

UN SUCCESSEUR DE BEETHOVEN

ÉTUDE

SUR

ROBERT SCHUMANN

PAR

LÉONCE MESNARD

They learn in suffering what they teach in song.
(SHELLEY, *Julian and Maddalo*.)

PARIS

DURAND, SCHOENEWERK ET C^e

4, Place de la Madeleine

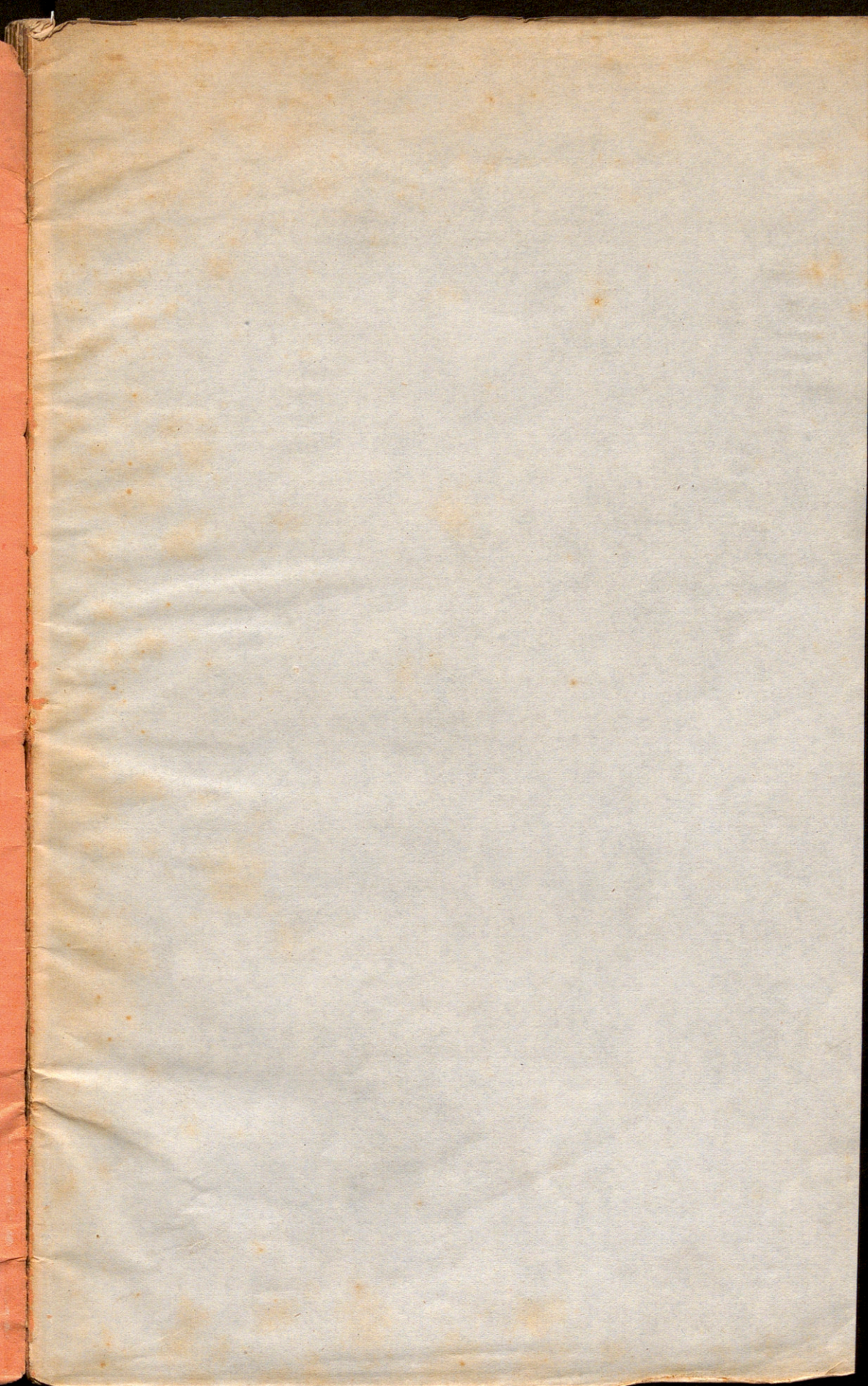
SANDOZ ET FISCHBACHER

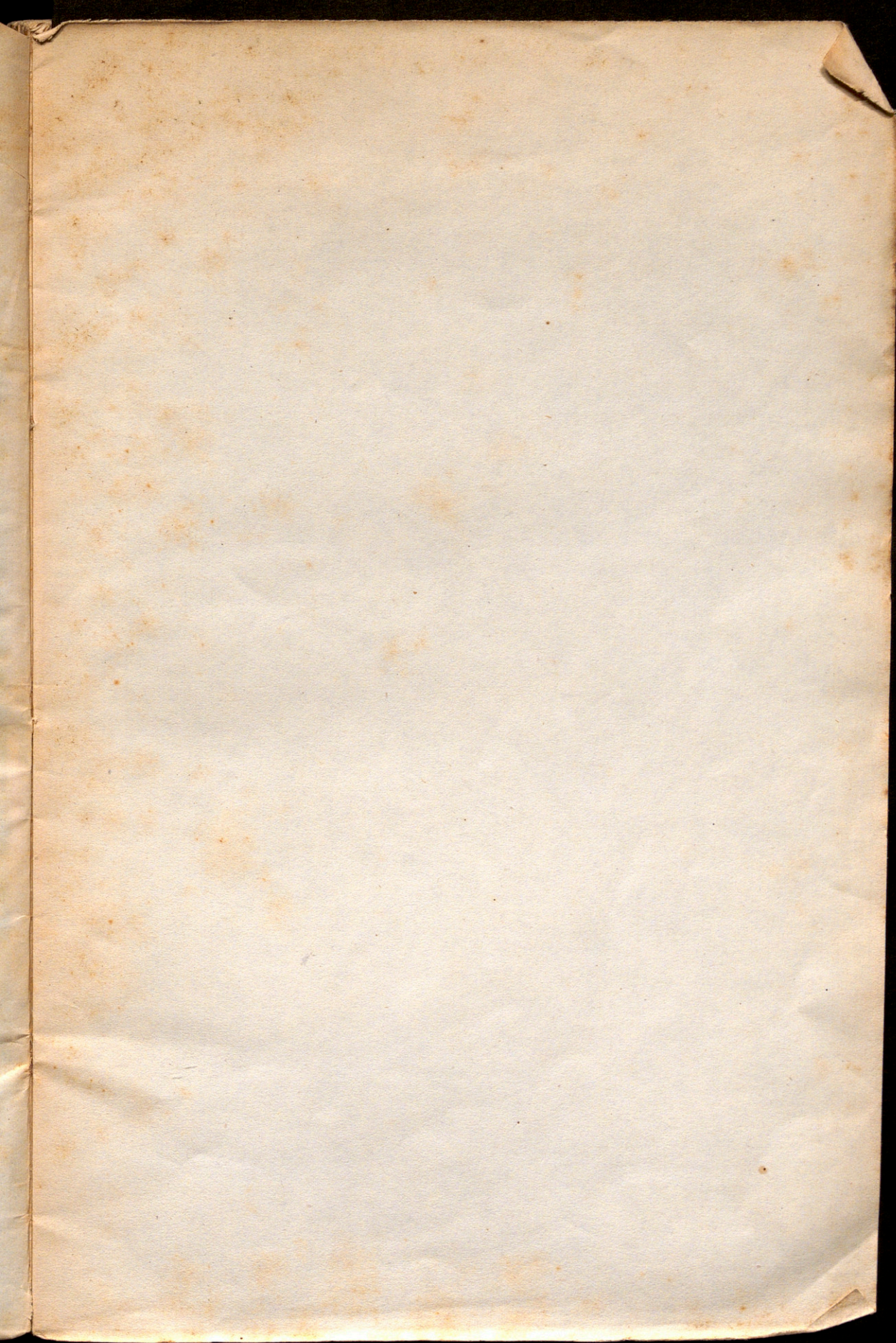
Rue de Seine, 33

1876

TOUS DROITS RÉSERVÉS

9





UN SUCCESSEUR DE BEETHOVEN

ÉTUDE

SUR

ROBERT SCHUMANN

DU MÊME AUTEUR

Trois Etudes sur l'Art chrétien : 1° *Gaspard de Crayer et l'Ecole flamande*; 2° *Bernardino Luini*; 3° *Fresques de L. Signorelli à Orvieto*. — Brochure in-8°.

UN SUCCESSEUR DE BEETHOVEN

ÉTUDE

SUR

ROBERT SCHUMANN

PAR

LÉONCE MESNARD

They learn in suffering what they teach in song.
(SHELLEY, *Julian and Māddalo.*)

PARIS

DURAND, SCHOENEWERK ET C^e
4, Place de la Madeleine

SANDOZ ET FISCHBACHER
Rue de Seine, 33

1876

TOUS DROITS RÉSERVÉS



A MON AMI HUGUES IMBERT

En souvenir de tant de bonnes heures passées dans la compagnie
de l'auteur de la *Péri* et de *Manfred*.

A NEW AND IMPROVED METHOD

For the treatment of the various diseases of the human system, and for the relief of the most distressing symptoms of all kinds of fevers, colds, and other acute and chronic affections, by the use of the following simple and efficacious remedies, as directed in the accompanying directions.

UN SUCCESSEUR DE BEETHOVEN

ROBERT SCHUMANN

I.

« MOZART me fait revivre tous mes jours ; il me rend
« mes joies d'autrefois sans leur emportement et mes
« plaisirs sans leur lendemain ; il me donne une langue
« pour exprimer les choses qui se dérobent aux langues
« parlées ; il fait de la mélancolie, que dissipe ou aigrit
« la réflexion exprimée par des paroles, un état de l'âme
« délicieux qu'on voudrait voir durer toujours. Com-
« bien de regrets, de désirs, d'espérances, qu'on ne
« peut dire à personne, soit qu'on ne les conçoive
« pas assez clairement, soit qu'il n'y ait aucune amitié
« dans le monde pour en recevoir le secret, et qui,
« néanmoins, ne laissent pas de peser sur le cœur !



« Ses chants divins les attirent au dehors et nous en
« soulagent ⁽¹⁾. »

Ne dirait-on pas, de prime abord, que c'est au génie même de la musique qu'un éminent écrivain a rendu hommage lorsqu'il s'est exprimé, sur le compte de Mozart, en termes d'une si heureuse élégance et sur ce ton d'affectueuse gratitude ? Bientôt après, une analyse plus attentive découvre qu'à ses autres mérites, un pareil éloge ajoute, pour sa plus grande partie, celui de se limiter par une exacte appropriation. Oui, certes, Mozart est ce confident qui s'insinue bien avant avec une douce cordialité, cet interprète de choix auquel on s'ouvre avec une confiance sans réserve. Telle est sa grâce toujours bienvenue, telle l'aimable puissance d'assimilation et de facile conformité dont il est doué. Une gloire si pure et si légitime n'a rien à redouter de certaines dégradations du goût favorisées par un esprit d'innovation téméraire ou de progrès mal entendu. Un culte intime si bien placé a trop de sincérité pour être compromis par les ardeurs affectées d'une piété toute de parade et de commande, qui, à faire les honneurs du divin maître, trouve l'avantage de prendre de beaux airs d'orthodoxie. Mais la musique de Mozart n'est pas toute la musique, de même que les sentiments que

(1) D. Nisard, *Histoire de la littérature française*, t. III, chap. VIII, § 2.

M. Nisard montre tout près de remonter à fleur d'âme, dès que le plus irrésistible des évocateurs vient les enchanter, ne composent pas l'homme moral tout entier. Plus encore que la nature visible, la nature morale a de sombres et presque impénétrables retraites,

Et de *soi* même à *soi* si grande est la distance ⁽¹⁾,

que, par-delà les régions où se réfugie la douce mélancolie, se dérobent, se cachent les souvenirs qui se refusent à toute attente de réparation, les pressentiments qui n'admettent rien que de funeste, bien d'autres dispositions encore, au prix desquelles le nom de *regret* semble doux. Qu'auront à leur opposer les natures communes ? Un décevant et fade optimisme ⁽²⁾, si ce n'est une âcre et stérile révolte. D'autres âmes, moins fermées aux nobles influences, autoriseront, soit la philosophie élevée, soit la poésie sincère, soit enfin quelque interprète choisi du grand art, de l'art consolateur et fortifiant, à effleurer ces derniers replis, à sonder ces plaies, même à exaspérer violemment le mal pour en exprimer le venin caché. Ces hôtes secourables apporteront des calmants souverainement efficaces. Ils laisseront

⁽¹⁾ A. de Vigny.

⁽²⁾ Such suffering souls
That welcome wrongs.

(SHAKSPEARE, *Julius Cæsar*, act. 2, sc. 2.)

après eux une résignation sereine, confiante, soumise sans vulgaire abaissement, ou bien, au contraire, leur passage suscitera une de ces tempêtes purifiantes qui entraînent avec elles tout ce qu'il y a de dangereusement stagnant au fond de l'être moral, une de ces magnanimes rébellions de l'esprit contre la destinée ⁽¹⁾, dont la rage inoffensive s'exhale sans cris et sans blasphèmes. L'un ou l'autre seulement de ces bienfaits leur adviendra, si c'est un philosophe qui parle ou si le poète qu'elles écoutent est de ceux qui ont pris parti, un parti sans retour, sur le problème de la destinée humaine, s'il s'appelle Lucrèce ou Leopardi. Elles devront l'un et l'autre ensemble, presque à la fois, au grand artiste, s'il porte le nom de Beethoven ou celui de Schumann. Pourquoi non ? Le musicien n'est pas tenu, lui, de rester conséquent avec soi-même, ainsi que s'y oblige le philosophe qui professe un système, un Kant ou un Schopenhauer, ainsi que doit l'être plus ou moins le poète inspiré par la foi ou s'inspirant de l'incrédulité. Il est libre comme cet air vivifiant, sans limites, parcouru par tous les souffles, qui sert de véhicule à ses inspirations. L'invocation à une Providence personnelle, clémente et protectrice détonnerait dans la bouche de Leo-

(1) « La sublime ribellione dell'anima contro il fato, che ti fa » correre lo spavento per le ossa in Leopardi, » (F. DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca*, p. 226.)

pardi et de Shelley comme un démenti donné à soi-même. Par bien des côtés, par toutes sortes d'avenues, sans aucune contradiction comme sans aucune difficulté, Schumann fera pénétrer, chez qui saura l'entendre, les ressources variées, opposées même, dont il dispose. Certaines souffrances, si éloignées de consentir à se communiquer, que l'aveu leur compterait comme un surcroît de peine, ne rejeteront pas l'apaisement que leur réservent le *Monologue* et l'*Evocation* de son *Manfred*. Elles le goûteront comme s'il leur était destiné en particulier par une voix amie, ou comme si elles trouvaient un charme à s'y reconnaître et à s'y écouter.

Elles auraient bien pu s'effaroucher, si le jeune maître, dont la première fougue annonçait déjà un agitateur à quelques égards sans pareil, eût laissé les molles et attirantes douceurs d'une félicité idéale parler plus haut que l'énergie impérieuse du désir qui implore cette félicité. Car il est difficile qu'un tel mirage de l'âge trompeur soit sans offense pour qui, ayant trop exigé de la destinée, sait mieux ce qu'il en coûte de revoir, même en rêve, les riants mensonges de l'espérance. Il n'en est pas ainsi. Les ardeurs impatientes de la vie et les mystérieuses incohérences du songe se mêlent bien dans ces improvisations passionnées qui sont telle ou telle *fantaisie* dédiée par Schumann, soit à un ami qui est Chopin, soit à celle qui va devenir sa fiancée, mieux encore dans tel *allegro* aux sublimes

élans ⁽¹⁾. Mais elles s'y combinent de manière à ce que le gage et la promesse d'une résistance indomptable effacent, ou tout au moins tiennent à distance le souvenir des illusions fallacieuses. Rien n'y altère, jusqu'à l'empêcher de prédominer, le ton provoquant, le hardi défi de la force, de cette même force à laquelle, plus tard, pour déchaîner soudain et pour faire éclater sans répit l'orage intérieur, il suffira de quelques mesures, et, dans ces mesures, de quelques notes vibrantes qui dominent un frémissement confus ⁽²⁾. Bien loin enfin et de la passion et des orages, et tout à l'opposite du sombre hommage que des voix d'airain font retentir en l'honneur d'une divinité au cœur d'airain ⁽³⁾, il fera flotter, autour de l'âme réconciliée de Faust ⁽⁴⁾, comme une *gloire* vivante et harmonieuse dont chaque rayon est une prière voisine d'autres prières qui, avec des accents si nuancés, répètent à peu près même chose.

II.

Le maître dont l'influence et la mission, au point de vue de l'art, viennent d'être, non pas définies absolument, mais effleurées suivant l'un de leurs principaux

⁽¹⁾ 2^e Sonate, œuv. 22.

⁽²⁾ Fantaisie, œuv. 111, n^o 1.

⁽³⁾ L'hymne des Génies d'Arimane, dans *Manfred*.

