentiel et passionné explique la part restreinte de l'orchestre dans l'œuvre du maître. L'instrumentation traduit une description : elle crée difficilement cette intimité où parle l' « homme intérieur » : Köstlin en opposant la musique vocale à l'instrumentale, a justement affirmé la subjectivité plus complète de la première (1). Malgré la volonté même de Schumann, qui félicitait Schubert de considérer tous les instruments comme des voix humaines (2), certains tim-

---

(1) Vischer-Köstlin : *Aesthetik*, III, 2, IV, 980. Cf. Riemann, *Eléments de l'esthétique musicale*, 86 : « La dynamique du quatuor permet une graduation infiniment plus délicate et par suite des effets d'intensité plus divers que celui de l'orchestre symphonique. »

(2) On sait que Debussy a introduit dans l'orchestre la voix humaine au titre d'instrument. (*Le Printemps*, envoi de Rome non agréé, 1887; *Nocturnes*, n° 3 [*Sirènes*], 1899.) Cette tentative magnifique est à l'opposé de la pensée de Schumann; mais elle procède de la même conception. Le deuxième quatuor à cordes de Schönberg (1908) s'associe également une voix de femme (dernière partie).



bres, les trompettes par exemple, ne sauraient exprimer aucun sentiment personnel. C'est pourquoi Schumann a tout écrit pour le piano et avec un instinct si merveilleusement averti de ses ressources (1), pourquoi surtout il a trouvé dans l'alliance du piano et de la voix humaine la forme d'art la plus souple, la plus docile et la plus adéquate à son inspiration : « Ah ! Clara, s'écrie-t-il, quelle jouissance céleste d'écrire pour la voix ! » (22 février 1840).

Jusqu'à la fin de sa vie artistique, il y restera fidèle, et dix années verront naître des diamants aussi purs que ceux du *Liederjahr* (2). Non qu'il ne puisse construire une symphonie avec maîtrise, la symphonie en *si* bémol majeur suffirait à anéantir une accusation placidement répétée (3); mais lui-même a senti que là n'était point sa voie (4).

L'on comprend en même temps comment il a choisi ses thèmes poétiques : ce sont des pièces où il a reconnu un mode de sa sensibilité, parfois une sensation ou un souvenir personnels. Par suite, les noms qui reviennent le plus souvent à côté du sien, sont ceux

---

(1) Cf. Jean Huré, *L'œuvre pianistique de Schumann* (*Courrier musical* du 15 avril 1910).

(2) Cf. *L'injuste Wasielewski* (*Allg. Deutsche Biogr.*, XXXI, 52).

(3) Par M. C. Bellaigue en dernier lieu (*loc. cit.*).

(4) ... « Je me méfie de mes capacités en tant que symphoniste. » (*Lettre à G.-W. Müller*, Leipzig, 2 novembre 1832.) Cf. *Lettre à Hofmeister*, Zwickau, 11 décembre 1832.



d'âmes voisines de la sienne : Chamisso (13 *Lieder*, dont *L'Amour et la Vie d'une femme*), Kerner (1) (14), Eichendorff (16), dont la naïveté candide regrette le saint Empire germanique et dont les descriptions de burgs solitaires le hantent dans la promenade boisée du vieux Leipzig, Goethe (19, dont 9 sur des poésies de *Wilhelm Meister*), Rückert (20), Heine surtout (38) dont le génie est frère de son génie.

Il faut donc aimer l'âme de Schumann pour aimer son œuvre. C'est elle qui rend immédiatement reconnaissable une page signée de l'artiste, non seulement à l'audition, mais encore à la vue, de même que les yeux musiciens du Maître distinguaient d'après l'écriture, une symphonie de Beethoven, une sonate de Mozart, une polonaise de Chopin (2). C'est d'elle que naissent à la fois l'unité et la variété de l'œuvre; juger cette œuvre monotone est

---

(1) « Ce sont les poésies de Kerner, dont la force mystérieuse et surhumaine semble tirée des œuvres de Goethe et de Jean Paul, qui ont commencé à me donner la pensée d'essayer mes forces naissantes. » (*Lettre à Wiedeborn*, Leipzig, 15 juillet 1828.)

