

THÉRÈSE. — Vous n'avez pas osé les communiquer à mon père?

LEFORT. — Non... En une pareille journée...

THÉRÈSE, lui montrant la dépêche. — L'héritier va plus mal... L'hérault a envoyé cette dépêche à mon père... Et je n'ose, moi non plus...

LEFORT prend la dépêche et la lit. — Ah!...

LAURIÈRE, se retournant, aperçoit la dépêche, voit que Lefort et Thérèse font un geste pour la lui cacher. — Que veut dire? C'est la dépêche de tantôt! Pourquoi la cacher? Donnez. (Il l'arrache plus qu'il ne la prend, avec l'autorité du maître et la nervosité du malade. Il la lit et pousse un grand cri.) Ah! L'héritier... L'héritier... (Tous les assistants viennent vers lui, il tombe dans un fauteuil.) Mon enfant, mon ami! C'est moi qui l'ai tué!

PAUL JOUVENTE, à son père. — L'héritier se meurt de la fièvre jaune, à Marseille...

DOCTEUR JOUVENTE. — Ah!... c'est trop... (À Laurière.) Mon ami, remets-toi... Souviens-toi que c'est lui qui voulait partir...

LAURIÈRE, debout, très exalté. — Il a bien fait! C'est un héros! Voilà les hommes qu'il nous faut! Mais il ne sera pas dit que je le laisserai se débattre seul contre la mort! (Il regarde sa montre.) Six heures dix... Le rapide Paris-Marseille part à huit heures quarante-cinq... (Il sonne.) Je pars.

(Mouvement des assistants.)

THÉRÈSE. — Papa, y penses-tu?

LAURIÈRE, à Joseph qui est entré. — Préparez ma valise, commandez la voiture pour sept heures et demie. On dînera dans une demi-heure. Allez, faites vite.

THÉRÈSE. — Si tu pars, je pars...

LAURIÈRE. — Mais non... Ce long voyage...

THÉRÈSE. — Moins long pour moi que pour toi.

LAURIÈRE. — On a besoin de toi ici...

THÉRÈSE. — Moins que de toi... Nos amis feront le nécessaire... N'est-ce pas, monsieur Lefort? (Il fait un assentiment désolé.) Pour les soins à l'enfant, la mère est là.

LAURIÈRE. — On ne te laissera pas entrer au Lazaret...

THÉRÈSE. — Je n'ai pas pris mes grades pour rien... Je suis interne des hôpitaux... J'entrerais...

LAURIÈRE. — Tu es bien ma fille, toi. Partons donc...

DOCTEUR JOUVENTE. — Mes amis, vous vous exaltez... Écoutez la voix du vieux maître, du vieil ami... Laurière, ce voyage ne te vaudra rien... Tu es surmené... Tu dois rester auprès de l'enfant... C'est à moi de partir... Je soignerai L'héritier mieux que toi...

LAURIÈRE. — Venez, si vous voulez, mais moi, je dois partir... (Amer.) L'eutaxine peut être utile aussi, là-bas? (Il rit comme un fou.) Ah! ah! ah!

PAUL JOUVENTE. — Maître, ce voyage peut vous être fatal...

LAURIÈRE. — Fatal! Qu'elle tombe donc, la fatalité! Je ne la fuis pas, je l'appelle... (Il rit encore amèrement.) La fatalité! Mais une mère m'accuse d'assassiner son enfant que je sauve; des collègues m'accusent de déshonorer la science que je glorifie; l'humanité, que j'ai tant aimée, me crache au visage; et voici la mort qui me ravit un enfant que j'envoyais à la gloire... La fatalité? L'eutaxine! Ah! ah! ah!

(Il rit d'un grand rire tragique, tourbillonne brusquement sur lui-même, s'écroule devant sa table de travail, fracassé par l'apoplexie.)

THÉRÈSE pousse un grand cri et se jette sur son père. — De l'eau! De l'éther!

(Tous s'empressent.)

DOCTEUR JOUVENTE, avec autorité. — Écartez-vous tous! (Il se penche sur lui, écoute.) Il n'est pas mort! (Aux jeunes hommes.) Prenez-le par les épaules, portez-le ici. (Ils exécutent l'ordre et posent Laurière sur la chaise longue. Jouvante l'ausculte encore. À Thérèse.) Mon enfant, votre père est paralysé, mais il vivra. Je répons de sa vie.