⁽⁴⁾ Scènes tirées du poème de Goethe (toute la troisième partie).

aspects, ce maître n'a pas atteint, parmi nous, le terme de cette période d'épreuve, de cette sorte de stage par lequel ses illustres prédécesseurs, Beethoven, Weber, Mendelssohn, ont dû passer successivement.

Le temps n'est pas encore très-éloigné, en effet, où le succès acquis par la sonate dite *pathétique*, les applaudissements décernés à l'*Andante* détaché de telle œuvre symphonique, marquaient à peu près la limite des progrès encore modestes accomplis dans la faveur du public par l'auteur de la *Symphonie avec chœurs*. De ce que le *Freyschutz*, après plus d'une aventure et non sans mutilations préalables, est parvenu à se faire accepter, il ne s'ensuit nullement qu'*Obéron*, qu'*Euryanthe* surtout, aient obtenu en France leur complète naturalisation. Les trésors d'esprit et de sentiment que prodigue l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* et d'*Elie* ont fini par se révéler, à la longue, sous le prétendu appareil scientifique dont on avait commencé par prendre ombrage.

Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que Schumann, après bien d'autres, ait suscité bon nombre de ces objections qui, tantôt frappent précisément à l'opposé de la vérité, tantôt dépassent le but, parfois aussi veulent être sérieusement discutées, parce que, moyennant beaucoup de restrictions et de réserves, il convient d'en retenir une partie. Un petit nombre de *Lieder* favoris, ces *Scènes d'enfants* dont quelques-unes (la *Réverie*, celle qu'on a intitulée le *Bonheur parfait*, etc.), se distinguent par la profondeur de l'expression ou par une exquise

ingénuité, un quintette pour piano et instruments à cordes, dont la fierté si franche a triomphé des auditoires les plus prévenus, voilà surtout ce qui recommande en France la renommée incertaine et balancée du nouveau venu que l'on est obligé de présenter encore par ses côtés, sinon les plus saillants, à coup sûr les moins abrupts.

Il est quelques critiques et beaucoup d'amateurs qui se feraient fort de fixer le moment précis où le grand art musical de l'Allemagne a pris fin, sauf à s'entendre entre eux sur la date fatale, reportée par ceux-là à un jour choisi dans la vie de Beethoven, ramenée par ceux-ci jusqu'à la mort de Mendelssohn. Demain comme aujourd'hui, Schumann aura à compter avec eux, car toutes leurs divergences viennent se confondre dans un parfait accord, lorsqu'il s'agit de déclarer que ce retardataire arrive passé l'heure, et que, s'il trouve porte close, c'est justice.

Quant aux partisans décidés du maître qui souhaiteraient ardemment de le voir mis en possession de ses grandes entrées, ils ne peuvent se dissimuler que des œuvres de l'importance de *Manfred* et de la *Péri*, recommandées pourtant, l'une par cette exécution supérieure du Conservatoire qui est, à elle seule, une sorte de consécration, l'autre par le talent d'une artiste éminente ⁽¹⁾, n'ont pas encore entièrement gagné leur cause.

(1) Mlle Gabrielle Krauss.

Ont-ils raison de supposer que les motifs de cette résistance sont tout-à-fait de même nature que ceux qui ont tenu en échec les mérites, incontestables bien longtemps avant d'être incontestés, d'autres maîtres illustres? Ne faut-il pas craindre plutôt qu'il n'y ait pour ce cas particulier, sinon une fin de non-recevoir absolue, du moins de graves présomptions d'incompatibilité qu'expliqueraient, à des degrés divers, certaines exigences propres à notre esprit national et certaines influences régnautes qui tendent momentanément à l'altérer?

La critique qui, sur un tel sujet, s'exercera à rechercher et à réunir des éléments sérieux de décision, devra commencer par démêler les caractères essentiels d'une personnalité qui veut être étudiée d'ensemble, en s'attachant à ne pas isoler l'œuvre de la nature morale et de la destinée de l'auteur. Il y a, en effet, entre ces trois termes une connexion étroite que l'on peut suivre jusqu'au moment où les alternatives de prostration apathique et de surexcitation fébrile qui ne furent jamais étrangères au tempérament intellectuel de Schumann, devinrent, à la suite de deux ou trois années prodigieusement fécondes, l'un des symptômes les plus accusés des lamentables altérations qui déconcertèrent ses riches facultés. Le premier développement de ces facultés suggérerait plus d'une remarque essentielle. Comment ne pas tenir compte de l'intervalle relativement considérable qui sépare les premiers essais où se manifeste une

spontanéité pleine de verve, ignorante plutôt que dédaigneuse des règles, et l'initiation à ces éléments scientifiques de l'art des sons qui en constituent la grammaire et la syntaxe ? Comment négliger un autre fait non moins important, la priorité en vertu de laquelle le pianiste accompli prend le pas sur le compositeur qui doit, plus tard, lui succéder ? Enfin, s'il est hors de doute que des circonstances héréditaires particulièrement favorables (son père, après s'être fait connaître par des écrits estimables, avait pris la direction d'un vaste établissement de librairie) secondèrent les dispositions naturelles qui, l'invitant à étendre et à perfectionner ses connaissances littéraires ⁽²⁾, firent de lui, dès sa première jeunesse, un critique musical de premier ordre, on remonte sans peine à l'origine de ces alliances entre la poésie et la musique que Schumann était destiné à ménager, mais non sur le même terrain et dans les mêmes conditions que l'auteur de *Lohengrin* et des *Niebelungen*.

Le mérite est grand assurément, pour celui qui manie la plume de critique, de prononcer ses jugements avec une équité qui n'admet ni acception de personne, ni

(2) Peu de temps avant l'invasion du mal terrible qui devait l'enlever, il songeait à un ouvrage littéraire de longue haleine où il aurait mis en regard ce qui chez les poètes de tous les temps et de tous les pays se rapporte à l'art musical. (V. la *Biographie de Schumann*, par J. von Wasielewski.)

retour intéressé sur soi-même, de saluer avec un empressement cordial les nouveaux venus, en même temps qu'il s'incline avec respect devant ceux qui sont déjà des ancêtres. Ce mérite, qu'il est trop aisé de refuser à Wagner, ne saurait être contesté à Schumann. Seulement, à l'instant où le critique fait place au compositeur, une telle liberté d'esprit, si large, si accommodante, risque d'ouvrir les voies à une sorte d'éclectisme pratique contraire à la véritable originalité. Qu'on est vite rassuré de ce côté avec Schumann ! Dès qu'il s'est élancé à son tour dans la carrière, cet admirateur de Bach et de Paganini, de Schubert et de Chopin, cet élève de Moschelès, fait prévoir, par les plus pétulantes saillies, que, loin d'avoir à se dégager peu à peu de souvenirs compromettants pour son indépendance, il devra s'étudier à limiter l'extrême liberté qui est la seule loi de ses premières inspirations.

On peut faire un choix, on peut établir, plus ou moins arbitrairement, des degrés entre ces fantaisies détachées ou réunies par le fil le plus léger, qui ont pour interprète tantôt la voix et tantôt le clavier, et qui, dans le second cas, enchérissent fréquemment, par une vélocité à outrance, sur tous les mouvements compris dans la nomenclature usuelle, par le brusque changement des inflexions ⁽¹⁾, sur les vicissitudes instantanées du kaléidoscope ; mais, seul, le juge

(1) OEuv. 11, Sonate dédiée à M^{lle} Clara Wieck, etc.

le plus prévenu se refuserait à reconnaître la touche incisive, la mordante vivacité qui impriment à la plupart de ces mobiles figures un relief si arrêté, si ressenti, un relief tel, qu'on le comparerait à celui des médailles les mieux frappées, s'il n'y avait une différence capitale à réserver. Effectivement, la médaille, une fois échappée au balancier, porte en elle tout ce qu'elle est capable de recevoir ; elle est désormais dispensée, comme elle se trouve à l'abri de toute retouche. Bien au contraire, un Schumann réussit-il, pour son coup d'essai, à faire de certains morceaux de musique instrumentale une sorte de mimique parlante, gesticulante, rieuse ⁽²⁾ ; compose-t-il avec des notes comme d'autres avec l'aide de traits et de contours, des attitudes, des mines, des poses, tout n'est pas fini ; il faut qu'une main admirablement exercée achève de donner leur prix à ces pièces si délicatement ouvragées ou enlevées avec une si vaillante prestesse. Il faut qu'elle les tourne et les retourne, pour les mettre dans leur vrai jour, pour en tirer tout l'éclat, en faire jaillir tout le feu qu'elles recèlent. Quand il s'agit de Schumann, il convient de dire, de redire bien haut, la nécessité non moins que la difficulté de cette coopération indispen-

(2) Les *Papillons*, les *Davidsbündler*, la suite intitulée le *Carnaval*, et particulièrement, dans cette dernière, les pièces intitulées : *Coquette*, *Florestan*, *Pantalon* et *Colombine*.

sable. C'est l'un des moyens les plus sûrs, sinon de détruire, du moins d'ébranler le préjugé qui veut que telle œuvre du maître soit pâle et indécise, ou confuse et brouillée. Pourquoi ? Parce que les caractères peu visibles et les empreintes latentes de ces prétendues esquisses exigent, pour se démêler et pour apparaître nettement, le réactif obligé qui est une exécution approfondie, elle, bien au-delà de la simple ébauche, une exécution, non-seulement habile et savante, mais chaleureusement sympathique.

Leur mise en action est à ce prix. Le mot est bien celui qui convient à ces œuvres où la vie et le mouvement abondent, tantôt pantomimes notées à la tournure dégagée et provoquante, lorsqu'un nom seulement les désigne, tantôt véritables petits drames, lorsque, avec un nom, elles portent encore des paroles ; à ces œuvres où la musique prend, en outre de ses mérites d'expression, une valeur figurative et l'on serait tenté d'ajouter une valeur chronologique ; car, tout près de la silhouette, de l'effigie, du groupe qui en est le sujet, la date du premier ou du second âge de la vie y est nettement inscrite.

Nous savons trop par quels abaissements les idées et les sentiments traduits dans le langage des sons en viennent à affecter les airs et les allures équivoques de la musique dont l'office propre est de régler les mouvements extérieurs et tout matériels du corps. Schumann

prend justement le contrepied de cette banale usurpation. Il ennoblit les rythmes *dansants* ; il leur donne de l'esprit, mieux encore, il les spiritualise. Dans l'*Invitation à la valse*, de Weber, il aimait à suivre, il excellait à faire entendre, il s'étonnait qu'on ne lût pas couramment le dialogue de deux voix, l'une timide et retenue autant que l'autre est impérieuse et passionnée. A son tour, il rend aisément reconnaissable l'alternative d'une déclaration hardie et d'un aveu plein de réserve ⁽¹⁾. Ailleurs, sous l'apparente gaieté de quelques mesures de valse vigoureusement accentuées (est-ce pressentiment ? est-ce expérience acquise ⁽²⁾ ?), il glisse une sorte d'ironie fière, presque féroce, qui, par un rapide changement d'expression, obtenu cette fois, non en rompant avec le principal motif, mais en lui imprimant une déviation très-légère, quoique significative, vient tout-à-coup à résipiscence et se tourne en humble et caressante soumission.

Il ne se borne pas à faire mouvoir avec une agilité

(¹) *La Promenade* (comprise dans la suite qui a pour titre commun : *Le Carnaval*.)

(²) *Feuillets d'album*, œuv. 124, n° 4. (Cette suite comprend un certain nombre de pièces dont la composition remonte à une époque antérieure à celle que ferait supposer le numéro d'ordre. Il est donc assez difficile de rapporter à sa vraie date cette valse si caractéristique.)

sans pareille ces personnages imaginaires, sortes de *fantocci* empruntés à la *Commedia dell'arte* ; il ne se contente pas de saisir au passage, sur les traits, dans les manières d'une personne amie, tel détail saillant, telle singularité digne de remarque pour les noter à sa manière. Lui-même, il est de la partie ; il se met en scène sous le masque transparent de ces pseudonymes (*Florestan* et *Eusèbe*) qu'il approprie tour-à-tour aux deux profils de sa figure morale, ou bien il prend un autre nom de guerre, David, à peu près comme les étudiants allemands d'un autre âge adoptaient de préférence celui du gigantesque adversaire de David, Goliath, pour l'endosser de leurs facéties et de leurs fredaines. Ce nom devient un signal, un passeport pour les escapades de cet esprit si excitable, si prompt à se retourner en un clin d'œil d'une impression sur une autre impression qui en est la contre-partie et la riposte. Effectivement, durant cette première période, quoi qu'il fasse, il donne rarement le change à cette passion dominante pour les oppositions vives, pour les alertes métamorphoses qui substituent l'une à l'autre, sans transition, des dispositions de l'âme aussi actives qu'en peut susciter l'extrême impétuosité du désir, aussi passives qu'en saurait entretenir l'inertie la plus rêveuse.

Ne fait-il pas l'effet, lui-même, d'une antithèse vivante ? N'ont-ils pas l'air de se réfuter l'un l'autre, le débutant fraîchement émancipé qui, tantôt lance à toute vitesse

ses boutades mutines, tantôt agite, avec une bruyante insouciance, les grelots de la folie, et l'évocateur qui, plus tard, empruntera sa baguette magique à l'auteur de *Faust* et à l'auteur de *Manfred* ; le boute-en-train, l'impresario fantasque ⁽¹⁾ qui se révèle tout d'abord, et le trouble-fête que beaucoup soupçonnent en lui et tiennent à distance ; le consolateur, enfin, et le complice des nobles révoltes que nous avons montré en commençant ? L'admirateur enthousiaste de Jean-Paul Richter qui, en fait d'*humour*, aspirait à devenir son émule, semble jaloux, un instant après, de la dextérité avec laquelle Callot, encore jeune, prenait sur le vif et faisait passer dans une pochade improvisée la tournure, le tic favori de quelqu'un de ceux qui étaient familiers à ses yeux. Tout à coup, ce n'est plus à Jean-Paul qu'il fait penser, c'est à cet homonyme qui n'a guère de commun avec lui que le nom, Ludwig Richter. Tout un petit monde en fête, des écoliers dansant joyeusement en rond devant la chaumière, non loin du berceau, quelque échappée de paysage, et çà et là une ou deux gracieuses têtes d'anges perçant entre ciel et terre, on a vu cela dans les albums tracés par le dessinateur fécond qui, à côté de Schumann, dans la

(1) Il affiche de toute manière l'intention *pseudo-dramatique* de ses improvisations primesautières. C'est ainsi qu'il met en tête de sa dernière *pièce romantique* ces mots : *Amici, comædia finita est.*

même contrée, a fait de son crayon fin et naïf le modeste interprète des divertissements de la famille et des récréations de l'enfance. Pour se donner de nouveau le même plaisir, il suffit de former un album musical avec des pages choisies, ou plutôt s'offrant d'elles-mêmes, dans l'œuvre de Schumann.

Toutefois, de même que les compositions par lesquelles il s'annonce peuvent, quant à la forme et en dépit de désignations plus ou moins étranges, se rattacher généralement à un prototype unique qui n'est rien autre (nous aurons occasion de le redire ailleurs), que le *Scherzo* avec ses allures expéditives, et les courtes divisions de rigueur qui le font paraître et reparaitre sous une double ou triple face ; de même, pour le fond, plus d'un fil conducteur les assemble et les lie, malgré leur diversité et leurs contradictions apparentes. Qu'il s'agisse du cercle étroit où se meut la vie la plus humble ou de l'orbite, élargie jusqu'à l'infini, que décrit la plus haute personnification de l'humanité que la Poésie ait su créer, des oscillations régulières et douces ou de fortes secousses, différant entre elles, non de nature, mais seulement de mesure et de degré, marquent, en allant sans cesse d'une zone d'ombre à une zone de lumière, des points opposés, presque aussitôt quittés que touchés. Pour désigner ces points, il y aura plusieurs noms : élan et contrainte, soumission résignée et ardente protestation, abandon expansif et refoulement intérieur,

liberté et fatalité. L'art, tel que l'entend Schumann, cet art représentatif de la vie, de ses mystères aussi bien que de ses dehors, prend, lui aussi, cette double et alternative direction. Il marque fortement, sans s'y arrêter, ces deux termes qui sont comme le pôle positif et le pôle négatif de l'être moral. Lui aussi exprime sous plus d'une forme l'action qui se fie à elle-même comme si elle était sans limites, la résistance qui, suivant l'âge et suivant l'heure, tient tout entière dans un grain de sable ou recule jusqu'aux bornes immuables du destin. Il a donc pu, sans se démentir, sans se livrer au hasard de transformations qui échappent à toute comparaison, se développer, se donner plus d'espace et de jeu entre les deux points extrêmes où il lui plaît de revenir s'appuyer.

