

# LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Aloys FORNEROD

Le romantisme musical

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1931, tome 30, p. 186-191

© Abbaye de Saint-Maurice 2011

## LE ROMANTISME MUSICAL

Dans sa Vie de Schubert <sup>(1)</sup>, M. Paul Landormy fait quelques remarques fort judicieuses sur la musique classique des Allemands. Écoutons-le :

« Vienne, ce n'est pas l'Allemagne du Nord.

« Vienne, c'est le " Midi " pour Berlin ou pour Leipzig.

« Vienne est une ville de plaisir où l'on a toujours vécu très légèrement. Quelque chose de l'esprit parisien avec une pointe de sentimentalisme qui nous est étrangère. L'influence de l'Italie toute proche et celle aussi de l'Orient, ont modifié l'esprit germanique.

« La grande école classique de musique dite " allemande " est à proprement parler autrichienne-vienne.

« Haydn, Mozart, Beethoven ont vécu à Vienne. »

Ces constatations, faites en 1928 par M. Landormy, avaient été formulées dans un petit livre <sup>(2)</sup>, publié en 1924 et que je m'excuse de citer, où l'on trouve ces lignes :

« Le mot Allemagne est le signe d'une réalité politique : la fédération de plusieurs États sous l'hégémonie de la Prusse. Ce même mot ne signifie plus rien ou change complètement de sens, si on l'applique à la production musicale des artistes allemands, comme dans l'expression " musique allemande ". En effet, la Prusse est le pays d'Europe qui, en musique, fut le plus stérile. Les grands musiciens allemands sont nés en Saxe, en Thuringe, en Bavière et... en Autriche. Vienne fut le centre musical qui attira les talents et qui les forma. L'école de Vienne, dont Mozart, Haydn et Beethoven furent les produits les

(1) Gallimard, Paris.

(2) *Les Tendances de la Musique moderne*. Rouge, Lausanne.

plus glorieux, fut, en somme, comme une succursale de l'école italienne. »

Le romantisme triomphera quand une ville du Nord, Leipzig ou plus tard Berlin, prendra la succession de Vienne.

Sans doute, les Viennois eux-mêmes ne furent pas toujours les chevaliers d'un classicisme intégral. Mozart a écrit *La Flûte enchantée*, qui est un grand lied scénique où fleurit un certain sentiment du fantastique dont on ne peut dire qu'il provient de la mythologie grecque ; et Schubert, qui, selon M. Landormy, est plus Viennois que Haydn, Mozart ou Beethoven, — Schubert a écrit le *Roi des Aulnes* où ce même sentiment du fantastique semble annoncer le théâtre de Weber et celui de Wagner. Mais il faut remarquer, et cette remarque est fort significative, que les Viennois (Mozart et Schubert) ne penchent vers le romantisme que lorsqu'ils y sont contraints par les poètes. Dans leur musique instrumentale, ils restent foncièrement classiques.

La chose est frappante dans l'œuvre de Schubert. Ses lieder, où la musique suit avec une entière fidélité la pensée du poète, peuvent être classés dans la production romantique. Mais considérez sa musique de chambre, écrite dans un style aussi ennemi de toute emphase que celui de Cimarosa, et comparez avec celle de Schumann. Vous avouerez qu'un trio de Schubert évoque l'atmosphère lumineuse du Midi, tandis qu'une sonate de Schumann (dont Dieu me garde de médire !) trahit l'influence d'un tout autre climat.

C'est à cause de leur langue, qu'ils avaient en commun avec ceux du Nord, que les Viennois se sont parfois approchés du romantisme.

Le romantisme musical, en triomphant, publia une victoire du Nord sur le Midi.

La langue allemande avait détrôné l'italienne, les musiciens de la Germanie avaient conçu l'idée de revendiquer le droit de chanter dans leur langue maternelle. Cela paraît tout naturel. C'était en réalité un geste hardi.

Nous avons peine à nous représenter la situation telle

qu'elle était. On croyait, dur comme fer, que l'Allemand n'était pas doué pour la musique, et les musiciens germains apprenaient leur art en Italie, puis, rentrés chez eux, faisaient ce qu'ils pouvaient pour qu'on oubliât leur origine tudesque, afin de jouir de quelque crédit.

Henrich Schütz fut envoyé en Italie par le landgrave Maurice de Hesse, qui lui offrit pour son séjour à Venise un subside annuel de deux cents florins. Schütz écrivit plusieurs compositions à Venise. Rentré à Cassel, il se fit appeler Sagittarius. C'était en 1612. Ce ne fut qu'en 1627 que Schütz écrivit sa *Dafné*, dont la musique est perdue et qui passe pour le premier opéra allemand. Le texte en était de Rinuccini, avait été traduit de l'italien par Opitz.

Il est permis de penser que la langue dans laquelle fut chanté cet ouvrage n'avait été adoptée qu'à titre exceptionnel, car l'opéra resta longtemps encore foncièrement italien. On peut même dire, et M. Romain Rolland en fit la remarque, que l'opéra des Allemands garda toujours la marque de l'influence italienne.