THÉRÈSE, à son père. — Je ne veux pas que tu meures! Papa! papa! Tu revivras!

(Rideau.)

HENRY BÉRENGER.

(A suivre.)



QU'EST-CE QUE LA MUSIQUE DE CHAMBRE?⁽¹⁾

Moins négligé que la voix humaine, comme instrument d'intime émotion, c'est-à-dire comme instrument de musique de chambre, le piano solo, ni pianistique, ni orchestral, a déjà servi à la pure musique de chambre : Mozart et Schumann, tous deux très souvent, Beethoven quelquefois, et, de loin en loin, Haydn, ont écrit, pour le piano seul, telles sonates, fantaisies, pièces sans titre (Schumann), qui sont de la véritable musique de chambre.

À l'ordinaire, tout ce qui est écrit pour le piano seul, est appelé « musique de piano ». C'est simple, c'est net. Si ces mots ne sont qu'un sous-titre de catalogue, à l'usage de la librairie, on peut les admettre comme une étiquette comprise de tous. Par malheur, les mots sont des forces vivantes : petit à petit, ces mots « musique de piano, musique pour piano », ont contribué à donner corps à cette idée monstrueuse : on peut écrire de la musique *pour* un instrument. L'instrument, ainsi, devient la fin de la musique. (Et nous connaissons trop d'œuvres qui se

(1) Voir la *Revue Bleue* du 21 février.

rangent d'elles-mêmes dans la hideuse catégorie : Musique pour piano !)

Le piano, dont la gamme est plus étendue que celle de tout le quatuor (deux violons, alto, violoncelle), et qui, par son mécanisme, peut faire entendre très nettement plusieurs « parties » à la fois, devait évidemment servir à exprimer des idées de musique de chambre. Il pouvait devenir, même seul, sans les voix presque humaines des violons et violoncelles, un véritable instrument de musique de chambre. La célèbre *Fantaisie en ut mineur*, qui précède la *Sonate en ut mineur* de Mozart, fait sourire de pitié tous les pianistes : ce n'est pas du piano, c'est de la musique, — c'est de la musique de chambre.

*
* *

Considérée ainsi, non point par l'extérieur (nombre ou nature des instruments), mais par son essence même, la musique de chambre est une sorte de langage *intérieur*, une expression d'âme, qui ne pouvait convenir qu'aux génies *intérieurs*, aux génies *en profondeur*. Et encore, ne leur convenait-elle pas à n'importe quel moment. Telles des fleurs, où vient aboutir tout ce que la sève de l'arbre a de plus subtil, et qui surgissent un jour de soleil, après de longs mois d'attente sous un ciel gris.

Aussi, comme il est mélancolique de songer à un certain génie, victime d'une vie malheureuse, et mort trop tôt : le tendre et douloureux Schubert, fleur fragile, souriant avec des larmes dans la lueur incertaine des aurores et des couchants, fleur flétrie sans avoir vu briller la longue journée de lumière divine...

C'est Mozart, en septembre 1783, âgé de vingt-neuf ans, qui fut le lumineux et brusque révélateur de la musique de chambre, c'est-à-dire de la musique purement musicale, sans nulle adulation scolastique, ou dramatique ou de mode mondaine. En 1783, Mozart révéla aux hommes la musique même, l'essence de la musique : il publia les *Six quatuors dédiés à Joseph Haydn*.

Cette œuvre, méditée depuis longtemps, esquissée même dans des quatuors de jeunesse, fut écrite de décembre 1782 à janvier 1785, — et deux ans pour Mozart, c'est dix ou quinze ans pour tout autre. Cette œuvre est comme la première parole vraiment divine d'un Christ revenant du désert : elle sépare en deux toute l'histoire musicale. Pour quiconque comprend le sens caché, la vraie signification de la musique, il y a « la musique d'avant Mozart », et il y a « la musique d'après Mozart ».

Mozart avait eu des précurseurs. Avant la parole d'amour, il y eut la parole de justice. Comme des prophètes qui édifient la Loi, les Bach, les Hændel, — et même les Gluck, — avaient préparé la venue

de Celui qui devait supprimer la Loi même. La loi musicale était faite ; il ne restait plus qu'à faire la musique : la musique intérieure, la musique pure. Mozart ouvre le règne de l'Esprit, de la Grâce et de l'Amour. Il paraît, — et toute la musique est transfigurée.