(2) « Je feuilletai pensivement le cahier (Chopin); cette sorte de saveur voilée que l'on goûte de la musique sans les sons, a quelque chose de magique. Et puis, à ce qu'il me semble, chaque compositeur offre aux yeux du lecteur une physionomie de notes qui lui est propre : Beethoven a une autre apparence que Mozart sur le papier, un peu comme la prose de Jean Paul a un aspect différent de celle de Goethe. » (*Ecrits*, II, 52; cf. I, 42.)



ne pas la comprendre. Elle est une, souverainement, puisque sa source est unique et constante; mais elle porte les mille reflets changeants du jour et de l'heure; l'impression la plus fugitive y laisse sa trace, et quand Schumann raconte ses frissons d'amour ou les méditations ordonnées en lui par un paysage, il les livre tels qu'ils l'ont surpris, délicieux ou funèbres, couleur d'aurore ou de nuit, lents ou rapides; deux *Lieder* ne se ressemblent pas plus que les sensations complexes d'où ils sont nés. Rapprochez, par exemple, *Dédicace* (op. 25, n° 1) et *Douces compagnes, faites-moi belle* (op. 42, n° 5); les deux accompagnements ont le même dessin, mais la disposition du premier donne l'essor à une radieuse envolée; celle du second répète un tressaillement de joie intime.

---



## VI

La forme porte le sceau de cette invincible originalité. Celle-ci s'appuie sur une éducation musicale extrêmement forte et purement classique; on en doute volontiers et c'est encore une erreur. Il est exact qu'à Zwickau, Schumann travailla longtemps seul : mais quelle est sa « grammaire »? (1) son « pain quotidien »? (2) Le *Clavecin bien tempéré*. Et — fait caractéristique — le vieux Cantor demeurera toujours à ses yeux « une source..... où puiser à nouveau » (3). D'ailleurs, ouvrez les *Lieder*. Le style fugué s'y rencontre (4). Les exemples classiques de mouvement contraire abon-

---

(1) *Lettre à Kuntsch*, Leipzig, 27 juillet 1832.

(2) *Lettre à Clara*, Leipzig, mars ou avril 1838.

(3) *Ecrits*, II, 180. — V. *Lettres à Clara*, Leipzig, 10 mai 1838; à *Simonin de Sire*, Leipzig, 8 février 1838; à *Dorn*, Leipzig, 5 septembre 1839; à *Kossmaly*, Leipzig, 5 mai 1843.

(4) Par ex., *Tragédie* (op. 64, n° 3, III).



dent (1). Le cadre naturel de la pensée est une période polyphonique à parties continues assez proche des chorals anciens, et l'accompagnement de plus d'un *Lied* « se transformerait facilement en trois ou quatre parties vocales reconstituant le chœur » (2). Instinct si profond qu'on le voit dans le *Spanisches Liederbuch* commettre ce contre-sens : écrire pour quatre voix la musique des poésies d'un caractère nettement individuel. Mais sur cette base classique, presque « scolastique » à laquelle il doit la solidité de sa composition, l'artiste a élevé un temple nouveau : il ne se trompait point en croyant avoir trouvé des voies nouvelles à « la musique » (3).

Comme nous avons vu un Moréas, un Régnier, un Paul Fort, un Francis Jammes, libérer le vers et le plier aux plus fragiles caprices de leur sensibilité, ainsi Schumann, renversant les barrières étroites de la chanson, consacre définitivement une forme, le *Lied*, où la musique s'empare de la pensée du poète et

---

(1) Par ex., *La Coccinelle* (op. 79, n° 13), 10<sup>e</sup> mesure.

(2) Goblot, *Notes sur Schumann*, 18. (Deux conférences de la Soc. des Amis de l'Université, Caen, 1904.) Ces parties existent dans la typique *Chanson de Fileuse* (op. 79, n° 28). Cf. *supra*.

(3) *Lettre à Clara*, Leipzig, 3 mai 1840. — Cf. *Lettre à sa mère*, Heidelberg, 11 novembre 1829. « Si jamais j'arrivais à faire quelque chose de grand ici-bas, ce serait par la musique. Je suis sûr, sans me vanter, que j'ai une puissance créatrice. » (Songez qu'il a 19 ans!) — Cf. *Lettre à Simonin de Sire*, Leipzig, 8 février 1838.