Le battement de deux petites mains s'accompagnant du sourire confiant qui éclôt sur un visage candide, en voilà bien assez pour lui inspirer quelque mélodie toute parfumée d'innocence ⁽¹⁾. Vienne ensuite le moment où, sur les traces de l'auteur de *Faust*, il fera monter ces petits, ces humbles, de la bouche desquels Dieu reçoit ses meilleures louanges, tout près du Créateur des mondes, ou bien les associera à l'adoration de l'E-

(1) *Scènes d'enfants* (œuv. 13, n° 5). — *Album de la jeunesse* (œuv. 68, n° 19, *Le mois de mai*). — *La chanson dans le jardin* (œuv. 83, n° 3).

ternel féminin ⁽¹⁾, avec quelle fraîcheur d'accents la pureté préservée de l'enfance se distinguera au-dessus de la pureté reconquise des âmes tendrement repentantes, dans le *Chœur mystique* ⁽²⁾, qui mêle au ton de l'hymne une sorte de transposition épurée de ces formes de chant plus ou moins vulgarisées sous les noms de *cantique* et de *complainte* ! Et comme, parmi ces ravissements célestes, se glisse un reflet idéal de cette aimable timidité de l'enfant, si avide de pardon que, le recevant, il n'ose y croire ! Que, dans son opéra de *Geneviève*, un simple jeu d'orchestre lui suffise pour exprimer si clairement la bassesse confuse et rampante qui, chez le traître Golo, prend la place de l'insolence sans frein, au moment où le nom de bâtard lui est jeté à la face ; que, dans la *Scène du jardin* du premier Faust, il lui faille tout juste une phrase, développée avec un naturel exquis, pour que Marguerite ne laisse absolument plus rien à apprendre à l'auditeur sur son trouble pudique, sur cet embarras où il entre autant de crainte qui persiste que de confiance qui commence ; enfin, qu'il adapte aux paroles si lestes par lesquelles la plus espiègle des filles de l'imagination de Goethe, l'actrice Philine, célèbre le

(1) Scènes tirées de *Faust*, 3^e partie.

(2) Ce chœur a été écrit deux fois et sous deux formes différentes. C'est surtout au second texte que se rapporte ce qui est dit ici.

plaisir sous couleur de faire l'éloge de la nuit, une de ces mélodies appropriées à ravir, telles que Mozart en avait su trouver, pour caractériser en une seule fois à sa façon, après Molière et Beaumarchais plutôt que d'après eux, sa Zerline et sa Suzanne ; dans toutes ces occurrences, comme en d'autres endroits encore, il ne fera que produire des témoignages plus autorisés d'une habileté à faire image dans le sens moral, avec quelques traits sobres et décisifs, c'est-à-dire avec quelques notes fines, rapides et perçantes, dont les premières manifestations avaient été, chez lui, bien précoces.

Comment s'y prendra-t-il, lorsqu'il se mesurera avec ce personnage si complexe, le Faust de la seconde partie du grand poème de Goethe ⁽¹⁾ ? Après avoir fait de lui, dans la première partie, un martyr de l'intelligence racheté par la passion, Goethe agrandit démesurément son rôle. Il le transforme en un représentant idéal de la nature humaine élevée à sa plus haute puissance ; il

(1) Dans son livre, le *Drame musical*, M. E. Schuré s'est livré à des considérations fort judicieuses à propos de la réunion nécessaire de la Poésie et de la Musique impliquée par le second Faust. N'était-il pas juste de mentionner, ne fût-ce que par un mot, le compositeur qui avait osé se porter le médiateur de cet accord ? Il est bien vrai que l'ouvrage de M. Schuré a pour but à peu près exclusif la glorification de Wagner. Toutefois, l'auteur n'a pas consenti à faire le vide autour de cette ombrageuse personnalité, jusqu'à s'abstenir de citer Gluck et Beethoven. Pourquoi pas Schumann ?

le reporte à travers ces phases traversées par l'humanité qui sont l'Antiquité, le Moyen-Age, l'Age moderne, comme d'un sommet à un autre sommet que la Fable, l'Histoire, l'Art, illuminent des rayons de leur triple flambeau. Il l'approche de la Gloire et du Pouvoir suprême. Il le mène à la recherche de l'idéale Beauté. Il l'engage enfin dans cette activité marquée au coin de l'utilité sociale par où le monde moderne justifie ses doctrines de plus en plus positives, et compte se dédommager de beaucoup de désenchantements. Est-ce que le compositeur suivra le grand poète parmi tant de changements de décors ? Non, et dans cette épopée vivante et symbolique à la fois, il ne prendra que la part qu'il croira devoir faire sienne. Bien des tableaux fantasmagoriques étaient faits pour tenter l'imagination d'un Richard Wagner ; précisément il les néglige et, fidèle au dualisme qui est le rythme favori de sa pensée, il se contente de tirer, du texte qu'il traduit, l'affirmation de ces deux puissances, l'une de l'ordre intellectuel, l'autre de l'ordre moral, l'Energie vitale et la Pitié, qu'il met en regard, aussi catégoriquement que pourrait le faire un chapitre philosophique de Schopenhauer. En premier lieu, le triomphe terrestre de l'invulnérable, de l'indestructible Volonté ⁽¹⁾ qui ne se laisse ni enta-

(1) Dans le passage de l'un des monologues de Faust qui commence par ces mots : *Ich bin nur durch die Welt gerannt*, Schu-

mer par l'ironie de Méphistophélès, ni pénétrer par le découragement que lui souffle la perfide conseillère, l'ennemie invisible qu'un autre grand poète a nommée la Désolation ⁽¹⁾ et dont il appartenait à un musicien tel que Schumann de rendre, avec la finesse la plus subtile, l'insinuation furtive, le léger et presque imperceptible frôlement ; en second lieu, l'Apothéose céleste du repentir, à travers des courants d'harmonie qui, tous, viennent confluer dans la prière ; ainsi pourrait se résumer l'œuvre musicale qui n'est, elle-même, que le résumé du plus vaste poème.

Un autre sujet, contenu dans un cadre plus étroit, les stances chantées autour de la dépouille mortelle de

mann fait percevoir avec toute la gravité et l'élévation qu'on pouvait souhaiter, cet état d'un noble esprit parvenu à l'achèvement de sa maturité morale, en rompant avec toute illusion et en prenant pleine possession de soi-même.

(1) « Ah sœur ! c'est chose délicate que la Désolation.
 » Elle ne marche pas sur terre ; elle ne flotte pas en l'air, mais
 » elle se glisse à pas silencieux et, souvent, d'une aile silencieuse,
 » elle effleure les tendres espérances que portent dans leurs cœurs
 » les meilleurs et les plus nobles. »

Ah, sister ! Desolation is a delicate thing :

It walks not on the earth, it floats not on the air,

But treads with silent footstep, and fans with silent wing

The tender hopes which in their hearts the best and gentlest bear.

SHELLEY, *Prometheus unbound*, acte 1.

Mignon ⁽¹⁾ lui a ménagé une occasion favorable d'appliquer au dualisme la forme la plus calme et la plus pure, et de dépouiller le contraste qu'il enferme de tout ce qu'il pourrait avoir de trop *acerbe*. (Nous employons à dessein une expression dont l'étymologie comporte des acceptions aussi diverses en apparence que celles-ci : l'âpreté du fruit vert et l'affliction particulièrement aiguë que causent des funérailles prématurées. Elle suggère comme une secrète convenance entre le goût austère qui a porté Schumann, soit à intercaler dans plus d'un de ses ouvrages ⁽²⁾, soit à écrire à part plus d'un *Requiem* d'un style libre et entièrement dégagé de la destination liturgique qui s'est imposée aux chefs-d'œuvre de Mozart, Berlioz, Verdi, et la saveur aigre-douce qui, pour les malintentionnés, rend suspecte d'avortement telle ou telle de ses mélodies.) L'entraînante impulsion, l'ardent élan du regret qui brûle d'accompagner autrement que par des larmes la fuite d'une créature chérie, la sereine gravité de la sagesse supérieure qui rappelle à la terre ceux que le ciel attire, puis la commune pensée, la pensée d'immortalité hautement consolatrice qui tempère à la fois, dans l'un de ces sentiments, ce que la séduction de la mort y met d'anticipé et par suite d'illégitime, dans l'autre, ce

(1) Wilhelm Meister, *Les années d'apprentissage*.

(2) *La Vie d'une Rose*, *Manfred*, etc.

qu'il emprunte de rebutant et d'impérieux aux exigences de la vie active, tel est le partage, telle est la conciliation suprême qui président aux chants de Schumann ⁽¹⁾. Ils sont tout-à-fait dignes des vers de Goethe, qui sont eux-mêmes un pur écho de la belle antiquité. Nous n'en concluons pas, en employant à la langue allemande un assemblage de locutions favorites qui auraient l'air ici d'un vrai barbarisme, qu'ils sont un modèle parfait de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse, mais, à coup sûr, ils ont hérité de toute l'élégante eurhythmie de ces divisions poétiques qui sont la strophe, l'antistrophe et l'épode.

De ce qui précède, il est aisé d'inférer que, pour achever de déterminer la physionomie de ce grand compositeur, qui fut aussi un lettré et un critique distingué, il convient de tenir compte de ses affinités littéraires en même temps que de ses affinités musicales. Ni les unes ni les autres n'entreprirent sur une indépendance prompte à s'affirmer ; mais les unes comme les autres concoururent à la tempérer et à la diriger. Recherchées successivement dans sa musique écrite pour le piano, dans ses *Lieder*, dans sa musique de chambre concertante et ses symphonies, enfin dans son opéra de *Geneviève*, ces affinités musicales se résumeraient dans les noms de Chopin et de Schubert, de Beethoven

(1) OEuv. 98.

et de Mendelssohn (de Beethoven beaucoup plus que de Mendelssohn), et enfin de Weber ⁽¹⁾. A vouloir définir, pour quelques-uns des principaux devanciers de Schumann, avant de le faire pour lui-même, cette sorte de nationalité intellectuelle que forment les qualités originaires ou acquises en se combinant avec les influences venues du dehors, il serait permis de hasarder les conclusions suivantes : Mozart reste la plus haute expression de l'alliance intime du génie allemand et du génie italien, déjà scellée par Haydn ; Beethoven se place si haut par les conceptions où il unit la profondeur germanique avec une grandeur et une simplicité dignes de son auteur favori, Homère, qu'il ne relève que de lui-même et que toute comparaison, toute détermination risque de l'amoindrir ; chez Weber, une légère veine de pétulance espagnole circule à travers un fond décidément germanique ⁽²⁾ ; dans la subtile essence

(1) Il lui arrive même d'être ultra-classique, à la manière de Haendel. Ainsi, au moment de la délivrance de l'âme de Faust, la réitération obstinée d'un même membre de phrase sur le mot *gerettet* (sauvé) porté par les voix à travers de nombreuses modulations, produit à peu près le même effet que tel *Alleluia* ou tel autre chœur à formule persistante de l'auteur du *Messie*.

(2) Un des airs chantés par Annette dans le *Freyschütz* s'enlève presque sur un mouvement de boléro. Dans *Preciosa*, dans un duo du dernier acte d'*Oberon*, ailleurs encore, la même tendance se découvre. Quant à Schumann, il serait excessif de tirer conséquence,

de la musique de Chopin, ont passé, avec le goût et le langage de l'Allemagne, toutes les mélancolies et toutes les ardeurs du tempérament slave. Quant à Schumann, ce fils d'un admirateur déclaré de l'auteur du *Paradis perdu* et de l'auteur des *Nuits*, de Milton et de Young, ce lecteur, attendri jusqu'aux larmes, du *Manfred* de Byron, est bien saxon d'origine, mais, par certains côtés, il est devenu anglo-saxon. Ainsi s'explique la faveur que rencontrèrent, en Angleterre et en Hollande, ces œuvres dont le sujet est en quelque sorte à double face ; car des événements pris, avec une simplicité toute familière, dans le cours ordinaire de l'existence terrestre y reçoivent une importance inattendue, grâce à l'intervention de créatures célestes attirées vers les misères de la condition mortelle par cette fascination de la pitié qui motive le *Pèlerinage d'une Rose* et le *Paradis et la Péri*, comme elle est l'âme de cette autre partition aux splendeurs idéales, le *Vaisseau fantôme*, de R. Wagner. D'une part, il y a introduit assez de bonhomie rustique pour se faire bien venir dans la patrie de Van Ostade et de

en ce sens, de sa mélodie l'*Hidalgo* ou de certaines variations sur des airs espagnols. Autant vaudrait prendre avantage, en notre faveur, soit de ce qu'il s'est tourné du côté de la France pour honorer la mémoire de Boieldieu et pour applaudir M^{me} Farrenc, soit de ce que, dans un Lied d'après Henri Heine (*Les deux grenadiers*, œuv. 49, n° 1), il a entonné la *Marseillaise*.

Rembrandt. De l'autre, des épisodes tels que l'enterrement de village et le dialogue auquel le fossoyeur prend part ⁽¹⁾, la mort du jeune fiancé atteint par la peste ⁽²⁾, des chœurs qui, tour à tour, expriment à merveille ce qu'a de sain et de robuste la vie en plein air, et ce que l'atmosphère qui enveloppe le monde des fées a de plus léger et de plus éthéré, devaient éveiller plus d'un écho dans la patrie de Spenser, de Gray, de Burns ⁽³⁾ et, après Shakespeare, de ce demi-Shakespeare qui est Walter Scott.

Les préférences littéraires de Schumann qui, ailleurs, ont sans doute contribué à établir sa légitime renommée, n'avaient rien qui pût vraiment le recommander chez nous, au moment où il a commencé à s'y faire connaître. Qu'il se fût présenté quelque vingt ou vingt-cinq ans plus tôt, elles lui auraient profité, bien loin de le desservir. Ce n'est pas à dire qu'avec son antipathie pour les tons voyants ⁽⁴⁾ et son penchant très-

⁽¹⁾ *Pèlerinage de la Rose*.

⁽²⁾ *Le Paradis et la Péri*.

⁽³⁾ Schumann a emprunté directement à Burns le sujet d'une simple et charmante *berceuse* (œuv. 25, n° 14).

⁽⁴⁾ Procédant par nuances et par demi-teintes très-distinctes entre elles, quoique parfois un peu neutres, prises séparément, il a fait pour sa part, si on peut le dire, une gamme chromatique de cette gamme de la passion qu'il a parcourue tout entière dans bien des pièces disséminées à travers son œuvre. On y trouverait ma-

modéré pour le *sentimentalisme*, ses interprétations d'œuvres poétiques se fussent trouvées tout-à-fait à l'unisson de ces autres interprétations données par la palette brillante d'un Delacroix ou le pinceau tendre et moelleux d'un Ary Scheffer. Néanmoins, son *Faust*, son *Manfred*, de même que sa *Rose* et sa *Péri*, sollicitant les suffrages qui n'avaient pas manqué à *Eloa* et à la *Chute d'un ange*, n'eussent pas détonné parmi les hommages d'une autre sorte rendus à Goethe ou à Byron, soit par la peinture, soit par l'art musical, tel que l'illustra Berlioz. Depuis, bien d'autres choses encore que le goût ont changé dans cette France qui n'avait pas alors la gloire et le bonheur d'être le pays où fleurit l'opérette. Les imaginations blessées (pour parler comme Shakespeare) qui s'appelèrent Byron, Shelley, Leopardi ⁽¹⁾, et,

tière à d'autres corrélations délicates encore qu'à celles qui, par les termes suivants, premier et timide élan de la passion, ses aspirations ambitieuses où se mêle le sentiment de l'infini, la suprême allégresse de son triomphe, et enfin la fierté tendre d'un cœur résigné à cacher ses blessures, marqueraient la note caractéristique des *Lieder* suivants : *Le Noyer* (œuv. 25, n° 3), *Schnsucht* (œuv. 51, n° 1), *Sie ist dein* (*Elle est à toi*, œuv. 39, n° 12), *Dichterliebe* (*Les amours du poète*, d'après H. Heine, œuv. 48, n° 7).

(¹) Dans l'ouvrage, sérieux et attachant d'ailleurs, où M. Bouché-Leclercq a tiré de ses consciencieuses études sur Leopardi des jugements presque toujours sûrs et fins, plus d'une concession faite au goût régnant se laisse surprendre. Il en est une où la légèreté

plus modestement, Maurice de Guérin, doivent beaucoup à une critique rangée, assagie, qui a, du reste, en réserve pour la grosse gaieté des trésors d'indulgence, si, voulant donner l'explication de leurs mauvais rêves, elle consent à ne pas appeler à son aide la physiologie et même la science médicale. A ce compte, quel cas pathologique mettre avant celui de Berlioz, si ce n'est celui de Schumann !