Certes, les grands précurseurs l'avaient déjà entrevue, cette musique « langage d'âme ». Mais à peine saisie, ils la laissaient échapper. Pour parler comme Wagner, à peine avaient-ils commencé de « montrer les formes musicales d'après leur sens intérieur », qu'aussitôt ils ne les montraient plus que par leur développement « conventionnel » (1).

Néanmoins, on pourrait citer telles pièces, ou mieux tels fragments de pièce d'Hændel ou de Bach qui sont de la véritable musique de chambre, de la musique *pure* et non plus de la musique *formelle* : dans le *concerto en mi* pour violon principal et quatuor, l'*andante en ut dièse mineur* où les violoncelles (douleurs profondes bercées par le murmure des autres cordes) dialoguent avec le violon principal (mélancolie subtile, aérienne et lunaire) ; — ou encore, dans la *Fantaisie chromatique*, certains passages « intérieurs » comme du *Tristan* ; — ou encore, pour citer des œuvres moins connues parmi celles de Bach, certains andantes (très courts) des trios pour violon, flûte et clavecin... Et de même Hændel, dans certains airs ou récitatifs des Oratorios (par exemple l'*Arioso en mi mineur*, *Messie*, deuxième partie) ; ou dans les dernières variations du finale du concerto pour orgue (*sol mineur*), finale expressif, ému, élégant et léger ; ou encore dans certains largos des Concertos pour orgue, ou des sonates pour instruments à vent ou pour violon...

Mais toutes ces indications géniales (brusques, inconscientes, involontaires, éclairs noyés dans les ténèbres scolastiques), qu'était-ce, vraiment, à côté du clair-obscur printanier, jeu léger des ombres et des lumières, leur élyséenne, où le génie de Mozart allait transfigurer toutes les choses, — toutes les choses humaines qu'il allait éterniser dans un monde divin.

Tout était prêt pour la venue de Mozart... S'il n'était pas né, tout cela n'aurait servi de rien. Admirable berceau, nativité unique, où se groupent mystérieusement (Grâces et Vertus bienveillantes et craintives) toutes les Forces obscures, hésitantes encore, qui venaient à Lui comme à la lumière et à la certitude. Chœur harmonieux des puissances latentes qui, toutes, regardent vers une vie unique ! Les grandes lois d'Hændel et de Bach, amples, majestueuses ; la précision de Gluck ; l'élégance brève et

(1) Voir la *Revue Bleue* du 25 octobre 1902 : *Beethoven précurseur de Wagner*.

alerte des musiciens français; la mélodie souple, chantante, voluptueuse, la mélodie-femme des voix italiennes; l'écriture solide, grasse et ornementée, comme une majuscule gothique, des contrapontistes allemands; les fantaisies savantes, les doctes arabesques d'un Krebs ou d'un Eberlin; l'architecture de la sonate, logiquement, officiellement, édiflée par Philippe-Emmanuel Bach, ornée des fleurs dentelées de Paradisi; les quatre voix de deux violons, d'un alto et d'un violoncelle, réunies par Haydn pour former le plus beau des instruments: le quatuor à cordes; l'influence directrice du plus intelligent des pères, du plus maternel; bientôt après, les voyages en Angleterre, en Italie, en France; une jeunesse de besogneux prodige, et la contrainte de ne jamais laisser s'évanouir en brumes légères les larmes et les rêveries mélodieuses de son cœur fait pour l'amour; l'habitude, devenue instinctive, de ne plus rien éprouver, de ne plus rien dire qu'*en beauté*; enfin, le plus merveilleux équilibre de toutes les facultés, l'intelligence la plus lucide, la plus pénétrante, et telle qu'elle ne voyait pas les choses par leur apparence humaine, mais bien par leur réalité divine (par leur *en-soi*); sans oublier la volonté souple, spontanée, inlassable, de faire épanouir, dans toute sa splendeur sereine, cette eurythmique poussée de sèves profondes; — c'est tout cela qui devait aboutir, grâce au génie de Mozart, à la surnaturelle révélation de la parole vraie, de la parole d'amour: la musique de chambre.