la prolonge dans l'infini sonore par tout ce qu'un écho contient d'immatériel (1). Il semble que là où les mots délimitent, c'est-à-dire, suspendent l'impression, dont le vol plané hésite, les ailes métaphysiques d'Euterpe la reprennent et la soulèvent pour la porter jusqu'à ce plein ciel où l'âme rejoint le divin. A la voix du poète, Schumann mêle et parfois substitue la sienne : il y est invité en quelque sorte par la communauté de sentiments qui a guidé son choix. Les traductions de telle sensation Goethienne sont d'admirables « infidèles » : ce n'est jamais le phénomène en soi qui nous est rendu, je l'ai déjà noté, mais sa réfraction dans le cristal vibrant qu'est l'âme de Schumann. D'où le dynamisme dionysiaque et vital des *Lieder*, souvent condensé en une phrase unique (2), si éloigné du lyrisme ancien ; — la vigueur d'une synthèse et la finesse d'une analyse, qui dans chaque pièce s'opposent et s'unissent pour présenter le thème et sertir chaque détail de la pensée (3) ;

---

(1) Il est intéressant de rappeler que cette conception du *Lied* est médiévale : « Sur le manuscrit original de ses poésies (Charles d'Orléans), nul doute qu'il n'ait fait réserver la place à la musique. Un vieux troubadour l'avait déclaré : la strophe sans musique est un moulin sans eau. Pour Eustache Deschamps, la versification dépendait de la musique. » (P. Champion, *Vie de Charles d'Orléans*, Paris, 1911, 478.) — Cf. *supra*.

(2) *Question* (op. 35, n° 9).

(3) Je n'en sais pas de plus prodigieux exemple que le *Chant d'automne* (op. 84, n° 3).



— le sens dramatique qui a réuni dans les *Amours du Poète*, dans *l'Amour et la Vie d'une Femme*, un cycle de mélodies et constitué une véritable action dont chaque *Lied* représente une phase (1). D'où encore l'abandon du couplet, l'emploi du récitatif (2) et l'apparition du *leit-motiv* (3), ce geste « de l'émotion musicale » (Nietzsche); — la liberté du rythme si varié et si souple, tantôt obsédant comme un joug (4), précipité en tempête (5), haletant de souffrance (6) ou meurtri du plus douloureux désir (7), tantôt à peine saisissable (8). D'où

---

(1) Certains *Lieder* détachés comprennent eux-mêmes deux (*Chanson de Bohémiens*, op. 79, n° 7) ou trois (*Tragédie*, op. 64, n° 3) parties. — Les *Kinderscenen* sont des *Lieder* sans paroles.

(2) *Le Soldat* (op. 40, n° 3); *Toi seul me causes ma première douleur* (op. 42, n° 8); *Mes yeux pleuraient en rêve* (op. 48, n° 13).

(3) La basse du *Chant d'automne* (op. 89, n° 3) est hantée par un râle court de blessé, qui parfois s'interrompt, mais ne cesse pas. — *Arrivée et départ* (op. 90, n° 3) ne dessine qu'une caresse. — Cf. *J'écoute mon cœur* (op. 51, n° 1 : *désir*) et le *Semeur de sable* (op. 79, n° 13 : *sommeil*).

(4) *Les vieux et tristes rêves* (op. 48, n° 16).

(5) *Les Frères ennemis* (op. 42, n° 2).

(6) *Chérie, sur mon cœur viens poser ta main* (op. 24, n° 4). — Cf. le prélude du *Déluge* (Saint-Saëns).

(7) *Mon cœur s'en va* (op. 24, n° 2).

(8) *Mes yeux pleuraient en rêve* (op. 48, n° 13); le *Ménétrier* (op. 40, n° 4). — Cf. l'indication de *Mon coche s'achemine* (op. 142, n° 4) : *Nach dem Sinne des Gedichts*. — Dès les premiers mots je me suis efforcé d'expliquer cette conception de la musique comme une langue natu-



enfin la suppression fréquente des introductions qui, jointe à l'émancipation de la cadence finale, paraît livrer la confession d'un être « au moment où il est au paroxysme d'émotion, d'un aveu » (1), l'indépendance du piano et du chant (2), la forme et le rôle de l'accompagnement, plus spécialement destiné, semble-t-il, à traduire la suite des impressions du musicien. Souvent le piano, lorsque la voix s'est tue, relève la phrase tombée des impuissantes lèvres, la développe ou la commente et la fixe à jamais sur ce sommet de rêve que sa précision même interdit à l'instrument humain (3). Parfois aussi, il l'achève en la

---

relle qui doit être à la base de toute interprétation du Maître ; la compréhension du rythme en dérive : « Il semble, écrit-il, dans la *Neue Zeitschrift*, que la musique veuille revenir à ses origines, à cette époque où la loi de la rigueur de la mesure ne l'oppressait pas encore, et s'élever dans son indépendance jusqu'à un langage libre de tous les liens à une plus haute et poétique ponctuation ». A l'appui de cette vue, il cite Ernest Wagner : « Celui à qui il sera réservé de dissimuler entièrement, de rendre insensible dans la musique, la tyrannie de la mesure, fera cet art au moins en apparence libre. » (*Ecrits*, I, 145.)