Rien ne serait moins fondé, au reste, que d'attribuer à Schumann je ne sais quelle couleur satanique voulue qu'il aurait empruntée à quelques-uns de ses modèles littéraires préférés. Il a presque laissé dans l'ombre le personnage de Méphistophélès qui lui apparaissait nécessairement dès qu'il abordait Faust ; il lui a assigné à tout le moins une place très-restreinte où il figure non pas tant comme l'Esprit du mal incarné qu'à titre de porte-malheur, de messenger funèbre chargé de pronon-

franaise se surpasse. Au pessimisme, dont s'est fidèlement inspiré, avec quel esprit et quelle éloquence ! le plus grand poète italien de notre siècle, son historien et son commentateur, qui s'entête à mettre ses sombres convictions sur le compte de la maladie, oppose, entre autres arguments, qui le dirait ? la découverte du chloroforme (p. 180). Assurément l'homme de génie qui creuse l'insondable problème de la destinée aurait fort à se louer, s'il lui était loisible de se procurer le bienfait de l'anesthésie morale. Par malheur, la recette n'en est pas aussi connue et aussi vulgairement pratiquée que celle de l'anesthésie physique.

cer, à côté de Marguerite, trop bien préparée par le remords à l'entendre, à côté de Faust, trop distrait par ses hautes et fécondes entreprises, l'ironique, le sévère oracle qui équivaut à une sentence de mort. Il y a au moins autant de commisération profonde que de fatale sévérité, autant d'adjuration sympathique que de maléfice, dans cette *Incantation* de *Manfred* que le choix exclusif des voix de basse fait ressortir avec tant de puissance sur le fond morne d'un sinistre accompagnement. Avec Geneviève mêlant à la prière du soir le souvenir de celui dont l'image va flotter dans son rêve ⁽¹⁾ ; avec Marguerite, tantôt offrant à la Mère de Dieu et les fleurs que sa main lui présente, et son âme qui, tour-à-tour, s'épanouit candidement ou se referme sous les froissements douloureux qui la compriment, jusqu'à ce que le flot d'angoisses déborde tout-à-coup, tantôt, à l'église, parmi les fidèles, succombant sous les menaces surnaturelles, sous les terreurs sacrées dont Schumann, par la gravité des accents, par le poids des accords de son *Dies iræ*, a su égaler la formidable pression ⁽²⁾ ; avec Mignon, enfin, qu'il suffit de nommer ici en se réservant de la retrouver ailleurs, Schumann a composé le plus touchant, le mieux venu des groupes de *Suppliantes*. On se figure, planant au-dessus de lui, quelques-unes

⁽¹⁾ *Geneviève*, acte 2, n° 11.

⁽²⁾ Scènes tirées de *Faust*.

de ces créatures angéliques, attentives aux misères humaines, non-seulement jusqu'à se dévouer pour elles, mais jusqu'à vouloir les partager, mues ou plutôt précipitées vers la terre par cette irrésistible pitié qui a inspiré quelques belles fictions poétiques et que n'a pas négligée l'éloquence mise par Bossuet au service de la théologie catholique ⁽¹⁾. Le *Paradis* et la *Péri*, la *Vie d'une Rose*, répondent à ces consonnances de la Poésie et de la Religion.

On peut le dire hautement, du reste, le sentiment religieux a plus d'une fois atteint, chez Schumann, sa plus noble et sa plus sincère expression. Seulement, il importe à ce sujet de prévenir tout malentendu. Il n'y a point à chercher dans ses œuvres, y compris l'*Aventlied*, quelque chose qui corresponde, soit à une *Messe* de Cherubini, soit à un *Oratorio* comme le *Paulus* de Mendelssohn. On ne saurait revendiquer, au profit de la musique sacrée proprement dite, tant de libres élévations que nulle formule liturgique ne précise, que nul appareil sacerdotal n'accompagne, tant d'effusions auxquelles toute solennité hiératique fait défaut, par exemple (pour se borner à une seule), tel chant de repentir ⁽²⁾ calme, transparent comme la conscience qui, purifiée par les pleurs, redevient le miroir

⁽¹⁾ Sermon sur les saints Anges gardiens.

⁽²⁾ *Le Paradis et la Péri*, 3^e partie, n^o 24; double chœur, *O heil'ge Thränen* (O larmes saintes, etc.).

sans tache de la vérité. Des inspirations de ce genre ouvrent à Schumann des régions où l'on se figure volontiers Palestrina se rencontrant avec Klopstock et avec Schiller, celles-là même qu'il était arrivé à Beethoven de fréquenter vers la fin de sa vie ; témoin cette *Action de grâces offerte à la Divinité par un convalescent*, en tête de laquelle, pour mieux en préciser l'intention, il ajoutait cette indication : *Con intimissimo sentimento* ⁽¹⁾, que Schumann, à son tour, devait répéter maintes fois, soit avec sa forme italienne, soit, et plus fréquemment, avec l'expression allemande exactement correspondante (*Innigkeit*) ; témoin encore le *Kyrie eleison* ou l'*Agnus Dei* de sa seconde Messe (en *re*) qui mériteraient si bien de porter la même épigraphe.

Hantée d'abord par une foule de lutins aimables et familiers, l'imagination de Schumann accueille plus tard, de préférence à tous autres visiteurs, les esprits de la solitude et du deuil, les génies qui président aux séparations, à celle-là, avant toute autre, qui intervient sans retour, lorsque, suivant la forte expression d'un poète, « La vie lève enfin son masque et dit : » Je suis la mort. » Telle *Marche* ⁽²⁾ n'est autre chose qu'une incomparable lamentation, prolongée autour d'un tombeau avec la gravité la plus sombre, jusqu'à

⁽¹⁾ Quatuor, œuv. 132.

⁽²⁾ OEuv. 99, n° 3.

ce que, tout-à-coup, par une inflexion subite, un transport d'espérance l'enlève jusqu'aux portes du ciel. Dans le lugubre *Adagio* de son quintette, qui, lui, affecte ouvertement l'allure d'une vraie marche funèbre, certains passages où des entrelacements de rythmes contraires donnent l'idée de douleurs qui se rapprochent et se soutiennent sans se confondre, sont comme l'équivalent musical de l'un de ces chants de mort qui, dans la poésie anglaise, dans celle de Shelley notamment, reviennent avec le nom de *dirge*.

En dehors de ces filles du ciel en mission sur la terre qui, sous les noms de la *Rose* et de la *Péri*, représentent une idéale pitié, ses types féminins de prédilection sont des personnifications du remords, du délaissement, de la nostalgie. Nul n'aura rendu avec plus de succès cette transfiguration causée par l'absence, que dans une lettre écrite à dix-huit ans, il caractérisait avec tant de ferveur mêlée à un peu d'emphase, en vrai disciple de Jean-Paul ⁽¹⁾. A tel *Lied* pour deux voix intercalé dans son opéra de *Geneviève* ⁽²⁾, à ce chant de l'absence, où

(1) « Ne pleurons pas... car de tout temps le Destin, de sa main de géant, a fermé la bouche à tous les hommes. Mais il n'a pas fermé les cœurs qui, dans la séparation, s'aiment avec plus d'ardeur, sont unis par une estime plus sainte, parce qu'ils se considèrent comme invisibles, comme morts ou vivant d'une vie surnaturelle. »

(2) *Geneviève*, act. 2, n° 9.

la tendresse, qui envie à l'oiseau ses ailes et sa fuite, est si heureusement relevée par cette pointe d'amertume qui est la saveur du regret, que manque-t-il donc pour être connu, pour être vanté à l'égal du duo de la *Flûte enchantée*, de l'air qui ouvre l'*Orphée* de Gluck ? Ni la grâce pénétrante, apparemment, ni la pureté de la forme, que fait valoir encore, sans l'altérer, un détail commun à ces trois inspirations exquis, c'est-à-dire l'imperceptible surcroît d'ornement qui, dans le second couplet du chant, glisse une variante bien plus qu'il n'introduit une variation ?

Schubert a pu donner le nom d'*Adieu* à une mélodie que recommande surtout la simplicité ; mais faire rendre à ce mot si court, si plein de sens, tout ce qu'il contient, qui l'a su ? est-ce Schubert ? ne serait-ce pas bien plutôt Schumann ? Grâce à lui, l'échange rapide et complet, sans attendrissement banal, sans exaltation factice, de ces vives et renaissantes émotions du passé, de ces garanties prises en vue des lendemains inconnus, qui s'unissent pour une ardente protestation contre l'oubli, voilà ce que l'on entend proclamer, murmurer tour à tour par deux voix, tantôt distinctes, tantôt portées l'une vers l'autre et comme pressées par une dernière étreinte. Mais que dis-je ? Ces deux voix sont absentes. Le clavier leur sert de truchement fidèle ; il chante à leur place et, par les pulsations redoublées

dont il entoure ce chant, il semble palpiter, trembler, frémir avec elles et pour elles ⁽¹⁾.

III.

Qu'il emploie la langue des vers ou bien la langue des sons, le lyrisme emprunte à la nature extérieure tout un ordre d'impressions dont il est appelé à se faire l'interprète. L'art musical s'offre avec une complaisance particulière à rendre par des équivalents plus ou moins rapprochés de l'imitation exacte, les bruits agréables ou imposants qui sont comme le langage, tantôt doux et rassurant, tantôt terrible, des choses inanimées et des êtres auxquels la parole a été refusée.

Une critique justement alarmée par l'abus de tels moyens, qu'attestent parfois des exemples venus de haut, s'est crue en droit de faire remonter jusqu'à des œuvres telles que l'*Ouverture de la Grotte de Fingal*, de Mendelssohn, des objections auxquelles prêterait mieux encore la tempête introduite par Weber dans

(1) L'*Adieu*, écrit pour piano, fait partie de la suite : *Dans la forêt* (œuv. 82).

Un vif rayon de souvenir traversant les ombres de l'absence pour pâlir et s'éteindre presque au même instant, telle serait peut-être la meilleure définition de ce charmant *lied* : *Le Message* (œuv. 124, n° 12), qui est comme un reflet de son *Adieu*.

son *Oberon*, tant la prétention de reproduire avant tout les ballottements d'un vaisseau battu par une mer furieuse, y est évidente. Quand il s'agit de combattre de telles tendances, en vue de corriger les écarts qui peuvent s'ensuivre, il sera toujours opportun de retourner vers ces modèles qui proclament à cet égard, avec une autorité irrécusable, vis-à-vis des procédés plus ou moins étroitement imitatifs, la supériorité d'une interprétation tout à la fois libre et justement appropriée. Il n'en est pas de plus éloquemment instructif que l'*Orage* de la Symphonie pastorale. Quoi de mieux, en effet, pour enseigner, non pas seulement la puissance de la musique, mais l'usage qu'il lui convient de faire de cette puissance, afin d'imprimer à sa façon le sceau de la souveraineté humaine sur le monde extérieur, au lieu de s'ingénier à en renvoyer les échos ? Simuler avec des sons les roulements du tonnerre, mieux que cela encore, la soudaine et éblouissante apparition de l'éclair, c'était peu pour le génie de Beethoven. Mais fondre ensemble, par une sorte de magique amalgame, les désordres des éléments et le retentissement profond de ces désordres chez les êtres humains qui en sont les spectateurs ; donner la parole indistinctement à la foudre et à l'effroi causé par la foudre ; de la menace céleste qui éclate sur les têtes et du tressaillement qui agite les cœurs ne faire qu'un, absolument qu'un, voilà son vrai, son incomparable

triomphe. Telle est aussi la secrète complexité qui recommande à l'admiration l'ouverture et l'introduction du *Vaisseau fantôme* de R. Wagner. D'autres luttes que celles des éléments, d'autres clameurs encore que celles des vents et des flots, viennent s'y confondre en un même tourbillon étrange et sauvage.

Dans le grand nombre de pages où Schumann a fixé, sous plus d'une forme de choix, les impressions qui naissent du contact de l'âme humaine avec la nature, il n'en est sûrement pas une où se déclare un tel pouvoir. En revanche, il a communiqué à maint petit poème, à mainte chanson, au lieu des fadeurs du genre pastoral, la plus franche saveur rustique (¹). La figure humaine, sur laquelle se concentrent tant de rayons venus du dehors, y occupe le premier plan de la scène changeante où elle-même apporte tour à tour le frais éveil de son activité coutumière, l'incertitude de ses flottantes rêveries, et toute l'agitation de ses divertissements.

(¹) Quand ils entrent en commerce avec la muse champêtre, Schubert et Mendelssohn, sans y mettre du reste la moindre prétention, trouvent qu'un peu de parure lui sied bien. Schumann, exempt de tout raffinement aristocratique et, sans rien d'inculte ou de trop négligé, sincèrement populaire (il aime à employer le mot comme certificat d'origine de ses inspirations), ne veut, n'imagine pour elle, d'autre ornement que le perpétuel renouveau de la nature.

Que des artistes tels que Wouverman, Carle Vernet, l'auteur de *l'Ouverture du jeune Henry*, se plaisent à étaler, à développer, de manière à y intéresser le regard ou l'oreille, les péripéties animées de cet exercice entraînant qui est la chasse, à merveille. Est-ce là tout, néanmoins ? Et comment ne pas reconnaître, dans telle composition musicale de dimensions fort modestes, au titre non moins modeste ⁽¹⁾, un autre don, celui d'accumuler la vie et l'expression sur un épisode unique, d'y porter le feu, concentré dans un espace restreint, d'une exécution nourrie et pétillante, ce don qui, dans une autre sphère de l'art, signale des maîtres tels que Géricault et Eugène Delacroix, et les met à part des Wouverman et des Carle Vernet ?

S'il appartient à l'art des sons (la courte page qui vient d'être citée en offre une preuve sans réplique) de faire passer de la confusion à la clarté, du tapage à l'harmonie, ces bruits faits de détonations, de fanfares et d'abois, la poésie, au signal d'un simple chant d'oiseau, a su prendre son essor, un essor si hardi et si large que, pour une fois au moins ⁽²⁾, il a échappé à

(1) *L'Affût*, de Schumann (œuv. 82, publiée sous forme de *Suite*, avec cette désignation : *Dans la forêt*).

(2) *Le Chant de l'alouette*, de Shelley. On trouvera que le nom de Shelley, qui reparait plus d'une fois au cours de cette Etude, n'y est pas tout à fait hors de propos, si l'on veut bien considérer

toute mesure. Pour la musique, il y aurait presque lieu de regretter certains effets purement imitatifs qui se sont glissés dans des chefs-d'œuvre tels que la *Création* et la *Symphonie pastorale*, s'il était avéré que ces impru-

que ce nom est celui du plus *musical* peut-être entre les grands poètes modernes. Dans quel sens? Est-ce pour la rare délicatesse d'hommages rendus en plus d'une occasion à la puissance bienfaisante de l'art des sons? Ce ne serait pas assez. Est-ce pour cette qualité extérieure qu'on appelle la mélodie du vers? A cet égard, dans la littérature anglaise même (sans sortir de l'Angleterre pour venir jusqu'à Lamartine), Thomas Moore et Byron, dans certaines parties de ses créations au moins, l'emporteraient sur Shelley. Non. Cette appréciation suppose chez lui quelque chose de plus et tient à sa manière très-personnelle de l'entendre, d'exprimer la double magie de la passion humaine et de l'univers visible. Pour certaines dominations passagères de ces sentiments qui unissent les âmes jusqu'à les fondre ensemble, les mots qu'il emploie, quelque rapprochés qu'ils soient, semblent trop loin encore l'un de l'autre. Seule, à cette union étroite, telle qu'il la conçoit, pourrait correspondre et s'appliquer l'union étroite où se confondent les sons. Quant aux images hardies, éblouissantes, qu'il projette sur le monde extérieur, il serait juste de les appeler pittoresques, si elles avaient une adhérence stable, si elles se prêtaient à des contours plus ou moins précis. Mais, très-ordinairement, elles sont, à dessein, inconsistantes, impondérables; elles forment des accords puissants ou des dissonances téméraires et heureusement sauvées. Aux choses, aux êtres, elles prêtent le rêve d'une voix plutôt qu'elles ne leur empruntent la réalité d'une figure. Comment, dès lors, ne confindraient-elles pas à la musique?

dences de Haydn et de Beethoven ont servi à autoriser tant de gazouillements insipides, tant de puérides vocalisations, par lesquelles la voix humaine et les instruments ont été conviés, souvent hors de tout propos, à rivaliser avec les *chantres ailés*. A cet égard, l'excellent goût de Schumann ne s'est pas démenti. Le titre d'une petite *Fantaisie*, à la tournure étrange, à l'accent exotique (*l'Oiseau prophète*, œuv. 82), pourrait bien n'être que le prétexte de l'un de ces légers balancements d'arpèges que le maître affectionne. Il y a attaché, néanmoins, assez d'importance pour en faire l'élément générateur du premier morceau de son troisième trio pour piano et instruments à cordes. La *Chanson de Philine* ⁽¹⁾ l'invitait, ce semble, à indiquer, ne fût-ce que par la plus fugitive allusion, la présence du rossignol que n'avait point oublié Goethe. A bien d'autres eût manqué le courage ou l'esprit nécessaire pour laisser échapper une aussi favorable occasion. Lui, si attentif, d'ailleurs, à ne rien perdre des caresses et des malices qu'une gaieté légère prodigue tout au travers de cet éloge de la nuit et de ses plaisirs, n'a eu garde de donner dans le piège. Il s'était trop pénétré de l'esprit de son texte pour ne pas comprendre que le rossignol n'y figure que pour mémoire. Elle avait bien, alors, le loisir et l'envie

(1) OEuv. 98.

de l'écouter, la volage comédienne qui le nomme en passant ⁽¹⁾!