* * *

Désormais, la Réalité suprême, — ou tout au moins le sentiment qu'on est mis en communication avec elle, — l'*En-soi* mystérieux, inconnaissable, ineffable, est véritablement présent dans la musique. La musique, enfin, est devenue *musicale*. Désormais, pour peu qu'on ait senti, à travers une œuvre « musicale », ce qu'est la musicalité, ou tout au moins une musicalité, on pourra chercher, et peut-être trouver, si d'autres œuvres aussi sont musicales, c'est-à-dire si elles révèlent aussi cet *en-soi* mystérieux. Mieux elles le révèlent, plus elles sont parfaites. — Mais, dès qu'on parle de perfection, on s'expose à être mal compris: le cours même de nos réflexions nous conduit ici à une équivoque. Il faut la dissiper. En effet, le plus souvent, les amateurs croient que la perfection d'une œuvre d'art dépend de sa forme seule; ils considèrent la forme, non pas comme un moyen sensible de communiquer l'idée intérieure, mais bien comme la fin même de l'œuvre. Et alors, pour eux, la perfection n'est plus qu'une honnête et banale médiocrité, c'est le « rien de trop » d'Horace, le *ne quid nimis*, entendu dans son sens le plus classique et le plus étroit.

Une œuvre est parfaite lorsqu'elle est la traduction la plus claire, la plus vivante et la plus belle de l'âme profonde et vraie (non accidentelle) de son auteur. Aussi, la perfection de Mozart ne sera pas celle de Beethoven ni celle de Schumann. Aussi, on ne suivra pas dans ses erreurs passionnées ce bizarre et fantasque Oubilicheff qui cherchait dans tous les auteurs leur ressemblance avec Mozart... Chaque génie doit atteindre, non pas une perfection abstraite et commune à tous, mais bien une forme personnelle de perfection, sa perfection.

Il y a un *en-soi* ineffable, ou, tout au moins, les artistes-créateurs, les « poètes », ont le sentiment de cet *en-soi*: l'exprimer, ou plutôt faire sentir sa présence, le réveiller mystérieusement chez les auditeurs ou spectateurs bien doués, — voilà l'office de tous les arts.

En musique, par la création de la musique de chambre, nous venons de voir que Mozart avait tout à coup révélé le véritable office de l'art des sons: par Mozart, la musicalité (l'*en-soi*) semble intégrée dans la musique.

Désormais, parmi les musiciens, chaque génie, résultat complexe, produit instable, combinaison changeante et vivante d'éléments vivants et changeants, sera plus ou moins attiré par cette réalité mystérieuse, **musicalement révélée par l'œuvre de Mozart**. Ce n'est pas dans cette œuvre, peut-être, que tels ou tels génies la sentiront le mieux: un crépuscule sur une plaine, des brumes flottant à l'aurore dans les chevelures ondulantes des saules, la mélancolie d'un chant populaire, les rêveries d'un amour sans objet, les larmes du bonheur ou le souvenir de la souffrance, — peu importe l'aspect de nature ou l'état intérieur à travers lequel ils prendront vaguement conscience de cette réalité mystérieuse. Toute leur âme aspire à un insaisissable inconnu; c'est leur rôle fatal de génies, que de plonger incessamment en eux-mêmes. Leur âme voudrait se posséder, se connaître: et quand, parfois, elle peut se voir elle-même, c'est toujours une image nouvelle, — Goethe dirait une image « de circonstance », — qui lui apparaît, puisque cette âme même est éternellement nouvelle, éternellement étrangère à soi-même.

Le désir de découvrir en son âme cette Épouse toujours fuyante; le dialogue avec elle, serein et déjà mélancolique, car la vision va bientôt mourir; le bonheur, insoucieux, allègre, enfantin, — mais bref, — d'être encore tout près de cette heure divine; et enfin, le retour joyeux, confiant (les regards tout clairs encore de s'être rafraîchis dans le Rêve), le retour, déjà oublieux, parmi les choses ordinaires, qu'il faut aussi savoir aimer, — tels sont les « mouvements d'âme » auxquels en général paraissent correspondre, chez Mozart, les « mouvements » d'un

quatuor ou quintette : allegro, andante, menuet, allegro ; — (ou, dans les *Sérénades* et le *Trio-Divertimento*, deux andantes, deux menuets dont le second a un *trio alternatif* et parfois une *coda*.)