(1) Maclair, *Schumann*, 67.

(2) Au début de *Clair de lune* (op. 39, n° 5), le chant est en *fa* dièse majeur et l'accompagnement en *mi* majeur.

(3) *Doux ami...* (op. 42, n° 6); *Chant d'amour* (op. 51, n° 5). — Cf. *Tarde encore, cruel pilote* (op. 24, n° 6); *Tambours et flûtes résonnent* (op. 48, n° 9); *Chanson Provençale* (op. 139, n° 1).



transformant. Le chant du pilote, en proie à l'assaut furieux des flots, finit par monter à la main droite et planer sans effort sur la mer apaisée (1). L'inquiétude qui demande en *ut* mineur : *Comment comprendre qu'il m'aime ?* s'évanouit dans la sécurité finale de l'accord de tonique d'*ut* majeur (2) ; on pressent les fiançailles que chante la pièce suivante. Et rappelez-vous l'andante final de *Les vieux et tristes rêves* (3). Après le désespoir mortel du *Lied*, il apporte avec le doux thème de *Un jour de l'été dès l'aube* (op. 48, n° 12), un déchirant pardon. Le poète trouve encore un sursaut de force pour l'accompagner d'un élan suprême qui gravit passionnément le clavier et s'éteint avec la dernière caresse.

Schubert avait dans cette voie précédé Schumann, non sans timidité ; l'originalité de Schubert est à coup sûr moins exclusive, sa personnalité moins envahissante. D'aucuns protesteront peut-être, qui dans leur cœur entendent le rouet de *Marguerite* ou le cortège du *Roi des Aulnes*, orchestré par le sacrilège Berlioz (4). Mais ces morceaux sont peu communs dans l'œuvre de Schubert ; surtout, leurs accompagnements d'une maestria et d'une couleur magnifiques, sont essentielle-

---

(1) *Ma barque a combattu* (op. 104, n° 7).

(2) Op. 42, n° 3).

(3) Op. 48, n° 16. — Cf. *Toi seul me causas ma première douleur* (op. 42, n° 8).

(4) En 1910, on a annoncé une audition avec orchestre des *Amours du Poète* à la Gaité-Lyrique!...



ment objectifs, c'est-à-dire à l'opposé de l'art de Schumann. Ils ne suggèrent pas le ronronnement du rouet ou la colère hurlante du vent; ils les matérialisent; ils offrent moins une esquisse qu'un tableau vivant, une imitation — forme exceptionnelle chez Schumann; j'ai dit pourquoi. Les deux séries de *Lieder* pour *Wilhelm Meister* appellent un parallèle saisissant: Schubert a pris chaque *Lied* en soi avec une sincérité et un désintéressement parfaits; Schumann a conçu un cycle dont le lien de soie et d'or, fixé par une goutte de sang brûlant, a son unique origine dans l'âme du musicien. Ajoutons ceci: les géants les plus austères, c'est-à-dire, ceux qui supportent le moins une interprétation personnelle, — Eschyle, Klopstock, — ont sollicité la muse de Schubert; selon l'exacte remarque de M. de Curzon (1), Goethe l'a moins et moins bien inspiré que Schiller (2); Heine, le grand dou-

---

(1) *Les Lieder de Fr. Schubert*, Paris, 1899, 36.

(2) Le fait n'est pas sans rapport avec ce jugement de Wagner:

(*Lettre à Liszt*, du 4 mars 1854): « Ma manière de concevoir le rapport entre la musique et le vers parlé s'est modifié du tout au tout; il me serait absolument impossible aujourd'hui de composer une mélodie sur des vers de Schiller, qui, certainement, ne sont faits que pour être lus; on ne peut procéder avec ces lignes que d'après un certain arbitraire musical et, comme la mélodie n'arrive jamais à couler franchement, cet arbitraire nous entraîne à des digressions harmoniques, à des efforts inouïs pour donner des ondulations artificielles à la source où manque la mélodie. »



loureux qui devait susciter de tels éveils dans l'âme de Schumann, n'a dans l'œuvre de Schubert que six *Lieder*. Il est vrai que ceux-ci portent la date fatale de 1828 et qu'ils paraissent indiquer l'entrée dans une voie nouvelle. Ici encore, on peut toucher du doigt tout ce que la Dame à la Faux a ravi à l'art musical, en enlevant prématurément Schubert. Il était réservé au Maître de Zwickau d'accomplir en toute splendeur l'œuvre à peine commencée.