Entre le boudoir de Philine et la cellule d'un ermite, il y a un abîme; mais, dans le monde des sons, tout se rapproche, ou plutôt, toute distance est supprimée. Il est donc permis, aussitôt après avoir écouté le babil d'une coquette, de prêter l'oreille aux grandes voix de la solitude, recueillies par Schumann, dans le prélude instrumental que suit un Chœur de saints anachorètes ⁽²⁾, à ces voix dont les rumeurs indéterminées se mêleront à ce chœur lui-même, sous la forme de sourds battements d'orchestre. Tout l'effet de ce court et austère prologue consiste en une succession de notes tour à tour portées l'une vers l'autre, soit en franchissant les larges intervalles de la sixte ou de l'octave, soit pour se toucher presque, à travers un faible intervalle de seconde. En l'absence de tout lien mélodique, elles ont l'air d'être suspendues et de ne reposer sur rien. Leur incertitude, et le mouvement alternatif de contraction et de dilatation qui règle leur marche, est

(1) En introduisant sans nécessité l'inévitable gazouillement et la roulade de rigueur dans la ritournelle de sa romance de *Mignon*, M. Ambroise Thomas a montré autant de condescendance pour le mauvais goût du public que Schumann avait mis de fine réserve à éluder ce genre de contrefaçons.

(2) Scènes tirées de *Faust* (commencement de la 3^e partie).

tout-à-fait comparable au mouvement incertain du regard, lorsque, porté au loin ou ramené au plus près, parmi de vastes espaces muets, il ne trouve pas un endroit qui l'attire et l'engage à se fixer ⁽¹⁾. Un abîme ténébreux au lieu d'une étendue déserte, voilà ce que la terre est devenue pour Faust, subitement frappé de cécité ⁽²⁾. Aussi, un procédé analogue, presque identique, sauf l'introduction d'un dessin syncopé qui donne l'idée d'un tâtonnement dans le vide, avait-il paru suffisant au compositeur, pour correspondre à cette autre forme de l'isolement, infligé comme châtiment, au lieu d'être accepté comme une réparation volontaire.

S'agit-il, non plus de cette nuit perpétuelle qui se fait

(¹) Lorsque la déplorable héroïne de son opéra de *Geneviève* est emmenée dans les lieux déserts où elle va rester abandonnée, Schumann a compris admirablement qu'il fallait faire annoncer par l'orchestre, non pas un repos morne et contemplatif, mais bien la fatigue accablante qui s'ajoute à la détresse morale.

(²) Il serait piquant d'établir sur ce point spécial une comparaison entre Hændel et Schumann, qui l'un, dans son *Samson*, l'autre, dans son *Faust*, ont eu à s'inspirer d'une situation identique. Peut-être donnerait-elle lieu de conclure que dans la douleur de Samson, telle que l'a comprise Hændel, le sentiment de l'irrévocable, du définitif, domine et parle bien haut. Pour le *Faust* de Schumann, comme pour celui de Goethe, la cécité est une surprise, une angoisse momentanée sous laquelle il fléchit, mais pour réagir bientôt après avec toutes les ressources morales qui lui restent.

autour de l'aveugle, mais de la nuit passagère, tempérée par la lumière des astres, qui enveloppe d'un voile transparent les jeux et les ébats des génies de l'air, seul peut-être, avec Schumann, l'auteur de *Béatrix et Bénédict* et des *Troyens* aurait pu rêver ces harmonies d'une si rare finesse, ces modulations si délicieusement amorties, qu'on dirait effleurées par des irisations légères, et pénétrées par de pâles scintillations ⁽¹⁾.

La forêt, l'épaisse forêt où les pas s'égarent, où s'éclipsent les célestes clartés, c'est encore le désert, et c'est aussi la nuit. Justifier le choix d'un titre tel que celui-ci : la *Forêt maudite* ⁽²⁾, en s'évertuant à reproduire avec des sons les bruits les plus lugubres qui promènent l'épouvante sous la voûte frissonnante des grands bois, eût paru à Schumann trop superficiel et trop peu réfléchi. Aussi s'attache-t-il à l'effet moral

⁽¹⁾ *Faust*, 2^e partie. *Wenn sich lau die Luft füllen*, etc.

Il conviendrait de faire rentrer dans le même cycle nocturne un certain nombre de *Lieder* dus à Schumann. Telle, cette mélodie (*Mondnacht*, œuv. 39, n^o 5) se détachant avec tant de pureté sur les tintements argentins qui, passant de la tierce à la seconde, viennent se perdre dans la légèreté aérienne de la ritournelle; tels encore les deux *Chants du soir*, où le recueillement que ramène la dernière heure du jour est rendu, là, avec une solennité douce, ici (œuv. 108), avec un accent plus familier et une plus pénétrante suavité.

⁽²⁾ OEuv. 82.

plutôt qu'à la cause extérieure qui le détermine. Il s'applique et il réussit à faire comprendre l'*horror*, non tel qu'il est dans les choses, mais tel que le reflètent une physionomie effarée et des yeux hagards.

On a fait grand honneur à l'auteur de la *Création*, d'avoir su rendre, par la simple majesté d'une progression, ou plutôt d'une répétition d'accords, la première apparition du soleil au sein de l'espace infini. Qu'après Haydn, un autre maître use des ressources du même art, pour imprimer un double sens au même phénomène se renouvelant au-dessus d'une terre déjà vieille et devant un spectateur qui se nomme Faust ; que, par la substitution d'une splendeur tempérée à une splendeur sans mesure, il parvienne à rendre inséparables les progrès de l'astre et les gradations, péniblement parcourues au sortir de longues fatigues, qui soulèvent jusqu'à l'éblouissement du plein jour l'intelligence la plus ardemment ambitieuse, s'ensuivra-t-il que cet art, plus éloigné de ses grandes origines, est par cela même penchant vers son déclin ? N'est-ce pas là plutôt un exemple de plus à joindre à bien d'autres, en preuve des légitimes scrupules qui empêchent le traducteur de *Faust* de s'absorber dans la variété des phénomènes de la nature, en négligeant la variété de leurs répercussions dans l'âme humaine ?

IV.

Si l'œuvre de Schumann renferme plus d'une composition importante qui se lie à une action plus ou moins dramatique, il n'a écrit qu'un seul opéra proprement dit, celui qu'il a tiré de la malencontreuse légende de Geneviève de Brabant. Pour l'apprécier équitablement, il convient de séparer la cause de son auteur de celle de Wagner. Il ne saurait nullement prétendre à la même bruyante célébrité, et le voisinage du hardi réformateur a pu compromettre, dans une certaine mesure, plutôt que servir le succès auquel il avait sérieusement droit par plusieurs côtés.

Sans doute, Schumann a donné plus d'un gage à l'alliance intime de la poésie et de la musique dont l'auteur des *Nibelungen* a fait l'un des principaux articles de son programme, pour ne pas dire la clef de son système. Mais, tandis que Wagner, exerçant vis-à-vis des deux sœurs immortelles les mêmes droits de paternité, donne lieu de suspecter d'inégalité le partage qu'il fait de sa sollicitude, tant il avantage, en principe, la poésie aux dépens de la musique, Schumann, dans les rapprochements moins ambitieux, plus circonscrits, qu'il a tentés entre l'une et l'autre sous d'autres formes encore que la forme purement dramatique, ne s'est

arrogé nulle autorité personnelle à l'égard de la poésie. Il s'est contenté d'aller la chercher, tantôt chez Goethe, tantôt chez Byron, ou bien chez des auteurs plus modestes, quoique toujours en bon lieu, pour en faire une compagne adoptive de la musique, mais non pour la lui imposer à titre de tutrice.

Ajoutons qu'entre les drames lyriques nombreux qui se groupent autour du *Lohengrin* et la *Geneviève*, il n'est point difficile de constater une certaine communauté d'origine, si on les confronte avec l'*Euryanthe* de Weber. *Euryanthe*, en effet, forme comme un point de partage d'où plus d'un courant, plus ou moins divergent, s'est répandu à travers les compositions dramatiques de Meyerbeer, de Schumann, de Wagner. On l'a déjà dit ⁽¹⁾, et on ne saurait trop le répéter, ne fût-ce que pour ramener à la vérité certains généalogistes complaisants ⁽²⁾ qui trouvent plus conforme à la majesté solitaire de l'auteur de *Tannhauser*, soit de le proclamer absolument fils de ses œuvres, soit de lui faire honneur d'une noblesse d'extraction supérieure qui remonterait bien au-delà de Gluck, et jusqu'aux plus beaux temps de la Grèce. Schumann, lui, n'a pas dévié de la ligne médiane

⁽¹⁾ *La Musique et ses destinées*. Article de M. Blaze de Bury (*Revue des Deux-Mondes*, du 15 octobre 1875).

⁽²⁾ Il convient d'excepter M. Ch. Grandmougin, *Esquisse* sur Richard Wagner, p. 43-45.

marquée par les noms d'*Euryanthe*, d'*Obéron*, et, en remontant plus haut vers la source, par celui de *Fidelio*. Il a même affronté les difficultés, comme il a, en général, évité les écueils d'un sujet ingrat qui, bien plus encore que le *Lohengrin*, présentait d'étroites analogies avec le thème, non moins ingrat quoique plus chevaleresque encore, qu'avait choisi Weber. Il a su conserver une indépendance relative d'autant plus méritoire qu'il avait à se garder de fort près d'un double péril, celui de rompre ouvertement avec la tradition consacrée par des chefs-d'œuvre, et celui de se perdre dans une imitation qui s'offrait d'elle-même. La situation de juste milieu, si on peut le dire, dans laquelle il plaçait son œuvre, l'exposait aux attaques que, de deux côtés opposés et par des raisons inverses, les partisans de Meyerbeer et les zélateurs exclusifs du Wagnerisme pouvaient diriger contre elle. Ceux-ci sont en droit de signaler, dans une intention de dénigrement, les éléments mélodiques trop ostensibles que leur livrerait l'analyse des récitatifs de *Geneviève* ; il serait loisible à ceux-là de signaler une insuffisance relative, un manque de caractère dans quelques-unes des parties qui relèvent directement de la mélodie.

A de telles réserves, un examen détaillé de cet opéra permettrait peut-être d'en ajouter ou d'en substituer quelques autres d'une nature moins systématique. Assurément, dans cette multitude de compositions libres où il

s'était émancipé, dans ces morceaux détachés, véritables petites scènes coupées en deux ou trois divisions, entre lesquelles on peut dire que, sans entr'acte ni intermède, il fait tomber tout-à-coup, pour le relever immédiatement, un rideau invisible, tant la séparation en est nette et tranchée, Schumann n'avait rien laissé à désirer quant à la vivacité de l'expression, rien non plus quant à la juste adaptation de l'idée musicale qui s'élance de compagnie avec tel sentiment, telle émotion, et se précipite à perte d'haleine pour s'arrêter court. Mais les conflits des passions et les tragiques péripéties veulent autre chose que cette brièveté expéditive que favorisent la liberté et l'isolement. Pour en suivre les développements, en préparer les explosions, il convient qu'un ordre de simultanéité complexe ⁽¹⁾ remplace cet ordre de succession rapide. S'il en est ainsi, peut-on dire que les beautés nombreuses, qu'il est aisé de relever dans *Geneviève*, impliquent un art consommé et une mise en œuvre constante des enchaînements réguliers et des déductions progressives ? Il est permis d'en douter.

(1) C'est seulement à la marche de l'idée musicale que s'applique ici le mot de simultanéité pris dans un sens pour ainsi dire intellectuel. En ce qui est de la composition et de la marche des accords, toute la musique de Schumann, à quelque genre qu'elle se rapporte, loin d'exclure ce terme, ne fournirait que trop d'occasions d'en justifier l'emploi.

Dans ce finale du deuxième acte, qui passe pour le morceau le plus franchement dramatique de tout l'opéra, la chaleur est portée à un degré d'intensité qu'il serait difficile de dépasser ⁽¹⁾. Mais, restant presque continuellement égale, comme si l'on était tenu à une distance invariable du foyer qui la répand, elle laisse regretter l'ardeur recroissante des jets de flamme qui (pour ne pas remonter jusqu'au sextuor de *Don Juan*) éclairent, en s'élançant soudain, tel ensemble signé d'un nom contemporain, le *finale* du quatrième acte de la *Nonne sanglante*, celui du troisième acte de *Don Carlos*, ou bien les pages brûlantes du trio qui annonce par de si admirables élans, maîtrisés avec une si nerveuse concision, le dénouement du *Vaisseau fantôme*. En revanche, le début et quelques passages de la scène du miroir magique, ne laissent absolument rien à désirer, quant à cette étrangeté fantastique que M. Ambroise Thomas, dans son *Hamlet*, s'est consciencieusement mis en devoir de transporter sur la terrasse du palais d'Elseneur, que M. Gounod, auquel avait peu réussi plus d'une tentative du même genre, a fait passer dans une scène de *Mireille* qui méritait d'être mieux accueillie par le public.

(1) Il n'est que juste de rappeler que, dans la dernière partie du 1^{er} acte de *Lohengrin* notamment, Richard Wagner a eu l'heureuse audace de porter à une température plus élevée encore cette sorte d'*incandescence continue*.

Il y a une singulière vigueur, et comme la chute lourde et redoublée de la hache d'armes sur des corps bardés de fer, dans le chœur guerrier où revient le nom de Charles Martel. Mais cette insistance même à porter coup sans relâche au même endroit, ne risque-t-elle pas d'écraser quelque peu un effet très-saisissant par lui-même ? Il est un duo qui, par une netteté d'exposition et une franchise de coupe nullement exclusive de l'habile observation des nuances, soutiendrait aisément la comparaison avec les scènes de *Fidelio* qui portent l'empreinte du style le plus ferme et le plus incisif. Ce duo est celui où la perfidie féminine, conseillère du crime, tour à tour se démasque résolument et se dérobe sous de captieuses insinuations ⁽¹⁾.

L'Ouverture, enfin, pour en revenir à elle, mériterait beaucoup mieux qu'une mention sommaire. C'est un résumé plein d'ardeur intense, de véhémence pressante, de vivacité nerveuse, digne de ces autres expositions agitées, l'ouverture de *Manfred*, l'ouverture de *Faust*, toutes deux, la première surtout, si hardiment suspendues sur les gouffres profonds, aux éruptions violentes, aux douteuses accalmies, qu'une pensée, victime d'elle-même, se torture à vouloir remonter. C'est un résumé qui suffit à proclamer le sens général de l'œuvre, à en fêter l'heureux dénouement. Comment se méprendre à ces

(1) Fin du 1^{er} acte.

appels répétés des cors, suivis de réponses où s'affirme, où déborde avec d'énergiques transports une tendresse à toute épreuve, à ces accents de victorieuse allégresse plus vibrants peut-être encore (et ce n'est pas peu dire) que ceux qui éclatent ailleurs, pour célébrer le triomphe de la Péri ? Du reste (à l'unique exception près, pour *Manfred*, d'une forme mélodique qui réapparaît vaguement tout à la fin de la partition et s'efface la dernière), ces belles pages ne laissent deviner aucun des motifs contenus dans les scènes auxquelles elles servent d'introduction. Par là, un nouveau rapport se découvre entre l'auteur de ces Ouvertures, auxquelles il convient d'ajouter celles de *Jules César* et de la *Fiancée de Messine* ⁽¹⁾, et l'auteur des Ouvertures d'*Egmont*, de *Coriolan*, de *Prométhée*, et de celle qui a plus particulièrement conservé le nom de *Fidelio*. Des compositions de ce genre ont l'un ou l'autre de ces caractères : ou bien elles suppléent à une œuvre dramatique dont l'avant-propos seul a été écrit, ou bien, précédant un

(1) De même que certaines Ouvertures peuvent être l'image réduite d'un opéra, telle mélodie, grâce à son expression nette et tranchée, peut contenir à son tour la quintessence de toute une composition à grand orchestre. C'est précisément, vis-à-vis de l'Ouverture de la *Fiancée de Messine*, le cas du lied les *Frères ennemis* (œuv. 49, n° 2) qui, sur la même donnée tragique, concentre et projette un souffle si ardent de haine et de terreur.

opéra complètement venu au jour, elles ne prélèvent aucune des idées musicales qu'il renferme. Seule, entre celles de Beethoven, l'une des Ouvertures écrites pour *Fidelio*, et plus connue sous le nom d'*Éléonore*, présente par anticipation l'un des thèmes principaux de l'œuvre et, par là, se rapproche, mais sans l'accuser au même degré, du parti pris qu'attestent, aussi bien toutes les Ouvertures mises en tête des drames lyriques de Weber, depuis *Abou-Hassan* jusqu'à *Oberon*, en passant par le *Freyschutz* et *Euryanthe*, que les éloquentes préfaces instrumentales de Wagner.

Pour les poèmes, ou fragments de poèmes, qu'il a mis en musique, d'après Byron, Goëthe, Th. Moore, Uhland, ou le jeune écrivain allemand Maurice Horn, Schumann a tantôt choisi la forme du *mélodrame* (*Manfred*), tantôt amplifié, avec plus ou moins de bonheur, le genre et les conditions de la ballade (le *Fils du Roi* et l'*Anathème du Chanteur*), tantôt créé une sorte d'Oratorio romantique (*Dernières scènes de Faust*). Le *Pèlerinage de la Rose* est comme un attrayant *compendium* de presque toutes les variétés du lyrisme familier à Schumann, qui s'y allient sans discordances en se tempérant l'un par l'autre. L'action y sert de cadre à une succession de petites scènes qui tiennent de l'ode et de l'hymne, de l'églogue et de l'élégie. Le langage qui se parle au pays des fées s'y marie, sans disparates et sans mésalliances, avec le style populaire que notre compo-

siteur aime à mettre en avant, comme une garantie et une protestation contre le pédantisme de l'école, les élégances raffinées, la grimace et la contrefaçon larmoyante des hautes tristesses qu'une sorte de droit divin fait régner sur des âmes choisies.