Haydn, disciple de Mozart après 1783, Beethoven, Schumann, chacun avec son génie propre, ne feront pas autre chose, dans leurs plus beaux chefs-d'œuvre, que de suggérer musicalement, comme Mozart montra que la musique pouvait le faire, des « mouvements d'âme ». Dans telles sonates de Beethoven, les adagios, dit Berlioz, « sont des méditations extra-humaines où le génie de Beethoven aime à se plonger ; là, plus de passions, plus de tableaux terrestres ; il sort de notre atmosphère... » De quelque façon qu'on l'exprime, c'est bien la même vérité que pourraient nous dire tous les musiciens : la musique de chambre traduit des mouvements d'âme ; une œuvre de musique de chambre est un roman intérieur, le plus intérieur qui soit, puisque c'est le plus musical. En général, il y a quatre moments, quatre stades, dans ce roman. Mais le roman est un. Son unité est intérieure, c'est-à-dire musicale.

Aussi, parmi les maîtres disparus, nous n'avons pas nommé Schubert, et il nous faudrait mettre à part certains quatuors de Beethoven : un très bel allegro ne conduit pas forcément à des variations sur la *Truite* ou sur des thèmes russes (œuvre 93, 1, 2 et 3). Dans Schumann même, l'unité intérieure, qui donne une vie propre à chaque quatuor, n'est pas toujours très sensible... Mais comment faire la moindre réserve à propos de Schumann ? Il est la sensibilité la plus voisine de la nôtre : et, lorsque nous parlons de lui, il nous semble que nous parlons d'une femme en respirant encore son baiser sur nos lèvres.

Quant à Joseph Haydn, même transfiguré par le coup de baguette de Mozart, on sent trop qu'il était une merveilleuse mécanique à écrire des notes et encore des notes, même quand il n'avait rien de musical à dire. Pourtant, de loin en loin, il sut ne pas étouffer, sous ses ritournelles de tabatière, la voix divine qui, pendant quatre-vingts ans, ne demanda qu'à chanter en lui. Mais la forme de Mozart le gênait : elle était trop semblable à la sienne ; quand il parlait pour son propre compte, il parlait encore avec la voix de Mozart. Et il s'irritait, il voulait briser cette forme dont il était prisonnier : déjà, c'est l'accent révolté de Beethoven. N'importe ! Joseph Haydn reste « marqué » par Mozart. Après 1785, les idées d'Haydn tendent à la forme de Mozart. Le finale du quatuor en *mi bémol* (1790) est, comme disent les peintres, un « carton » du quintette en *mi bémol* (Mozart, 1791) ; mais il est loin d'avoir rien qui supporte la comparaison avec les brusques irruptions de fugue, issues de la fin du thème lui-même, et qui surgissent, gron-

dent, s'éloignent et reviennent comme des nuages orageux dans un crépuscule limpide. Mozart mort (1791), dans les plus beaux des derniers quatuors d'Haydn (*sol majeur* ou *les quintes*) on sent la redite de la formule mozartienne. Et, de même, le très bel andante que, dans la symphonie en *si bémol* (écrite à Londres vers 1794), Joseph Haydn intercala entre deux morceaux parfaitement hétérogènes, fut évidemment suggéré à Joseph Haydn par un souvenir, peut-être inconscient, de la *Flûte enchantée* : avec des thèmes différents, c'est presque le même esprit musical. Mais toujours, d'une œuvre à l'autre, il y a un abîme. L'une, toute vivante de l'âme mozartienne, toute vibrante, aérienne, telle qu'un paysage lumineux, à l'aurore, avec une profondeur azurée où ce qu'on voit encore de la terre s'unit, sous les caresses ondulantes des brumes, à ce qu'on devine du bleu céleste ; et l'autre, l'autre... Vraiment, ces œuvres, d'apparence semblable, de style semblable, peut-on dire, si on les regarde seulement de l'extérieur, — ces œuvres qui ont l'air de se faire pendant comme deux motifs décoratifs dans un salon, nous font toujours songer à deux élégantes fenêtres Louis XVI, avec de petites glaces carrées, bisautées, serties en des meneaux sveltes, laqués blanc : l'une, grande ouverte, laisse voir des jardins, des bois, de vastes horizons ; et toutes les rumeurs de la vie, apaisées, adoucies par l'éloignement, viennent y mêler leurs voix mélodieuses... L'autre fenêtre est bouchée ; c'est une fausse fenêtre.