---



## VII

Sa technique relève de la même indépendance; la culture classique de Schumann, lui a fourni les éléments de sa libération. « La théorie, enseigne-t-il à Eusèbe, cet autre lui-même, est un miroir fidèle et sans vie; mais rien n'est fermé à la fantaisie, la prophétesse aux yeux aveugles. » — Prophétesse aux yeux illuminés, elle a doué son écriture d'une hardiesse dans la grâce qui a soulevé l'indignation de maint docte professeur, Fétis, Gevaert, Brunéau et d'autres. Mais la leçon n'a été perdue ni pour un Debussy, ni pour un Ravel; l'un et l'autre n'ont pas dépassé l'audace d'accompagnements tels que *Larmes secrètes* (op. 35, n° 10), *Le Ménétrier* (op. 40, n° 4), *Le Chercheur de trésor* (op. 45, n° 1); *Un Jour de l'été dès l'aube* (op. 48, n° 12); *Chant d'automne* (op. 89, n° 3). A propos de la *Fantastique*, Schumann sommait à l'avance ses critiques « d'aller chercher les quintes et de le laisser en



paix » (1). Suites de quintes ou d'octaves (2), dissonances non préparées, parfois non résolues (3), marches non réalisées (4), emploi d'intervalles mélodiques interdits (5), des pédales (6), des notes de passage (7), des cadences évitées (8) ou retardées (9), de l'enharm-

---

(1) Comment R. Rolland peut-il l'accuser de « pédantisme » ??? (*Musiciens d'aujourd'hui*, 88). Il est d'ailleurs aussi peu coupable de négligence. Il écrit à Clara, à propos de ses *Idylles* : « Ne conserve pas les quintes du commencement : elles ne peuvent être tolérées que lorsque ce qui les suit est admirable, comme dans la neuvième symphonie de Beethoven. » (Leipzig, 22 juin 1839.) — Cf. *Lettre à Mendelssohn*, Dresde, 22 octobre 1845.

(2) *Mon cœur s'en va* (op. 24, n° 2), 5<sup>e</sup> ligne.

(3) *Mon cœur s'en va*, 2<sup>e</sup> ligne. — Cf. *Chant vénitien* (op. 25, n° 18), 1<sup>re</sup> mesure.

(4) *Tragédie* (op. 64, n° 3, I), *in fine*.

(5) *Soirée d'angoisse* (op. 90, n° 6), dernier accord de la 2<sup>e</sup> ligne.

(6) Un splendide exemple : *Soleil d'été* (op. 36, n° 4), trois premières mesures. — Un autre savant : *L'Enfant et le cor merveilleux* (op. 30, n° 1) : le changement de ton amené par équivoque est affirmé par une pédale de deux mesures et demie sur la nouvelle tonique. — Un autre délicieux : *La Servante délaissée* (op. 64, n° 2) ; la pédale en ré, 7<sup>e</sup> ligne, continue le rêve de la nuit.

(7) *Le Jasmin* (op. 27, n° 4) : *La Servante délaissée* (op. 64, n° 2) ; *Au Héros* (op. 95, n° 3).

(8) *Les vieux et tristes rêves* (op. 48, n° 16), première mesure de la 10<sup>e</sup> ligne : l'accord de dominante (*ut* dièse mineur) est suivi non d'une cadence parfaite, mais d'une cadence évitée (accord de 7<sup>e</sup> diminuée de *si* mineur, répété complet au troisième renversement). La sensible (*la* dièse à la basse), au lieu de monter au *si*, descend chromatiquement au *la* naturel pour rentrer en *ut* dièse mineur ; *Dialogue dans la forêt* (op. 39, n° 3), 3<sup>e</sup> ligne ; *La Religieuse* (op. 49, n° 3), 3<sup>e</sup> ligne ; *Résignation* (op. 83, n° 1), 8<sup>e</sup> ligne, etc....

