

**Robert Schumann**  
**Critiques musicales**

*Sur Chopin, 1831*

«Eusebius entra l'autre jour tout doucement dans la chambre. Tu connais le sourire ironique de son pâle visage, avec lequel il cherche à vous intriguer. J'étais au piano avec Florestan. Florestan, tu le sais, est un de ces rares musiciens qui semblent pressentir à l'avance tout ce qui naît de neuf, d'extraordinaire dans le domaine de la musique. Aujourd'hui, pourtant, il fut surpris comme à l'improviste. Eusebius, avec ces mots: "Chapeaux bas, messieurs, un génie!"

[...]

Chopin ne marche pas avec une armée orchestrale comme font les grands génies; il ne possède qu'une petite cohorte, mais elle lui appartient tout entière, jusqu'au dernier champion. Pour son instruction, il l'a reçue des premiers: de Beethoven, de Schubert, de Field. Admettons-nous ceci? Le premier a développé dans son esprit la hardiesse; le second, dans son cœur, la délicatesse; le troisième, dans sa main, l'agilité. Ainsi il était tout équipé des connaissances approfondies de son art et dans la conscience de sa force, abondamment pourvu de courage, lorsqu'en l'année 1830 la grande voix des peuples de l'Ouest s'éleva. Des centaines de jeunes gens attendaient ce moment: mais Chopin fut des premiers au haut du rempart derrière lequel gisait, dans son sommeil, une lâche Restauration, un philistinisme avorton. Que de coups à droite et à gauche! Comme les Philistins se réveillèrent furieux et crièrent: "Voyez les effrontés!". Mais d'autres cris leur répondirent derrière le dos des assaillants: "Le noble courage!" Mais à cela, et à la favorable conjonction des temps et de la situation, le destin ajouta quelque chose encore pour rendre Chopin plus renommé et plus intéressant que tous les autres: une forte nationalité originelle, et la polonaise. Ce deuil que la Pologne mène aujourd'hui en longs vêtements noirs nous attache encore plus fortement à l'artiste méditatif. Heureux fût-il que la neutre Allemagne ne l'encourageât pas au premier moment avec trop de ferveur, et que son génie le conduisît aussitôt vers une des capitales du monde où il pouvait composer et exhaler sa colère en toute liberté. Car si le puissant autocrate du Nord savait quel ennemi dangereux le menace dans les œuvres de Chopin, dans les mélodies si simples de ses mazurkas, il interdirait sa musique. Les œuvres de Chopin sont des canons enfouis sous les fleurs.»

*Monument à la gloire de Beethoven, 1836*

«C'est le plus sublime artiste de l'Allemagne; c'est le suprême représentant de la parole et de l'esprit allemands, sans excepter même Jean-Paul, qu'il s'agit de célébrer: il appartient à *notre* art. [...] Bâissez en son honneur une académie intitulée «Académie de la musique allemande», où avant tout *sa* parole sera enseignée, cette parole suivant laquelle la musique ne doit pas être exercée par un chacun comme un métier vulgaire, mais restreinte à des prêtres, comme un monde merveilleux l'est aux initiés – une école de poésie, mieux encore: une école de musique dans le genre grec.»

*Sur les Huguenots de Meyerbeer, 1837*

«De quel dégoût nous remplit l'œuvre entière, dégoût qu'il nous fallait continuellement surmonter pour rester encore, c'est ce qu'il m'est impossible de dire: nous en devenions affaissés, tout fatigués de dépit. [...] le drame le plus sanglant de l'histoire de sa religion ravalé à une farce de foire pour servir à gagner de l'argent et des applaudissements. [...] Tout est factice, tout semblants et cafarderie. [...] Stupéfier ou chatouiller, voilà la devise suprême de Meyerbeer, et qui lui réussit aussi auprès du vulgaire. [...] Mais ce qui lui appartient bien entièrement, c'est ce rythme si vanté, si ennuyeusement martelant, si malséant enfin, qui traverse presque tous les thèmes de l'opéra.»