Beethoven, le solitaire et titanique Beethoven, âme toujours repliée sur elle-même, inquiète bien que puissante, sans nul épanchement facile et doux vers le dehors, et pour qui l'art lui-même (dès la maturité) n'était pas une joie mais un travail forcé, un travail fatal, douloureux, hésitant, quitté, repris, quitté encore et encore repris, et si peu conscient de sa propre génialité, que Beethoven, au plus haut de sa force, admirait la nullité propre d'un Cherubini ;... non, Beethoven, grande force élémentaire, élément lui-même, farouche, émouvant plutôt qu'insinuant (Caliban peut-être, et sans *féminité*), — Beethoven n'était pas l'homme de la musique de chambre. Il y astreignait son génie : ce qui reste de cette lutte avec lui-même, ce sont des monuments à jamais admirables. Mais, bien souvent, on a l'impression de voir des ruines, — des ruines qui donneront à d'autres le plan de constructions futures : par exemple, il est impossible d'entendre le premier temps de la *Symphonie* de César Franck sans songer à la substruction beethovenienne (*quatuor en fa*, œuvre 135, finale).

L'élément Beethoven a fait éclater la musique de chambre. — Et c'est pour cela que Wagner se rattachait à lui. La musique de chambre détruite, le

wagnérisme pouvait naître. — Et c'est pour cela que Schumann suscitait Brahms en antagoniste de la gloire naissante de Wagner... Jalousies, vanités écartées, — c'était la lutte fatale de deux modes de sentir et de s'exprimer, de deux musicalités (1).

Seul, après Mozart, Schumann a vraiment été l'homme de la musique de chambre. Si l'on prend les mots « musique de chambre » dans leur sens profond, vrai, — et nous avons essayé d'en faire sentir la profondeur, la vérité, — presque tout l'œuvre de Schumann est conçu en « musique de chambre ». Le duo de Marguerite et de Faust (première scène), où deux voix sont accompagnées par tout l'orchestre, produit presque la même impression que l'andante du premier trio en *ré mineur* pour piano, violon et violoncelle (œuvre 63, le milieu de l'andante). Les pièces pour piano, les lieder, et nous dirions volontiers la *Vie d'une Rose*, la *Troisième partie de Faust* (presque en entier), et même tel morceau des symphonies pour orchestre, sont conçus en « musique de chambre ».

Et ce n'est pas là une simple impression personnelle; nous ne sommes pas le seul à juger ainsi. Dans sa remarquable brochure sur la *Symphonie après Beethoven* (2), M. Félix Weingartner, qui doit s'y connaître en choses d'orchestre, constate que l'orchestre de Schumann (avec toute sa finesse et son chatolement polyphonique si expressif et si pur) sonne souvent comme du « piano orchestré ». La remarque de M. Weingartner est d'un artiste très avisé; mais peut-être, signalant ceci et passant, n'a-t-il pas poussé l'analyse jusqu'au bout. A notre sens, l'orchestre de Schumann ne sonne pas comme du « piano orchestré », c'est-à-dire comme du piano de n'importe qui, orchestré après coup. Il sonne comme le piano de Schumann, ou plutôt il éveille en nous un écho presque semblable; l'orchestre de Schumann nous fait forcément penser à ses œuvres de piano. Et c'est naturel. D'abord, dans leur style, l'un et l'autre portent la marque « Schumann »; et ensuite, — ceci est la raison profonde, — toute la musique de Schumann, orchestre et piano, est conçue en « musique de chambre » (3).

(1) A ce propos, notons quelques dates :

Wagner, entre autres écrits, publie : *l'Œuvre d'Art de l'Avénir*, le *Judaïsme dans la Musique*, *Opéra et Drame*, *Communication à mes Amis*; à Weimar, *Lohengrin* est représenté; lié avec Schumann, Liszt devient le champion de Wagner... Tout cela entre 1850 et 1852. — En 1853, Schumann écrit son fameux dithyrambe sur Brahms, qu'il connaissait depuis peu de temps : « Il est venu l'élu qui... etc. »

Quelques mois après, Schumann se jetait dans le Rhin; c'était la folie définitive (février 1854).

(2) Traduction française de M^{me} Camille Chevillard (A. Durand, édit., Fischbacher, édit.)