(9) *Chant d'automne* (op. 89, n° 3), *in fine*.



monie (1), du chromatisme (2), des accords de 9<sup>e</sup>, 11<sup>e</sup>, 13<sup>e</sup> même (3), sont des caractéristiques qui le placent un demi-siècle après son temps, entre la *Sonate* de Fauré et l'*Après-midi d'un Faune*. Et notons que ce rang ne lui échoit pas fortuitement. Le romantisme allemand dont Schumann est un fils, est bien plus parent du symbolisme que du romantisme français, je l'ai sous-entendu plus d'une fois : il est clair que Novalis, ancêtre direct de Mallarmé, demeure à l'opposé de Hugo (4). Or, on sait quelles affinités unissent l'école musicale française actuelle, l'impressionnisme et les cénacles littéraires de 1880 (5), dès lors, rien de moins surprenant que de pressentir l'art d'un

(1) *Chant d'automne*, 4<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> lignes; *Mon cœur s'en va*, 2<sup>e</sup> ligne; *La Religieuse*, 6<sup>e</sup> ligne, etc.— Cf. *Lettre à Schüler*, Leipzig, 14 septembre 1835.

(2) *Le Jasmin* (op. 27, n° 4), 5<sup>e</sup> ligne; *La Fiancée du Lion* (op. 31, n° 1), changement de ton; *Oui, c'est toi* (op. 79, n° 24), premières lignes.

(3) « Quand je pense vraiment, vraiment à vous, invariablement je me mets au piano et je trouve préférable de vous écrire avec des accords de neuvième, surtout avec l'accord familier de treizième. » (*Lettre à Clara*. Leipzig, 10 juillet 1834.)

(4) Jean Thoré et Tancrède de Visan l'ont montré d'une façon particulièrement intéressante. (*Entretiens politiques et littéraires*, septembre 1891; *Mercur de France*, novembre 1910 [LXXXVIII, 578 sq.].)

(5) « Il est possible que... *Pelléas* soit le chef-d'œuvre du symbolisme et les *Nocturnes* celui de l'impressionnisme. » (Laloy, *Cl. Debussy*, Paris, 1909, 79.)



Debussy dans celui de Schumann et voir  
M. Camille Mauclair, historien de l'impressionnisme, parler du Maître de Zwickau avec  
une si lucide pénétration.

---



## VIII

Ainsi cet homme qui, plus heureux que Faust, sut être uniquement *un homme*, apparaît au sein de son œuvre comme un roi vêtu de pierreries dont la Nature et l'Amour seraient les premiers vassaux, la Poésie, le ministre, les formes et les sons, le peuple immense et soumis. Monarque absolu et conquérant, il a donné à ce peuple des provinces nouvelles et ses victoires n'ont point péri ; les bons ouvriers sont venus qui, dans ces terres d'abord dédaignées, ont trouvé une Chanaan. Selon la loi commune, en effet, l'originalité savoureuse et féconde de Schumann a été appelée par Fétis (1) « excentricité » ; Mendelssohn l'a ignoré (2) ; Clément le jugeait « dédaigneux de la science traditionnelle » — Ce qui n'est

---

(1) *Biogr. univ. des musiciens*, VIII, Bruxelles, 1844, 157.