Pour la *Péri*, comme pour l'*Anathème du Chanteur*, la nature du sujet comportait une série d'épisodes entre lesquels la transition s'établit par des expositions que récite un personnage étranger à l'action. Les censures dirigées contre ce genre de division de l'œuvre ne sont pas sans fondement. Mais, s'il faut condamner en principe l'emploi de ces récitatifs qui ont une valeur exclusivement narrative, comment se décider à proscrire, en fait, le motif qui, tour à tour placé dans la bouche du poète et remis aux masses chorales, sert de prologue et d'épilogue à l'*Anathème du Chanteur*, ce motif qui, suivant une de ces désignations dont Schumann se sert volontiers, est si bien dans le ton de la légende? Du reste, pour recommander ce même ouvrage, il suffirait de la mélodie (l'une des dernières pensées musicales de Schumann), qui, d'abord voilée, puis attendrie et animée par de si vifs retours vers la passion et vers la gloire, se représente avec insistance comme pour annoncer que, non plus dans un sens fictif, mais dans la plus navrante réalité, une autre lyre encore que celle du jeune barde va se briser. En ce qui est de la *Péri*, il serait par trop rigoureux de ne pas admettre, à titre de circonstance

très-atténuante, l'exposition inspirée par la vue de l'Égypte, d'abord tranquille et splendide, puis dévastée par la peste, cette exposition pompeuse sans emphase, au-dessous de laquelle des accords répétés à l'octave avec une régularité si soutenue, tour-à-tour font l'effet des grandes lignes qui limitent un immense horizon et donnent l'idée de la plus accablante prostration ⁽¹⁾. Tout au milieu, au point culminant, se détache et pyramide, avec une grandeur vraiment épique, la phrase musicale qui correspond à ce texte :

Welch bild ! Klein sterblich Auge, etc....

L'étude qui a pour objet le parti que Schumann a su tirer des ressources de l'orchestration peut servir de trait d'union entre ses œuvres dramatiques ou quasi dramatiques et ses symphonies. On a pu dire très-justement, au sujet de Beethoven, qu'un grand nombre des ouvrages que le maître n'avait pas songé à élever au-dessus du niveau de la musique de chambre, ne sont que de vrais *cartons* de symphonies, tant le rôle des instruments dont il a jugé à propos de ne pas demander le concours y est indiqué et se laisse nettement apercevoir entre les lignes. Aux grandes productions théâtrales de Wagner, l'orchestre, avec ses étonnants

(1) 2^e partie, n^o 12.

prestiges, communique la lumière et la chaleur. C'est la plus immédiate, la plus intime de ces enveloppes splendides qu'il a soin de multiplier autour de ses vastes créations. Sont-elles dépouillées de ce somptueux appareil, réduites à ce que montre d'elles la lecture de la partition, elles ne supportent pas avec un égal bonheur cette sorte de déshabillé qui, par moments, les pâlit et compromet leur éclat. Avec Schumann, il n'en va pas tout-à-fait de même. Qu'on le lui impute à éloge ou à blâme, ce précieux supplément de couleurs, appliqué par le dehors, est loin de faire valoir au même degré des inspirations dont il est juste de dire qu'elles portent en elles-mêmes une couleur moins brillante, mais plus étroitement adhérente, qui fait partie d'elles-mêmes, à peu près comme le teint fait partie de la physionomie.

Ce n'est pas que, parmi les morceaux auxquels il a fait un sort plus modeste, tel ou tel ne provoque la tentation de souhaiter en sa faveur un développement de sonorité autrement vaste. Pour n'en citer qu'un seul exemple, tiré du passage qui forme la seconde reprise du premier morceau de son beau quintette, l'adjonction des timbres d'instruments à vent semblerait tout-à-fait opportune pour sauver ce qu'il y a d'un peu maigre en même temps que de trop persistant dans la reproduction de ce fragment de trait, que le jeu des modulations, si habile qu'il soit, ne suffit pas à nuancer avec assez de variété. Mais si l'on analysait cette

impression, on serait amené à reconnaître que c'est moins l'orchestre proprement dit que l'on appelle et que l'on regrette, que cette réunion de timbres métalliques à laquelle appartient, dans une acception étroite, le nom d'*harmonie* ⁽¹⁾. Même dans telle composition destinée expressément à l'orchestre (le *finale*, œuv. 52), l'oreille s'accommoderait sans peine d'une pareille substitution. « Que serait-ce si tous les hommes ensemble « exécutaient cela ? » disait Goethe entendant la symphonie en *ut mineur* de Beethoven, traduite sur le piano par Mendelssohn. « Que serait-ce si toutes les musiques « militaires réunies jouaient cela ? » dirait-on volontiers à propos de ce *finale*. Et même, lorsque, dans sa dernière partie, le motif principal qui a été martelé d'abord avec une si rude énergie, reparait libre, dilaté, transformé en un hymne d'une ampleur magnifique, faudrait-il, à ce moment, dédaigner l'intervention de masses chorales dont l'importance serait mesurée à l'avenant ?

Une manière excellente, bien qu'indirecte, de signaler ce que laisse à désirer l'orchestre de Schumann, consiste à se représenter en idée tout ce qui surabonde dans celui de Beethoven : une force admirablement disciplinée; l'art des gradations et des dégradations porté à

(1) Cela serait particulièrement vrai de telle *Marche* (œuv. 76, n° 4), ou de tel *Pas redoublé* (œuv. 99, n° 8), écrits pour piano.

ses dernières limites ; les détentes opportunes, par lesquelles se relâchent ces ressorts puissants, lorsqu'ils risqueraient de rester trop longtemps et trop également bandés ; les éloignements, les retours, ménagés avec une habileté suprême, de ces courants harmonieux, tantôt élargis, tantôt rétrécis, qui se séparent, se confondent, sans échapper jamais à l'impérieuse unité de rythme qui ramène tout à soi. Certes, la vigueur, une vigueur parfois un peu tendue, n'est pas ce qui fait défaut à Schumann. Il lui manque plutôt, pour prévenir l'épuisement trop rapide des ressources de l'instrumentation, pour la concentrer et la diviser à propos, la flexibilité, cette flexibilité qu'il retrouve et qui le sert si bien dans des productions de moindre haleine. Trop souvent, dans les masses instrumentales qu'il fait agir, la profondeur le cède à la densité, et la plénitude se tourne en épaisseur. Son orchestre fait l'effet de venir trop uniformément en avant, tandis que celui de Beethoven, qui est tout en dehors, s'il le faut, subit avec une docilité sans égale la volonté irrésistible du maître, quand elle lui commande de faire retraite, de se rompre au point de s'effacer presque. Aux délicates superpositions de phrases ou d'éléments de phrases que joignent des liaisons mobiles et passagères, Schumann préfère les agglomérations de notes qui s'étagent et pyramident, les accords nourris qui manœuvrent en phalanges serrées : formules augmentatives dont la réitération fréquente ne corrobore

pas nécessairement le sens enfermé dans la période musicale, de même que l'emploi systématique du pluriel et du superlatif ne suffit pas pour imprimer au discours parlé un surcroît de force expressive. De la sorte, pour un avantage très-problématique, il s'expose à l'inconvénient sérieux d'une sorte de tassement et de pression qui, étouffant les effets d'orchestre sous couleur de les étoffer, inspire fréquemment à l'auditeur le désir de faire appel à des chœurs absents, comme si l'intervention des voix devait alléger et disjoindre, en apparence au moins, ces sonorités un peu compactes dont l'orchestre seul a la charge.

Pour achever de faire la part de la critique, il y aurait lieu de signaler une certaine tendance à la disproportion entre le caractère des motifs et la dignité du genre jusqu'où le compositeur les a élevés. La deuxième et la quatrième symphonie justifient à quelques égards cette remarque. Les rares qualités de l'*adagio* de la deuxième ne sauraient faire oublier que les principales formules musicales produites dans le premier morceau qui précède, avec leur brièveté âpre et crispée, avec la brusquerie de leurs inflexions un peu étranglées, iraient mieux encore à une composition dont le cadre, moins large ne dépasserait pas les limites du Scherzo, d'un *scherzo* tel que celui du onzième quatuor de Beethoven, par exemple. Le second morceau de la même œuvre, si vif et si piquant, du reste, est bien

approchant des rapides improvisations destinées au piano, sous le nom de *Kreisleriana*, et dont, plus d'une fois, l'insaisissable prestesse paraît harcelée par quelque invisible aiguillon. Sans quitter la même composition, on pourrait trouver encore que certaines parties de son *finale* se prêteraient sans nulle résistance au *déclassement*, qui aurait pour effet de les transformer en compositions vocales. A ce titre, elles remplaceraient, non sans avantage, tel chœur du *Paradis et la Péri* (fin de la première partie), où l'absence complète de lien mélodique entre des *blanches* disposées à intervalles égaux, les fait trop ressembler à des points largement semés çà et là sur un canevas vide encore de toute broderie. Enfin, quelque ingénieux que soit, dans la dernière symphonie (en *ré* mineur), le travail d'entrelacs et d'arabesques motivé par un thème dominant qui affecte plutôt la forme d'un trait, il ne saurait dissimuler les rapports étroits qui rattachent ce thème à la famille des *Lieder* et des *Pièces enfantines* ⁽¹⁾.

Une fois le chapitre des restrictions épuisé, il faut, pour trouver ample matière aux éloges, se hâter de revenir à cette autre symphonie, la première en date, où, sur le ton de la fanfare et du boute-selle, Schu-

(1) Le rapprochement indiqué vise ici surtout le *lied* n° 9 de la série intitulée : *Les Amours du poète*, et la pièce qui porte le nom de *Kindergesellschaft* (*Les petits camarades*), œuv. 108.

mann déclare cavalièrement qu'il va se lancer à la suite de Beethoven, et le serre de près avec une telle résolution, qu'en plus d'un endroit il s'en faudra de peu qu'il ne l'atteigne. Mieux encore, il conviendrait de s'arrêter longuement sur les formes plus amples et les développements plus riches de la symphonie en *mi* bémol qui se rapporte à une date postérieure, car il ne lui manque nulle des qualités que comporte le genre. S'il est une œuvre écrite pour l'orchestre où revivent la tradition et l'esprit de Beethoven, c'est assurément celle-là. Elle occupe, dans la série des créations instrumentales de Schumann, la place qui appartient, parmi celles de Beethoven, à la *Symphonie héroïque*. Nous voulons surtout parler de la première partie qui a, en commun avec celle de la Symphonie héroïque, non-seulement sa tonalité principale et la position des notes qui font, au début, l'office d'accompagnement, mais, qui plus est, l'allure rythmique générale ; exemple frappant de ces analogies assez fréquentes chez le maître, ou bien plutôt de ces fausses ressemblances que l'on chercherait à définir, en disant qu'il emprunte alors à l'un ou à l'autre de ses grands devanciers, bien moins une idée présentée par lui, que la monture où il l'avait enchâssée, et où lui-même en introduit une autre⁽¹⁾.

(1) C'est ainsi qu'un accompagnement emprunté à un *andante* de Mendelssohn (œuv. I) enveloppe la petite pièce d'un sentiment tout

Un souffle d'une puissance surprenante anime et parcourt le premier morceau tout entier. La souplesse des propositions qui s'enchaînent sans lacune, sans effort, la franchise des entrées, l'heureuse préparation et le solide éclat des reprises, la variété des accents, tantôt plaintifs, tantôt sauvages, tout concourt à lui

différent qui porte le n° 1 de l'œuvre 99 de Schumann. De même, le n° 3 de ses *Fantaisies*, œuv. III, est *vêtu* comme la sonate, œuv. 27, n° I, de Beethoven. Ce n'est pas seulement par les dehors, c'est par le type que des morceaux de Schumann tels que le *rondo* de sa seconde sonate pour piano suggéreraient le souvenir de certains finales de Beethoven (*Sonates*, œuv. 26 et 27). Quant à la ressemblance que l'on surprendrait entre le chant principal de l'*andante* de son 2^e trio (œuv. 80) et celui de l'*andante* de la 2^e des sonates pour piano et violon dédiées par Beethoven à l'empereur Alexandre (œuv. 30), elle ne va pas au-delà des premières notes et donnerait lieu par conséquent à une remarque du même genre que celle que contient l'ouvrage de M. de Lenz (*Beethoven et ses trois styles*, p. 148), au sujet d'un thème bien connu de l'auteur de *Don Juan*, qu'aurait repris pour un de ses quintettes l'auteur de *Fidelio*. Il faut bien convenir pourtant que certaines reminiscences trop reconnaissables, soit de la symphonie en *ré* majeur de Beethoven, soit de la symphonie en *la* mineur (fin de la dernière partie), et du duo pour piano et violoncelle (*finale*), de Mendelssohn, flottent à travers le *finale* de la dernière symphonie de Schumann et son *finale* pour orchestre (œuv. 52). Il faut avouer aussi que son *menuet* (œuv. 99, n° 6), se rapproche tout à fait du *scherzo* de la grande sonate (œuv. 106) écrite également pour le piano par Beethoven.

assurer les plus légitimes suffrages. Le badinage gracieux et légèrement attendri qui forme la troisième partie de l'œuvre, mérite une appréciation non moins favorable. C'est une de ces inspirations qui appartiennent en propre à Schumann, et où nul autre n'a rien à voir. Le *scherzo* qui sépare ces deux parties n'est pas moins distingué. Une de ces *éclaircies* assez rares dans l'orchestration puissante, mais quelque peu terne et mate de Schumann, achève de faire valoir le passage où s'entremêlent avec tant d'aisance le bourdonnement continu des basses, le piquant éparpillement du trait intermédiaire⁽¹⁾, et la grâce singulière, indéfinissable, du motif qui se berce capricieusement dans les parties hautes. Le dernier morceau, enfin, se recommande par des qualités différentes, pour ne pas dire contraires. Sa texture serrée, ses articulations rigides, autorisent à le placer dans la classe assez nombreuse des productions du maître, dont il est juste de dire, principalement à leur éloge et aussi un peu à leur désavantage, qu'elles se présentent tout d'une pièce.

(1) Dans sa sonate pour piano et violon (œuv. 105), il a tiré un parti non moins heureux de ce trait qui consiste en un certain déroulement des notes de la gamme qui, au lieu de les présenter dans leur ordre naturel, les entrelace successivement par tierces. Mozart, dans sa musique de chambre, et Weber, dans ses magnifiques sonates de piano, avaient montré pour ce détail d'ornementation un goût marqué.

V.

Il n'est pas hors de propos de comprendre dans cette rapide ébauche la mention de quelques-unes des particularités les plus saillantes du style de Schumann, en s'efforçant d'écarter ce qui serait trop sèchement technique. A mesure qu'on se familiarise davantage avec lui, on est plus frappé de cette sorte de dépouillement austère dont il fait preuve en s'abstenant de voiler les incertitudes et les faiblesses qui peuvent lui échapper sous des ornements et par des artifices auxquels d'autres ne se font nul scrupule de recourir pour sauver les apparences, en couvrant de trop réelles lacunes. On ne l'est pas moins du peu de faveur qu'obtiennent de lui certaines pratiques qui dénotent, chez ceux qui n'auraient garde de les négliger, une condescendance plus ou moins opportune vis-à-vis des auditeurs dont il importe de ménager l'attention et de seconder la mémoire.

Appliquons cette remarque à deux formes de style très-connues qui offrent, en effet, ce double avantage, les variations et les traits, sous cette réserve que le style varié n'a jamais cessé d'être facultatif, tandis que l'emploi du trait est, comparativement, de rigueur. Voir repasser sous des déguisements plus ou

moins ingénieux l'idée présentée d'abord dans toute sa simplicité, et se reposer sur la certitude de ces réapparitions successives, est une satisfaction qui a bien son prix. Mais, après tout, la fleur mélodique se suffit à elle-même; sa grâce et son parfum sont indépendants des fleurons inégalement développés dont il plaît au compositeur de l'entourer, pour montrer qu'il est en son pouvoir « de doubler même la douceur d'une fleur ⁽¹⁾. » Il en est autrement du trait, comparable, lui, au feuillage qui annonce et prépare la floraison (et certes il n'y a nul risque pour celle-ci de paraître dénudée ou dégarnie dans son épanouissement, quand Weber ou Mendelssohn multiplient à l'entour, en assortissant des éléments tirés de l'arpège avec des éléments tirés de la gamme, les gracieux enroulements, les éblouissantes enveloppes où circule une sève si abondante). Qu'il s'agît de la musique de chambre ou de la symphonie, Schumann trouvait l'association des traits avec les parties chantantes, qui s'effacent un moment derrière eux pour reprendre bientôt la place d'honneur, passée à l'état d'usage consacré jusqu'à faire loi, ou peu s'en faut.