(3) A vrai dire, nous souscrivons très volontiers à telles phrases du jugement si pénétrant de M. Weingartner : « Le

* * *

Ainsi Mozart et Schumann (Schubert mis à part, comme il convient), — voilà les deux seuls musiciens de génie chez qui l'idée musicale naissait naturellement avec la forme « musique de chambre » (1). Tous deux, Mozart et Schumann, étaient des génies de passion profonde. Leur voix, d'elle-même, devait parler pour l'intimité. A tout instant, Schumann nous en avertit : « *Innig, ... mit inniger Empfindung...* », écrit-il lui-même entre les portées de son manuscrit. Et, par ces mots, il semble nous dire : « Arrêtez, faites silence en vous-même; écoutez ma musique, mais surtout tâchez d'entendre l'écho qu'elle éveille en vous-mêmes; ma musique est à peine un bruit extérieur et sensible; elle est une musique d'âme (2) ... »

premier et le plus caractéristique des romantiques subjectifs est Robert Schumann. Celui-ci est une individualité diamétralement opposée à Mendelssohn. Chez l'un, tout est extérieur, chez l'autre, tout vient de l'intérieur; chez l'un, une dextérité naturelle dès les plus jeunes années, chez l'autre, un violent effort, une lutte jusqu'à la mort vers le nouveau et la perfection. — (M. Weingartner a bien vu la fissure dans le génie de Schumann.)

« Le maniement du piano est tout à fait original; il diffère de la manière usitée et il est conforme à l'esprit de l'instrument de même qu'aux pensées musicales. Il est donc parfait, tandis que sa phrase d'orchestre laisse en général à désirer. » Nous avons souligné à dessein. La phrase spontanée, l'idée, chez Schumann, n'est pas, comme nous l'avons dit, une phrase, une idée d'orchestre, ni de piano, mais bien de musique de chambre.

Et plus loin, ceci, qui est à retenir :

« Schumann emploie presque toujours l'orchestre complet, ne s'efforçant pas d'élaborer les différentes parties de l'orchestre conformément au caractère des instruments isolés. Avec une maladresse presque enfantine, il croit atteindre la plénitude et la force du son en doublant des parties. Son instrumentation devient par là si consistante et si lourde que, si l'on voulait jouer exactement d'après sa disposition, il ne sortirait généralement rien d'expressif du discours de l'orchestre... Rien ne donne autant de mal que l'exécution d'une symphonie de Schumann... »

Tout ce que dit M. Weingartner est d'accord avec ce que nous disions des deux musicalités : une idée de musique de chambre ne devient pas une idée d'orchestre par le seul fait qu'on l'a orchestrée, et alourdie, après coup.

Mais il faut nuancer la dernière phrase de M. Weingartner : l'orchestration de Schumann est lourde, non pour l'auditeur, mais pour le chef d'orchestre : elle pèse au bout du bâton, et, si l'on conduit comme M. Weingartner ou M. Chevillard, elle ne pèse pas à l'oreille. C'est ainsi que certains peintres peignent en pleine pâte, avec beaucoup de couleurs et beaucoup de matière; pourtant, à l'œil, leur toile est d'un gris délicat, presque frêle... avec l'orchestre de Schumann, un bon chef, vraiment artiste, fait une sorte de grattage : tel M. Fantin-Latour qui gratte et repeint, qui *cuisine sa toile, afin de faire chaloier les empâtements vaporeux*.

(1) Quant à Brahms, un admirateur passionné écrit de lui : « ... Ces morceaux de musique de chambre, dont la puissance et la richesse harmoniques sont telles qu'on les prendrait pour des cartons de symphonies ». — Hugues Imbert, *Revue Bleue* du 17 janvier 1903.

(2) Ici, nous glissons, nous écourtons... Il faudrait montrer que le génie de Schumann, dans les grandes compositions comprenant plusieurs *temps* ou *mouvements*, n'est jamais arrivé à la pleine unité, ou, plus exactement, son unité paraît

Mozart, sur ses manuscrits nets comme une miniature et lumineux comme une journée de printemps, brodait la dentelle aérienne de ses petites notes chantantes ; il n'épinglait jamais aucune étiquette : les fortés, les rallentandos, tout cela, pensait-il, se trouvera de soi-même. Et, discrètement, avec une réserve, une pudeur, une grâce si subtilement féminines qu'elles sont irrésistibles, il nous donnait sa musique pour que nous en fissions notre propre musique. Il nous invitait au rêve, à *notre* rêve. Il attendait que nous fissions chanter notre âme sans voix dans son âme mélodieuse.

Aussi la musique de Mozart est-elle la plus intérieure, la plus vivante, la plus musicale qui soit. Et, si « musique de chambre » désigne tout cela, la musique de Mozart est la musique de chambre elle-même. Pour toute âme qui, un jour, reçoit le baiser de Mozart, il y a encore d'autres grands hommes, d'autres géants, d'autres curiosités, mais, vraiment, il n'y a plus d'autre *musique*.