(2) E. David, *op. cit.*



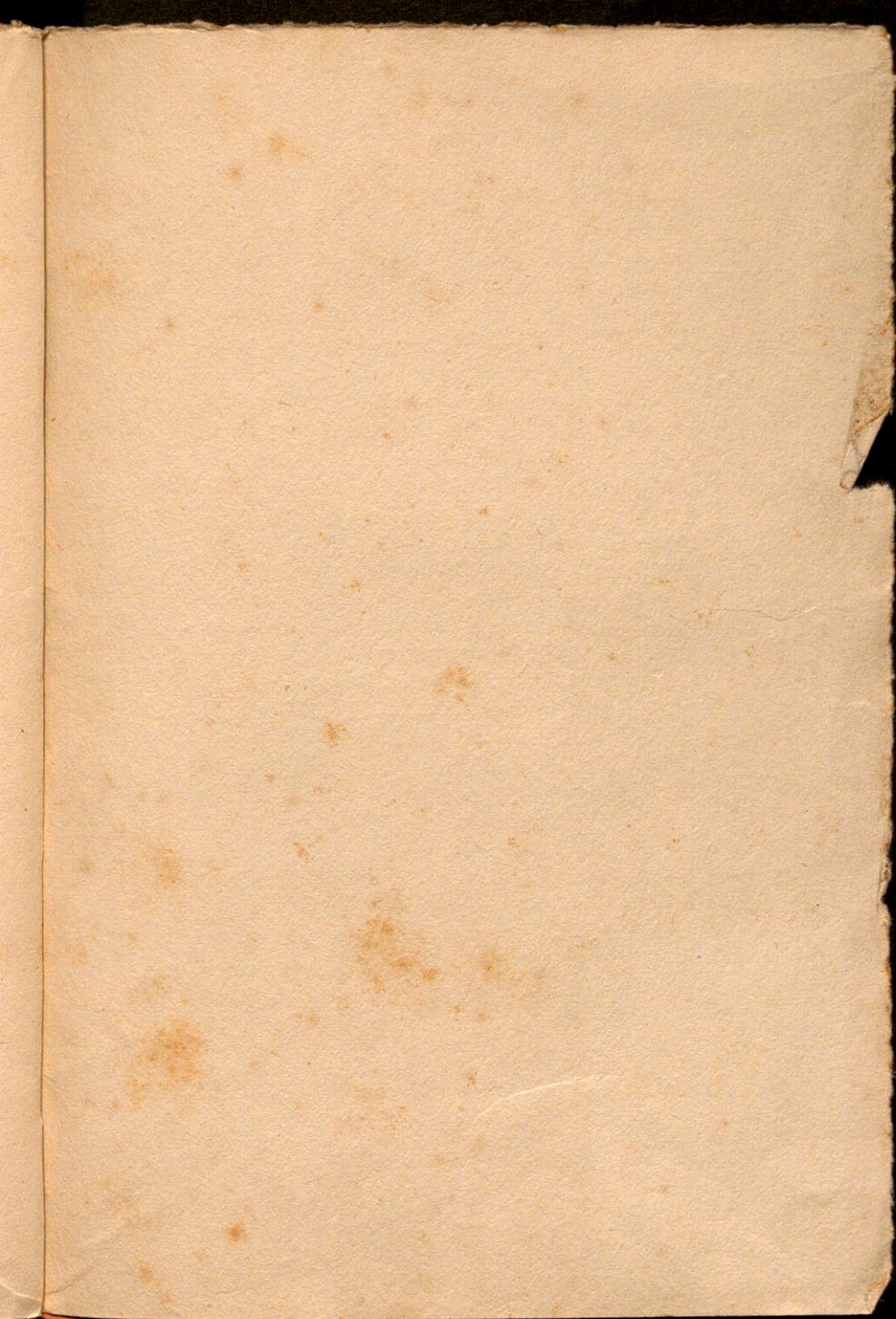
exact qu'à moitié — « et du goût » (1) — ce qui est tout à fait ridicule; telle est la perspicacité ordinaire de la critique académique. Peut-être n'est-il pas regrettable d'ailleurs que l'épreuve et la lutte soient le lot du génie; elles multiplient sa force et la gloire à venir n'en est que plus apollinienne.

Mais pour un être de tendresse comme Robert Schumann, la gloire ne serait rien sans l'amour; plus qu'à l'intelligence, c'est au cœur que cette âme se dévoile. D'autres sont plus grandes, certes, et dominant de plus haut les siècles; aucune, pas même celle d'un Beethoven, n'est plus ailée d'amour, plus humaine et plus rare, plus semblable à cette forêt enchantée de Tancrède où, de chaque arbre, s'échappent des soupirs, des rires ou des gémissements...

---

(1) *Les Musiciens célèbres*, Paris, 1868, 567. — Cf. *Lettres à sa mère*, Leipzig, 8 mai 1832 : « Pendant que je compose *Les Papillons*, je sens se développer en moi une personnalité qui déplaît à la critique »; — à *Liszt*, Dusseldorf, 6 décembre 1851 : « Quant aux éloges ou aux blâmes de ceux qu'on appelle les critiques professionnels, ce sont des fadaïses qui ne peuvent que faire sourire. Il n'en a jamais été autrement. » — Certaines œuvres ont eu cependant un réel succès. (V. *Lettres à Clara*, Leipzig, 27 octobre 1839; à *Kossmaly*, Leipzig, 9 mai 1841; à *Hiller*, Dresde, 10 août 1849.)







---

Imp. Th. Lombaerts, Bruxelles.