Mais, à côté de leurs œuvres dramatiques, qui ne forment pas la partie essentielle de leur production, les musiciens de la Germanie composaient d'autres musiques, et celles-là, ils avaient de sérieuses raisons pour en orner des textes écrits dans la langue de Luther : c'étaient des Passions, des dialogues spirituels, des cantiques destinés au culte protestant.

Dans cette question de la langue des œuvres vocales des compositeurs germains, la Réformation apportait un argument puissant, quoique extra-musical, contre l'usage du latin et de l'italien ; l'allemand devenait la langue officielle du culte nouveau et il s'agissait de lutter contre les influences étrangères et catholiques.

Les Viennois avaient adopté l'italien comme la langue de la musique. Ils s'en servaient même pour indiquer l'allure des mouvements de leurs sonates et de leurs symphonies (*allegro*, *andante*, *presto*, etc.). Les romantiques rejetèrent progressivement cet usage et, comme les Français l'avaient toujours fait, ils finirent par noter les

indications de mouvement de leurs œuvres dans leur langue maternelle.

Or cette langue, qu'ils commençaient à honorer, allait servir de véhicule à des idées nouvelles. Les musiciens se mirent à lire les poètes et les philosophes. Et leurs lectures les séparaient chaque jour davantage de leurs maîtres italiens. Le goût qu'ils montraient pour la poésie, la philosophie et pour les beaux-arts, sous toutes leurs formes, leur inspira du mépris pour la condition modeste, dans l'ordre intellectuel, qui avait été celle des maîtres classiques.

Ces maîtres, en effet, avaient été, en somme, des artisans, des hommes épris de leur métier et qui, heureux d'y réussir, ne s'étaient guère souciés des correspondances de leur art avec la pensée universelle. Les romantiques s'occupent de littérature, de métaphysique, de politique, et, selon les termes mêmes de Schumann, ils mettent de tout cela dans leur musique. Ils veulent reculer les limites de leur art. Ils aspirent à la fusion des arts.

Mais l'art est long... et le temps qu'ils passent à rêver sur les doctrines est perdu pour leur œuvre. En même temps qu'ils s'enrichissent de notions nouvelles, les romantiques perdent un peu le sens de la perfection technique. Leurs compositions sont plus ambitieuses que celles des classiques, la facture en est souvent maladroite.

Liszt ne craint pas de s'attaquer à une tragédie philosophique et de la convertir en symphonie (Faust), mais sa musique est alourdie de tous les symboles dont elle est chargée et reste fort inférieure à l'une des plus modestes symphonies de Mozart, qui aurait bien ri si on lui avait parlé de mettre de la philosophie dans sa musique.

En suivant le courant qui pousse la pensée germanique vers le subjectif, les romantiques renoncent à prendre leurs modèles ailleurs qu'en eux-mêmes. C'est leur âme, c'est leur cœur, c'est leur vie ou leurs pensées, qu'ils expriment dans leurs œuvres, tandis que les classiques soumettaient leur inspiration à un objet comme les gestes du corps humain dans le ballet, le caractère des personnages dans la tragédie lyrique, l'équilibre de conceptions architectoniques dans la symphonie ou dans la fugue.

On comprend fort bien que le fait d'avoir l'oreille à la voix des poètes ait conduit les musiciens romantiques à créer un genre nouveau, le poème symphonique. On conçoit sans peine que Weber ait défendu l'idée d'un opéra authentiquement allemand (*recht deutsch*) : depuis la Réformation, la pensée germanique ne tendait qu'à confondre le mensonge velche. Mais ce qui est admirable, ce qui paraît inexplicable, c'est que Richard Wagner, héritier des romantiques et continuateur de l'œuvre de Weber, soit parvenu à trouver la formule d'un art qui ressuscite, du moins en théorie, l'esthétique des Grecs ; l'Art unique sous sa triple forme : danse, musique et poésie.

Avouez qu'il est pour le moins curieux de voir le romantisme allemand déboucher sur une idée de la Renaissance ! <sup>(1)</sup>

C'est à croire qu'en art comme en philosophie le nombre des solutions est limité, et que Wagner, poursuivant un dessein romantique (la fusion des arts) tout en cherchant à s'évader du romantisme, est tombé comme par hasard dans l'une des solutions éternelles.

Aloys FORNEROD

(1) « La poésie — disait Ronsard — sans les instrumens ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instrumens sans estre animez de la mélodie d'une plaisante voix. »

Toute la Pléiade pensait comme Antoine de Baïff, qui disait — ou qui chantait — dans un sonnet à Costeley :

*Jadis musiciens et poètes et sages  
Furent mêmes auteurs ; mais la suite des âges,  
Par le tems qui tout change, a séparé les troys.*

*Puissions-nous, d'entreprise heureusement hardie,  
Du bon siècle amener la coutume abolie,  
Et les troys réunis sous la faveur des Roys.*