Et comme il le sentait bien, le génie frère, celui qui était le mieux né pour comprendre tout Mozart ! Pauvre et grand Haydn ! Tous deux parlaient la même langue ; il n'y avait pas de *mur* entre eux. Mais quelle infinie distance entre leurs deux âmes ! Pauvre et grand Haydn ! Sur ses vieux jours, toutes les fois qu'on lui parlait de Mozart, il devenait rêveur et se mettait à pleurer... Maître glorieux, pas dupe de sa gloire, il songeait qu'il avait vu passer près de lui — et disparaître — l'enfant divin en qui chantait toute l'âme de la Musique.

ADOLPHE BOSCHOT.



LA VIE LITTÉRAIRE

Bonaparte et le Directoire, par Albert Sorel.

Albert Sorel, de l'Académie française : *L'Europe et la Révolution française*. Cinquième partie, *Bonaparte et le Directoire*, 1795-1799. Plon, éditeur.

Nous avons d'excellents, ce n'est pas assez dire, nous avons de grands historiens. La jeune école historique, si originale et si forte — nous en citons la semaine passée quelques représentants — reconnaît assurément des maîtres. Albert Sorel est parmi ceux-ci l'un des premiers. Ne cherchons point à

complexe, successive. Tout génie est un et divers. Mais, chez Schumann, le lien d'un aspect à un autre n'est pas toujours sensible. De sa langueur à sa joie, il y a un sursaut... Et, pour déterminer, dans ses allegros, la part d'expression sincère et la part de recherche intense et dramatique de l'effet, il nous faudrait traiter un tout autre sujet : « De l'expression de la joie depuis le romantisme »...

nous tromper nous-mêmes. Nous avons de piètres romanciers, d'infimes dramaturges, mais nous possédons d'audacieux et peut-être admirables philosophes, métaphysiciens et sociologues. Nous avons, répétons-le, de grands historiens.

Nul n'est surpris si la plupart de ceux qui sont partis, en explorateurs ardents et méthodiques, à la découverte de nos origines nationales, se sont arrêtés à la grande époque d'où la vie contemporaine tout entière provient. C'est à la Révolution française que tous nos historiens, émerveillés ou simplement étonnés, stationnent. Et comment ne point marquer que, pendant le cours de deux années à peine, toutes les œuvres historiques capitales ont pour héros les révolutionnaires et celui qui pensa leur succéder et à sa façon les compléter : Napoléon. Tandis que Henry Houssaye déroulait, avec une verve précise, l'épopée du guerrier incomparable qui fut peut-être guerrier malgré lui, A. Aulard reconstituait, avec une puissance unique de pénétration, une patience merveilleuse d'érudition, une clarté et une fermeté de généralisation exceptionnelles, les péripéties enchaînées de la Révolution intérieure ; Albert Vandal, artiste sûr de ses procédés appliquait toute sa précieuse habileté littéraire à rétablir les circonstances de l'avènement de Bonaparte, et à les rétablir de telle manière, avec une si rare adresse de résurrection, qu'on se demandait si vraiment nous ne vivions pas au temps où Bonaparte se faisait consul pour mieux devenir empereur, ou si Bonaparte était revenu parmi nous pour recommencer son histoire et, plus modestement, renouveler sa politique ; Arthur-Lévy, hardiment, se laissait guider par je ne sais quel instinct, peut-être dans une certaine mesure divinatoire, à travers les classiques labyrinthes des archives européennes jusqu'à nous désertées ou fermées, et il était conduit directement à cette conclusion imprévue, mais trop simple pour ne pas être naturelle, que Napoléon le belliqueux, comme l'affirmait durant tout un siècle la légende confondue par l'incertitude de nos connaissances avec l'histoire, était plus réellement Napoléon le pacifique ; que, loin de rechercher la guerre il avait constamment voulu l'éviter ; qu'il avait été le forçat de la gloire militaire, et perpétuellement condamné à vaincre pour vivre et pour assurer la vie de la France. Et, cependant, Albert Sorel élaborait silencieusement son grand ouvrage, déterminait les répercussions de la Révolution française sur l'Europe et l'action de l'Europe sur la Révolution française ; et voici qu'en le cinquième volume de l'œuvre colossale qui ne sera complète qu'en huit volumes, — nous sommes impatientes de les avoir tous pour élever à sa hauteur exacte l'œuvre totale qui déjà nous paraît si grandiose, — voici qu'il examine les relations de Bona-