En ce qui est du style varié, après l'avoir cultivé au

(1)

..... in thy power

To double even the sweetness of a flower.

(BYRON).

début de sa carrière d'artiste, il n'y est, par la suite, revenu que très-rarement, soit parce qu'il n'était pas homme à profiter des commodités banales qu'il offre à tout venant, soit qu'il lui semblât téméraire de prétendre le féconder encore, après les étonnantes métamorphoses par lesquelles le génie de Beethoven l'avait poussé à bout jusqu'à l'épuiser ⁽¹⁾. Est-ce à dire qu'il se refuse à représenter sous des apparences successivement modifiées quelque pensée neuve ? Il n'est pas question, bien entendu, de ces caprices de jeunesse qui l'engagent à transporter sans nulle altération, d'une pièce détachée dans une autre pièce faisant partie du même

(1) Il est à noter toutefois que, peut-être dans sa sonate pour piano, dédiée à Ignace Pleyel, et, pour sûr, dans son 2^e quatuor (œuv. 41), le terme restrictif en apparence de *quasi variazioni* couvre une application étudiée et voulue du procédé transcendant de Beethoven, de ce procédé qu'un juge, tout particulièrement compétent, a défini avec une remarquable justesse : « Si, dans les » excellents modèles que nous ont laissés en ce genre Haydn et » Mozart, les variations semblent être surtout la déduction et le » développement naturel de la phrase mélodique du motif, parée » de nouvelles couleurs, Beethoven, essentiellement improvisateur, » ne conserve le plus souvent de son thème qu'une certaine structure harmonique, une sorte de charpente sur laquelle il bâtit de » nouveaux édifices, faisant de chaque variante un tout complet, » une invention neuve qui a sa mélodie, son rythme et son expression propre. »

(SAUZAY, *Etude sur le Quatuor.*)

cycle ou d'un cycle voisin, telle courte formule musicale dont il use comme d'un mot de passe, pour ne pas dire qu'il y attache une sorte de sens cabalistique. Mais ce qui n'est pas l'effet d'un simple caprice, c'est le retour, à travers des compositions entre lesquelles il n'a mis aucun lien, de plus d'une combinaison originale apparaissant d'abord en germe, achevant peu après d'éclorre, puis atteignant son plein épanouissement. Il y a là un développement organique où il n'entre rien de systématique et auquel les faciles pratiques de la redite restent tout-à-fait étrangères ⁽¹⁾.

(1) Les exemples de ces préparations successives abondent. A elles surtout conviendraient bien ces qualifications d'esquisse et d'ébauche prodiguées trop légèrement à bien des compositions du maître, succinctes, il est vrai, mais très-achevées dans leurs minces proportions. Il faut se borner à citer 1° la mélodie exquise, parvenue à la perfection de son *dernier état* dans le *trio* de la 1^{re} *Novellette* (œuv. 21), après avoir commencé à venir au jour dans le finale de la *fantaisie* dédiée à Listz, et dans celui de la sonate dédiée à I. Pleyel; 2° le dessin en *six-huit*, indiqué dans la 5^e *fantaisie* de la série des *Davidsbündler*, perfectionné dans la 2^e *Novellette* (œuv. 21), et retrouvant dans la 2^e *fantaisie* de piano et violon (œuv. 73) le charme d'une floraison tardive. Faut-il ajouter que chez Beethoven on a plus d'une preuve de cette même habitude de s'y reprendre à plusieurs fois avant de toucher au terme? La genèse du motif chanté de la Symphonie avec chœurs est généralement connue; ce qui l'est moins, c'est la première et incontestable apparition dans la sonate pour piano, œuv. 54 (fort maltraitée

Quant aux *traits*, Schumann agit avec une entière liberté et va jusqu'à faire acte de novateur. Il ne craint nullement de rompre la corrélation, de détruire l'équilibre maintenus presque invariablement jusqu'à lui entre les parties qui tiennent plutôt de l'ornement et les parties chantantes qui les précèdent ou les suivent. S'il est deux tendances qui s'accusent visiblement chez lui, à l'égard de la facture comme à l'égard de l'expression, c'est un goût pour la contraction et une propension aux contrastes. Il trouve le moyen de satisfaire l'un et l'autre, d'abord en établissant une cohésion plus étroite entre le trait et le chant qui tendent à se pénétrer réciproquement et à s'insérer l'un dans l'autre, ensuite en ménageant dans la trame, souvent très-fine et très-serrée, que forme le mélange de ces deux éléments, des différences de force et d'importance qu'il met en saillie, non-seulement de phrase à phrase, de mesure à mesure, mais de note à note, et qu'on appellerait volontiers des inégalités d'accent syllabique. Elles supposent, effectivement, l'intercalation, entre les notes vraiment essentielles, d'autres notes destinées à être amorties, étouffées par une sorte d'élosion et d'élimination au point de

par M. de Lenz dans son curieux ouvrage : *Beethoven et ses trois styles*), de la figure rythmique qui préside au *scherzo* de la même symphonie.

devenir, à peu de chose près, des non-valeurs ⁽¹⁾. De ce côté, Schumann s'est avancé fort loin dans la voie ouverte par Chopin, Mendelssohn et Stephen Heller, ce clair et ingénieux médiateur entre Chopin et Schumann qu'il serait injuste d'oublier. Nul de ses devanciers n'a exigé autant de légèreté de main pour trier, au passage d'un flot aussi rapide, les brillantes paillettes qui veulent être relevées, en laissant aller les grains de sable ternes et obscurs. Quoi de mieux que des brisements d'arpèges, avec leurs ondes, tantôt inclinées dans la même direction, tantôt rebroussant les unes vers les autres, pour former des fonds agités, des *dessous* flottants sur lesquels, semblables à des points lumineux épars, les notes significatives, tantôt surgissent hardiment ⁽²⁾, tantôt émergent avec timidité ⁽³⁾? Un reflet incertain d'elles-mêmes ⁽⁴⁾ se

⁽¹⁾ La *pièce romantique* intitulée : *Au soir* (œuv. 12), est, par son minutieux travail au *pointillé*, un premier et frappant modèle de ce procédé.

⁽²⁾ Première *Fantaisie* (œuv. 111). — Concerto de piano et *Romance* (œuv. 28, n° 1), la vraie sœur de l'*Appassionato* du concerto. — *Allegro* pour piano et orchestre (œuv. 92). — *Romance en ré mineur* (œuv. 32, n° 3), avec sa trépidation incessante, vertigineuse, à laquelle se dérobe la légèreté moqueuse des notes du chant, etc.

⁽³⁾ *Chant du berceau* (Feuillets d'album, œuv. 124). — *Petite étude* (Suite œuv. 68). Le *scherzo* du 2^e quatuor n'est que la plus distinguée, la plus délicieuse des études d'arpèges.

⁽⁴⁾ *Appassionato* du concerto de piano. — 1^{re} partie du trio (œuv. 63), etc.

projette sur les vagues sonores qui le bercent avec mollesse ou le secouent avec une orageuse violence, ou bien encore il en sort un faible écho qui répond à leurs sanglots, à leur plainte désespérée ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ *Romance* (œuv. 28, n° 2). — Cette composition, et la plupart de celles qui sont indiquées dans les notes précédentes, sont bien dignes, au reste, d'être intimement associées entre elles à un autre point de vue que celui d'un détail de facture. Si l'âme de Schumann se révèle quelque part avec tous ses troubles et toutes ses ardeurs, c'est par l'éloquente liberté de telles confidences. Dans la *Fantaisie*, œuv. 111, n° 1, principalement, qui, par l'énergie du sentiment et du style, correspond pleinement à la sonate de Beethoven dont le numéro d'œuvre est le même, le soulèvement intérieur, la crise invisible qui se résout en un harmonieux tumulte, atteignent leur paroxysme.

Pour en revenir aux observations purement techniques, il ne faudrait pas conclure de cette prédominance des arpèges qu'il était impossible de ne pas signaler, à une sorte de répudiation systématique des détails d'ornementation qui empruntent à la gamme diatonique la régularité de ses intervalles. C'est ainsi que le concerto de piano (dernière partie) offre le plus brillant mélange de traits qui se rattachent à l'un et à l'autre principe générateur. Dans les occasions relativement rares où il emploie exclusivement ceux qui relèvent de la gamme (nous ne parlons pas du *scherzo* de son quintette), il est sujet à les présenter avec une certaine crudité où se trahit le manque d'apprêt et de liant. Ainsi, dans le *finale* de sa 2^e symphonie, ainsi encore dans un grand air du *Paradis* et la *Péri* (*Hinab zu jenem sonnen tempel*), les fragments de gammes qui se déroulent entre de massifs accords, ne font que le

L'arpège, que Schumann ne se lasse pas de mettre à profit, ramène tout naturellement à l'accord, dont l'apparente unité l'engendre, quand elle se brise et se désagrège. Déjà il nous est arrivé de signaler l'importance du rôle que Schumann assigne à ces groupes de notes si garnis, grossis quelquefois jusqu'à l'encombrement, en faveur desquels lui, le compositeur le moins accueillant pour les notes d'agrément, quelles qu'elles soient, se permettra une dérogation bien fréquemment renouvelée à cette habitude sévère. Et de quelle façon ? En jetant sur quelque point reculé de la région des basses, une *appogiature* d'où ces faisceaux épais se détachent pour aller retomber à distance, après avoir franchi un espace plus large que l'octave. Grâce à ce léger point d'appui, ils sont assénés avec plus de nerf, dardés avec

maigre effet de lambeaux de festons pendant entre de lourds piliers. Qu'il serait imprudent de les comparer à ces autres guirlandes qui s'étalent avec une ampleur vraiment monumentale ou bien une surprenante majesté au frontispice de la symphonie en *mi* de Mozart, de la symphonie en *la* de Beethoven ! Dans le *più mosso* qui termine le 2^e quatuor (œuv. 41), l'arrivée inopinée des gammes est une véritable intrusion.

De la même trame diatonique est détaché le léger flocon, le panache de triples croches jeté capricieusement en arrière de presque toutes les notes mélodiques de la douzième des *Fantaisies* réunies sous le titre de *Davidsbündler*.

plus d'élan ⁽¹⁾. Parfois, le frêle appendice, l'imperceptible attache s'enracine, devient la pédale fixe qui préside aux évolutions en sens direct ou en sens inverse des groupes sonores ⁽²⁾.

Ce n'est pas sans raison, faut-il le répéter, qu'on reproche à Schumann l'abus des vastes accords largement plaqués. A se multiplier outre mesure, ils forment comme des nœuds qui entravent la marche du discours musical, des nœuds qui offrent des complications plus désagréables encore, si les dissonances viennent s'y enchevêtrer à plaisir. Que Schumann n'obtienne pas sous ce rapport l'absolution que Lully, chose singulière, a eu besoin de recevoir ⁽³⁾; qu'on lui refuse de faire entendre pour sa défense Mozart, Mozart lui-même qui, des rapprochements intimes par où deux sons, émis simultanément, vont presque jusqu'à se toucher

(1) Au lieu de ces retombées qui les font porter de tout leur poids, Schumann a aussi des enlèvements brusques pour disperser la masse, effacer instantanément l'empreinte de ses accords les mieux fournis. Il en est ainsi, par exemple, lorsqu'il les charge de figurer les gambades irrégulières de Pantalon et de Colombine (*Carnaval*), ou bien le cri d'effroi qui échappe soudain (*Histoire de revenants*, œuv. 83, n° 11).

(2) Finale pour orchestre (œuv. 52)."

(3) « Avec de faux accords et des dissonances, Lully a su composer les plus beaux endroits de ses ouvrages. »

CLÉMENT et l'abbé DE LA PORTE, *Anecdotes dramatiques*.

(les intervalles de *seconde*), a tiré bien plus d'étreintes heureuses que de fâcheux conflits ; qu'on lui fasse la réputation d'avoir aggravé, d'avoir rendu chroniques certains froissements déchirants que Beethoven, se figurant, dans la Symphonie héroïque, un champ de bataille couvert de mourants et de blessés, n'avait pas craint de produire à l'état aigu, soit, bien que la concession semble excessive. Mais empressons-nous, après cela, de lui donner la parole, c'est-à-dire, de mettre en avant un très-petit nombre de passages, d'effets réunis à peu près au hasard et dont la valeur justificative est d'autant plus grande qu'en apparence l'accusation pourrait en prendre avantage.

Lorsque, ranimé peu à peu par les rayons vivifiants du soleil, Faust sent une vigueur nouvelle le pénétrer et l'exalter, faudra-t-il condamner, ou bien ne conviendra-t-il pas d'admirer l'*interférence* hardie, insistante, que le musicien a voulu faire correspondre au moment suprême de cette exaltation, ce *mi* naturel introduit à plusieurs reprises dans l'accord de *si majeur*, ou plutôt s'y enfonçant comme le coin de fer s'enfonce au cœur du chêne robuste ⁽¹⁾ ?

Dans la scène si touchante du *Paradis et la Péri*, où une jeune fiancée vient mourir à côté de son fiancé atteint par la contagion d'un fléau qui ne pardonne pas,

(1) Air de *Faust* (2^e partie, *Lever du soleil*, à la fin).

Schumann, après avoir mis fin au chant suprême où la tendresse et la douleur ont fait passer toute leur éloquence, saura bien, par une série d'arpèges doucement détendus, glissant à travers de calmes modulations, exprimer la placidité des derniers souffles qui s'exhalent de lèvres innocentes. Mais, auparavant, dès le premier mot du récit qui ouvre la scène ⁽¹⁾, grâce à telle *anticipation* reproduite trois fois de suite ⁽²⁾, n'est-ce pas comme un glas précurseur que l'on croit entendre?

Une observation tout-à-fait analogue est provoquée par l'accompagnement dont Schumann a fait choix pour sa romance de Mignon ⁽³⁾. Les vers célèbres (*Connais-tu le pays*, etc.) que Goethe, en les mettant dans la bouche de Mignon, suppose bigarrés de français, d'italien et d'allemand, ont inspiré diversement plus d'un compositeur. Fidèle aux indications données par le poète lui-même, qui lui recommandait d'avance, en quelque sorte, la solennité du début et la subite ardeur de l'appel qui vient ensuite, Beethoven laisse Mignon ce que Goethe l'avait faite, une fille du Midi. M. Ambroise Thomas l'ajuste très-convenablement à la mode française. Schu-

(1) *Im waldesgrün am stillen see*, etc.

(2) Le *sol* naturel frappé par les basses sur l'accord de *si majeur* qui va se résoudre en celui de *mi mineur*.

(3) OEuv. 98.

mann, lui, la germanise. Le genre d'interprétation qu'il préfère donne bien plus à la rêverie exaltée, mais sans illusion, qu'à la libre franchise de l'élan qui, pour un moment, échappe aux obsédants souvenirs. Ce sens une fois admis, il le fortifie, loin de le contrarier, par le tressaillement continu des accords *composites* dont les notes du chant percent le fouillis. Leur office n'est-il pas d'offusquer le rayon du soleil de la patrie que l'imagination de la jeune exilée est impuissante à lui rendre, et d'étouffer à moitié, entre leurs aspérités, le cri à demi jeté, à demi retenu, d'une manière si poignante ?

Il est une observation sur laquelle on ne saurait trop insister quand on cherche à se rendre compte des habitudes de style de Schumann. On sait quelle place (la moindre, quant à l'étendue matérielle) occupe dans la division quartenaire généralement adoptée pour la symphonie et la musique de chambre, ce qu'on appelle le *Scherzo*. On sait également que le *Scherzo* se décompose en deux parties brusquement séparées, n'ayant rien de commun que la vivacité du mouvement, dont la seconde a reçu le nom de *trio*. Ces deux parties elles-mêmes admettent facultativement, à leur suite, deux autres parties qui sont le 2^e *trio* et la *coda*. Ce que l'on sait moins peut-être et ce qu'il est néanmoins aisé de vérifier, c'est que, sous une foule de dénominations variées, parfois bizarres, prodiguées par Schumann (*Davidsbündler*, *Pièces romantiques*, *Novelletes*, *Kreisleriana*,

Intermezzi, etc.), les compositions qui se rapportent à la première phase de son activité créatrice peuvent être généralement, en dépit de ces dehors *excentriques*, rattachées à un type, à un patron, qui n'est autre que le *Scherzo*. Schumann y trouvait des ressources et des avantages qu'il était mieux fait que personne pour apprécier : l'indépendance mutuelle des parties qui, pour former un tout unique, s'équilibrent au lieu de se lier ; des proportions réduites, des formes raccourcies, la prestesse illimitée des mouvements, et, par voie de conséquence, toutes facilités offertes à cette absorption réciproque du trait et du chant qu'il a pratiquée dans d'autres morceaux encore que ceux qui se rattachent plus ou moins au *Scherzo* ⁽¹⁾. Usant de tous ces avantages, il a mis une adresse infinie à féconder, à transformer, à opposer entre elles, en les démembrant, les différentes parties principales ou accessoires qui viennent d'être énumérées. Il a fait, tantôt ouvertement, tantôt sans indication expresse, l'emploi le plus heureux de ce résumé final appelé *coda* que des maîtres tels que Mozart et Beethoven avaient bien rarement transporté hors des

(1) Par la disparité qui existe entre les idées qu'il présente d'abord et le motif *ralenti* qui leur succède, le magnifique *rondo* de la 2^e sonate pour piano s'écarterait du style de Beethoven, pour rentrer, lui aussi, jusqu'à un certain point, dans le genre *scherzo* ou *intermezzo*.

limites du *Scherzo* proprement dit ⁽¹⁾. Dans beaucoup de morceaux appartenant à la musique de chambre, il excelle à faire dire ainsi leur dernier mot aux thèmes successivement proposés qui, avant leur retraite définitive ⁽²⁾, viennent tous ensemble prendre congé de l'auditeur ⁽³⁾.