---



ORFEÓ CATALÀ  
BIBLIOTECA  
BARCELONA

Reg. 1734 8°  
Sig. 78:92 (43)  
(Sch) Lau  
17-VIII-C/5



# LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, rue de Seine, PARIS

- Lettres choisies de Robert Schumann.** 1<sup>er</sup> recueil 1827-1840. 2<sup>me</sup> recueil 1828-1854. Traduites de l'allemand par M<sup>me</sup> M.-P. CRÉMIEUX. 2 volumes in-12. Chaque vol. . . . . Fr. 3 50
- Œuvres sur la musique et les musiciens**, par ROBERT SCHUMANN. Traduits par HENRI DE CURZON. II<sup>me</sup> série : Mendelssohn — Chopin — Schumann — Stamaty — Liszt — Hiller — Niels W. Gade — L. Lacombe — Brahms — Mélanges — Petites notes de théâtre, etc. Un vol. in-12 . . . . . Fr. 3 50
- Robert Schumann.** Son œuvre pour piano, par M<sup>me</sup> MARGUERITE D'ALBERT. Un vol. in-12, orné d'un portrait . . . . . Fr. 3 00
- TABLE DES MATIÈRES.** — I : Son œuvre pour piano. II : Vocation. III : Tendresse filiale, amour natal. IV : Nostalgie. V : Humoresque. VI : Élément passionnel. VII : Influence de l'amour sur son œuvre. VIII : Novelettes. IX : Sonate en fa dièse mineur. X : Schumann impressionniste. XI : Amour de la nature. XII : Détails intimes. XIII : Maladie de Schumann. XIV. *Manfred*. XV. Mort de Schumann.
- Robert Schumann**, par AYMAR DE NESSIRY. Etude suivie des *Conseils aux jeunes musiciens* de ROBERT SCHUMANN. Un vol. in-12 Fr. 3 50
- Un successeur de Beethoven.** Etude sur Robert Schumann, par LÉONCE MESNARD. G<sup>d</sup> in-8° . . . . . Fr. 2 00
- Autour d'une sonate.** Etude sur Robert Schumann, par JEAN HUBERT. Un vol. g<sup>d</sup> in-8° . . . . . Fr. 3 50
- Robert Schumann.** Conférence à l'occasion de son centenaire, par CH. VINCENS. In-8° . . . . . Fr. 1 00
- Essais de critique musicale** (Robert Schumann — Richard Wagner — H. Berlioz — J. Brahms — Affinités musicales chez Beethoven), par LÉONCE MESNARD. Un vol. in-12. . . . . Fr. 3 50
- Portraits et études** (César Franck — C.-M. Widor — Ed. Colonne — J. Garcin — Ch. Lamoureux — *Faust* par Robert Schumann — *Le Requiem* de Brahms — Lettres inédites de G. Bizet), par HUGUES IMBERT. Un vol. in-8°, avec un portrait gravé à l'eau-forte par E. BURNEY . . . . . Fr. 6 00
- Symphonie. Mélange de critique littéraire et musicale** (I. Rameau et Voltaire. — II. Robert Schumann. — III. Un portrait de Rameau. IV. Stendhal. — V. *Béatrice et Bénédicte*. — VI. *Manfred*.), par HUGUES IMBERT. Un vol. in-8°, avec un portrait de Rameau, gravé à l'eau-forte par E. BURNEY . . . . . Fr. 5 00
- Musiciens d'hier et d'aujourd'hui** (Rameau — Hændel — J.-S. Bach — Gluck — Beethoven — H. Berlioz — R. Schumann — R. Wagner — G. Verdi — C. Franck — Saint-Saëns — Massenet), par AD. JULLIEN. Un vol. in-12, orné de 22 autographes . . . . . Fr. 5 00
- Johannès Brahms.** Sa vie et son œuvre par HUGUES IMBERT. Préface d'Ed. SCHURÉ. In-8° orné d'un portrait . . . . . Fr. 6 00
- Charles Gounod.** Les mémoires d'un artiste et l'autobiographie, par HUGUES IMBERT. In-12 . . . . . Fr. 2 —
- Documents inédits sur le « Faust » de Gounod**, par A. SOUBIES et H. DE CURZON. G<sup>d</sup> in-8° avec de nombreuses reprod. fotogr. Fr. 3 00
- Guide de l'amateur d'ouvrages sur la musique, les musiciens et le théâtre.** 1<sup>er</sup> fascicule. Préface de H. DE CURZON, 1900. In-8° Fr. 1 00
- II<sup>e</sup> fascicule. Préface de M. BRENET, 1909. In-8° . . . . . Fr. 1 00