Berlioz a recommandé aux futurs compositeurs, non sans prêcher d'exemple, les ressources, relativement

⁽¹⁾ Dans le trio en *ut mineur*, avec piano, l'une des premières productions de Beethoven, et dans le quatuor en *ut dièse mineur* (œuv. 131), qui est l'une des dernières, le *finale* présente, par exception, des modèles achevés de ce genre de péroration par voie d'atténuation et d'évanouissement des principaux motifs. Le *finale* de la symphonie dite *Jupiter* peut être signalé, au même point de vue, comme un cas de la plus grande rareté chez Mozart. Pendant que ce *finale*, le plus compliqué de facture que Mozart ait écrit pour l'orchestre, est devant nous, ne le laissons point passer sans noter qu'il est peut-être aussi, dans l'œuvre symphonique du maître, le morceau qui, par des suites d'accords surchargés et accumulés, annonce le mieux, en plus d'un endroit, la manière de Schumann.

⁽²⁾ « Chaque forme du chant passe en disant : Assez. »

V. Hugo.

⁽³⁾ *Finale* de la grande sonate pour piano et violon (œuv. 121); *finale* pour orchestre (œuv. 52); *finale* du 2^e trio pour piano et instruments à cordes, etc. Dans le *scherzo* de la 2^e symphonie, qui est au grand complet, puisqu'il est flanqué de deux trios et suivi d'une *coda*, cette *coda* est plutôt une *strette* animée du *scherzo* lui seul, sans mélange de ses annexes.

neuves, que tient en réserve le concours de rythmes divers mis en jeu simultanément. De bonne heure, l'esprit d'indépendance et de curiosité qui possédait Schumann l'a mené à la découverte dans cette direction. Peut-être n'a-t-il jamais poussé l'expérience plus loin que dans le dernier morceau de sa deuxième symphonie. Rarement il l'a aussi bien réussie que dans l'*andante* en forme de marche funèbre de son quintette.

Les incidents d'une variété piquante sans trop de raffinements subtils que font naître des rencontres et des alliances de ce genre, ont un contraire, et ce contraire est la forte impression d'unité sans monotonie que produit la prédominance soutenue, presque tyrannique, d'un rythme unique. Habile entre tous à se jouer des divisions de la mesure, par des dessins synopés, des contre-temps, des dispositions en *porte-à-faux* ⁽¹⁾, Schumann sait aussi, quand il lui plaît, s'y

(1) Si elle portait sur les temps forts de la mesure au lieu de tomber à côté, la mélodie si expressive qui forme le sujet du 2^e *intermezzo* de la 3^e Fantaisie (œuv. 28), conserverait bien un souffle aussi fort et aussi pur, même elle semblerait respirer plus librement; mais que deviendrait cette particularité d'accent qui tient à ce qu'elle a de chancelant et de haletant? A prévenir la chute sur le deuxième et le quatrième temps, de certaines notes initiales du chant dans la mélodie œuv. 68, n° 35 (*Mignon*), on lui ferait perdre, et non impunément, cet air de langueur traînante et de volontaire retardement qui lui va si bien.

assujettir avec une docilité parfaite, et même s'y appuyer comme sur des barres inflexibles. Le *finale* de son quintette, dont la péroration est préparée par le travail serré, substantiel, où marchent de front, avec une allure brisée, le principal motif du *finale* lui-même et le principal motif du premier *allegro* revenant de si loin, celui de son premier *trio* (œuv. 63), ne sont pas les seules compositions où il se soit attaché à faire entrer dans cette mesure accusée et rigide qui se compose de quatre noires égales, toute la carrure qu'elle comporte, jointe à un relief d'*isochronisme* qui, loin de produire une symétrie froidement correcte, ne fait que régulariser la chaleur de l'accent et discipliner l'impétuosité du mouvement.

Le *six-huit*, avec la souplesse la plus accommodante, se plie à des inflexions rythmiques très-variées. Pour se mettre au service de la ballade, de la pastorale, de la barcarolle, du nocturne, il a sa forme lourée, plus d'une fois relevée et ennoblie par Beethoven (qu'on se souvienne de certaines parties de son neuvième et de son onzième quatuors et mieux encore du *lento* qui se trouve au milieu du dix-septième). Il a aussi sa forme saccadée, qui de la modeste sicilienne a pu s'élever en s'amplifiant jusqu'à devenir le vaste moule d'où s'élança tout d'un jet la première partie de cette Symphonie en *la* que Wagner a nommée l'*Apothéose de la danse*. (Dans l'entre-deux, il restait encore bien de l'élégance et de la légèreté en réserve, témoin la huitième *Kreisleriana* et mieux encore

le *Scherzo* pour orchestre (œuv. 52) de Schumann). Il peut encore, avec d'autres allures, recevoir d'autres qualités. Quelle preuve plus convaincante en fournir que le premier *allegro* de la première sonate pour piano et violon du même maître, que des mouvements ondulatoires si larges, si persistants, portent, soulèvent d'un bout à l'autre sans l'abandonner un instant?

Vraiment on dirait que Schumann a tenu à forcer le contraste entre le cours si plein, si égal, la cohésion parfaite de cet *allegro*, et la marche anguleuse, la texture tronquée, morcelée, de celui qui occupe la place correspondante dans la seconde sonate qu'il a écrite pour les mêmes instruments. Ce dernier semblerait destiné, de dessein prémédité, à scandaliser les juges distraits, à dérouter les attentions languissantes, tant le dialogue qui occupe tout l'intervalle entre le majestueux prélude et la large éclaircie de la fin, ce dialogue, pressé, entrecoupé, où des supplications interrompues et des menaces inachevées s'arrachent la parole sans pouvoir la garder, dépasse la portée de ceux qui ne voient que remplissage là où il y a abondance et peut-être excès d'ellipses et de raccourcis, et ne sauraient concevoir de plan sérieux qu'à la condition d'un certain nivellement superficiel.

VI.

Supposons un moment qu'au lieu d'un grand compositeur, ce soit un écrivain qu'il s'agisse d'apprécier. La pratique habituelle du contraste, pour ne pas dire la recherche de l'antithèse, très-peu d'attention à maintenir, à protéger contre toute disproportion les limites qui séparent les genres, une exagération de l'accent qui touche parfois à l'hyperbole, voilà sans contredit autant de symptômes que l'on serait fondé à relever comme des signes de décadence. Mais la critique musicale, qui ne s'exerce pas sur un terrain aussi solide, sur des données aussi précises que la critique littéraire, ne saurait communiquer aux conclusions qu'elle hasarde une portée aussi nettement affirmative. Lorsqu'elle constate chez Schumann une extrême concision qui n'exclut cependant pas toujours un certain penchant à la diffusion, elle ne doit pas oublier, d'une part, que ce penchant s'accorde avec un éloignement manifeste pour tout ce qui est ornement superflu et faux brillant ; de l'autre, que la concision est, par elle-même, une grande et rare qualité que l'affectation seule peut corrompre. Le style qu'on pourrait appeler sentencieux est bien la marque de productions intellectuelles qui n'appartiennent plus

aux époques vraiment grandes et complètement saines. En est-il moins vrai qu'il a laissé son empreinte sur les poésies les plus sincères des âges primitifs ? Que l'on tire des réserves que l'œuvre de Schumann suggère des avertissements salutaires à l'adresse de ceux qui, venus après lui et abandonnés plus ou moins à son ascendant ⁽¹⁾, seraient tentés de glisser sur des pentes dangereuses, rien de mieux. Quant à lui-même, il est bon de l'admettre plus de deux fois à se faire entendre pour sa défense, avant de prononcer un de ces arrêts définitifs qui n'ont d'autorité légitime qu'autant qu'ils sont rendus en pleine connaissance de cause.

Jusque-là, il y aurait chance de jugement téméraire à le tenir pour forcé, parce qu'il a au suprême degré le sentiment de la force ; pour creux et obscur, parce que, dans l'âme humaine comme dans le monde extérieur, il lui plaît de recueillir et de noter les échos du désert, de jeter un vif rayon au milieu d'ombres fortes ; pour énigmatique, parce que, se proposant d'ajouter un surcroît de vie et de passion à quelques-unes des créations idéales de la grande poésie de son siècle, il aura

(1) C'est ainsi que des compositeurs aussi recommandables que Raff et Rubinstein multiplient, au profit de la musique de chambre, les emprunts faits au style dramatique, et franchissent sans aucun scrupule la ligne de démarcation qui séparait le *concerto* de la *sonate*.

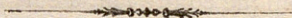
réussi moins à révéler leur secret (ce secret semblable à celui de Mignon ⁽¹⁾), que, seule, une puissance divine serait en droit de dévoiler), qu'à rendre plus profond leur mystère. Il ne serait pas moins risqué de condamner comme imparfaite et incorrecte sa manière de dire, sur ce qu'elle est plus souvent heurtée que coulante, sur ce que les mots frappants et les exclamations brièvement éloquentes tiennent chez lui beaucoup plus de place que les phrases régulièrement arrondies et les périodes d'une correction irréprochable.

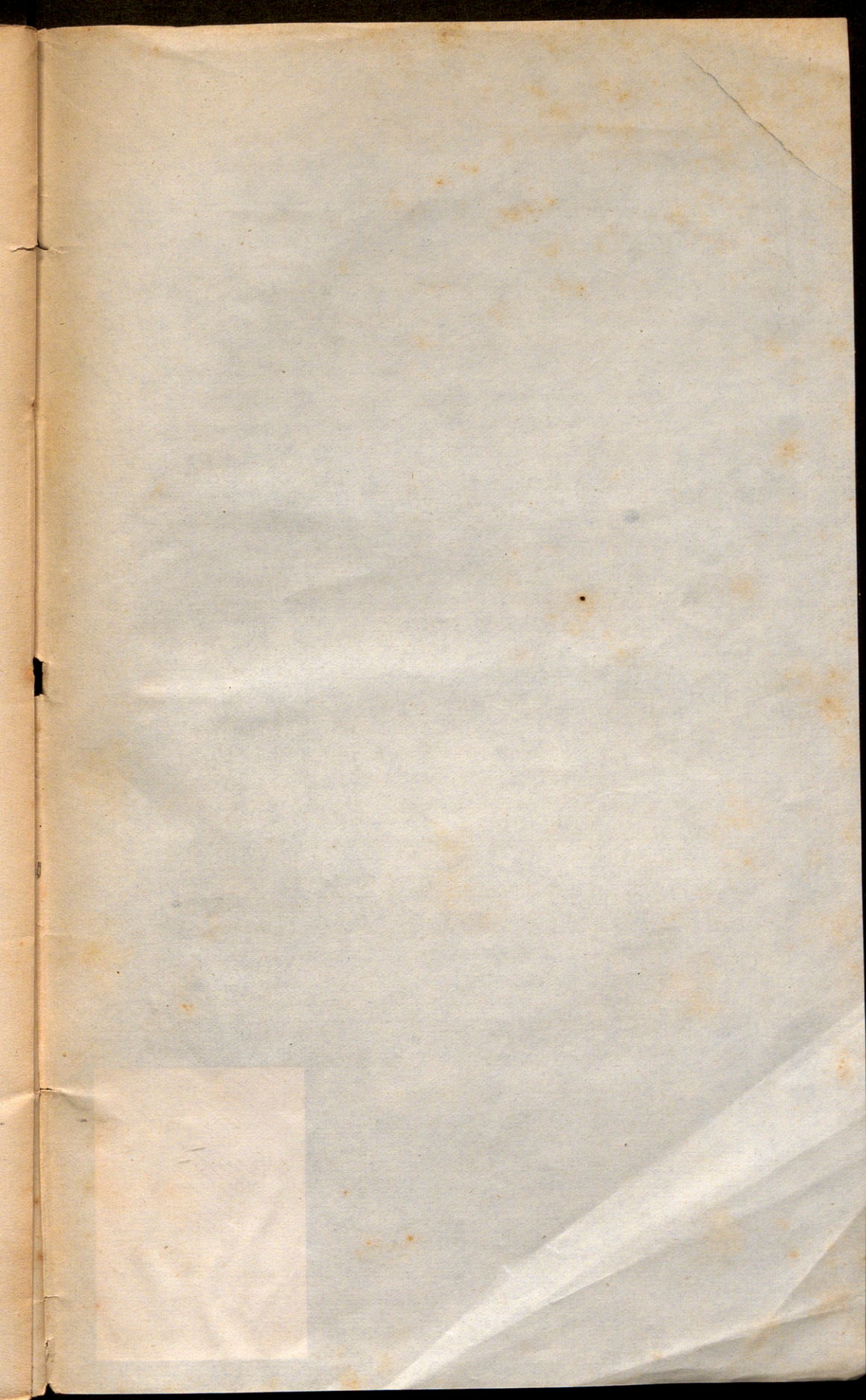
- (1) « Ne m'ordonne pas de parler ; commande-moi de me taire ;
 » Car mon silence est mon devoir. Je voudrais te découvrir tout
 » ce qui est en moi, mais le Destin le défend.
 » Ne m'ordonne pas de parler ; commande-moi de me taire.
 » Au temps marqué, le cours du soleil chasse la sombre nuit
 » et il faut qu'elle s'éclaire. Le dur rocher ouvre son sein. La
 » terre ne refuse pas ses sources profondes et secrètes.
 » Chacun cherche le repos sur le sein d'un ami, et alors son
 » cœur s'épanche en plaintes. Mais moi ! un serment me ferme les
 » lèvres. Un dieu seul pourrait les ouvrir ; oui, un dieu seul. »

La mélodie (œuv. 98, n° 13) que ces beaux vers de *Wilhelm Meister* ont inspirée à Schumann, est un modèle accompli de concentration pathétique et de *clair-obscur* musical. Par cette interprétation si profonde et si vivante, qui, sous le voile et sous l'effort des réticences, contient à peine l'explosion prête à éclater, il a complété les intentions du poète, pénétré et fait deviner tous ses sous-entendus.

A l'encontre de tant de vulgaires échantons transformés en bienfaiteurs de l'humanité pour l'enivrement équivoque qu'ils procurent, il serait excessif d'élever Schumann tout à fait au rang de ceux qui versent, sans mélange, le breuvage des dieux. Mais il n'est que juste de le mettre à part des assembleurs de nuages qui viendraient se poser en conquérants de l'Olympe. Il n'est que prudent de récuser quiconque voudrait faire passer pour je ne sais quelle mixture préparée dans la caverne des sorcières la liqueur qu'il apprête, cette liqueur parfois un peu trouble et légèrement amère, mais si généreuse après tout, si efficace à titre de préservatif et de tonique contre tant d'émanations nauséabondes et de contagieuses fadeurs. Peut-être n'est-ce pas assez dire encore, au gré de l'élite qui n'hésite pas à placer un maître si puissant parmi ces amis sincères et sûrs, présents à volonté bien qu'éloignés de ce monde, qui, suivant la parole sacrée, sont d'un grand secours pour racheter le temps, quand les jours sont mauvais ; car ils ont le privilège de tempérer, non sans y laisser quelque arrière-goût d'âpreté, ce qu'il y a de plus inconsolable dans les réalités terrestres, ce qu'ont de plus intraitable nos prétentions hautaines au bonheur. En tout cas, serait-ce trop d'espérer que plus d'un, parmi cette élite, avouera l'auteur de cette courte étude d'avoir osé penser que le moins qu'il pût faire, à des-

sein, non d'acquitter (ce qui est impossible), mais de reconnaître, pour sa part, une telle dette; était de tenter, sur le compte de l'inventeur de fictions et d'illusions sans prix, quelque modeste vérité?





ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. **814** 4^o
Sig. 78 (Sch.)
Mes

ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 814 ⁴⁰
Sig. 78:92(43)
(Sch) Mes
17-VIII-C/5

CHEZ LES MÊMES LIBRAIRES

Le Drame musical, par Edouard SCHURÉ; —
2 beaux volumes in-8°. 15 fr.

Histoire du Lied ou *La Chanson populaire en Allemagne*, avec une centaine de Traductions en vers et sept Mélodies, par Edouard SCHURÉ; 2^e édition. —
1 vol. in-18. 3 fr. 50

Esquisse sur Richard Wagner, par Ch. GRANDMOUGIN. — Brochure in-8°. 2 fr.

Les Concerts classiques en France, par Eusèbe LUCAS. — 1 vol. in-18 jésus, imprimé sur papier Hollande.