*Sur Rossini, 1835*

«Rossini est le plus remarquable peintre-décorateur, mais enlevez-lui l'éclairage factice et la séductrice perspective théâtrale, et voyez ce qui reste.»

«*Visite de Rossini à Beethoven*: Le papillon vola sur le chemin de l'aigle, mais celui-ci se rangea, pour ne pas l'écraser d'un battement d'aile.»

*Sur Schubert, 1835*

«Seule l'œuvre qui a du génie et de la poésie prend son essor pour l'avenir, et son vol est d'autant plus lent, plus tardif, que les cordes ont été plus profondément, plus vigoureusement frappées. [...] Ici, tout est *organique*, tout respire la vie même. [...] Si Schubert se montre dans ses lieder plus original encore que dans ses compositions instrumentales, nous prions tout autant celles-ci au point de vue purement musical et indépendant. Il a particulièrement, comme compositeur pour le piano, quelque chose de plus que les autres, et en un certain point plus que Beethoven lui-même (et avec quelle admirable subtilité du reste celui-ci, dans sa surdité, entendait réellement par l'imagination!) ... et ce quelque chose, c'est qu'il sait instrumenter ses morceaux d'une manière si complétement appropriée au piano, je veux dire: que tout *sonne* si bien du fond de la substance même du piano; tandis que chez Beethoven, par exemple, nous sommes obligés pour rendre la couleur d'un son, d'emprunter d'abord le cor, le hautbois, etc.»

*Sur la Symphonie en do majeur de Schubert (n° 9)*

«Je le déclare tout de suite et tout net: qui ne connaît pas cette symphonie ne connaît encore que peu de chose de Schubert, et certes, après ce que Schubert a déjà donné à l'art, cela peut sans doute passer pour un éloge à peine croyable.

On a souvent dit, et au grand dépit des compositeurs, qu'"après Beethoven il faut abandonner le genre symphonique"! Et il est vrai aussi, en partie, que – hors quelques œuvres d'orchestre importantes, isolées, qui ont toujours été intéressantes pour juger du développement de la culture artistique de leurs compositeurs, mais n'ont pas exercé d'influence décisive sur la masse, non plus que sur le progrès du genre – la plupart des œuvres courantes n'ont présenté qu'un faible reflet des façons de faire de Beethoven; et je ne compte pas ces perclus, ces languissants fabricants de symphonies qui ont eu assez de force pour donner passablement la silhouette de la poudre et de la perruque de Haydn et de Mozart, mais sans les têtes qui s'y adaptent. – Berlioz appartient à la France et ne sera nommé que comme un intéressant étranger, parfois une tête folle.

Ce que j'avais auguré et espéré, et plus d'un peut-être avec moi, c'est-à-dire que Schubert, qui s'est montré déjà, dans tant d'autres genres, solide de forme, riche d'idées et plein de variété, s'emparerait aussi de la symphonie et toucherait le point où, par elle, on prend la foule, est aujourd'hui accompli de la plus magnifique façon. Assurément, il n'a pas pensé non plus à continuer la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. [...]

Ici, outre la magistrale technique musicale de la composition, c'est la vie dans toutes les fibres, le coloris jusque dans la plus subtile nuance, toutes choses mises en valeur, l'expression la plus pénétrante de chaque détail, et, répandu par-dessus tout enfin, ce romantique qu'on connaît d'ailleurs déjà si bien chez Franz Schubert. C'est cette ampleur toute divine de la symphonie, pareille à un fort roman en quatre tomes, une œuvre de Jean-Paul, par exemple, qui ne peut non plus jamais finir, et pour les meilleures raisons, à vrai dire, car c'est aussi pour laisser le lecteur imaginer la suite! ... dans la masse de l'orchestre, où il semble souvent qu'on entende des voix humaines et des chœurs se mêler et se répondre les uns aux autres. Cette ressemblance avec l'organe de la voix, ... c'est le renversement du maniement meyerbeerien des voix. La pleine indépendance où la symphonie se trouve par rapport à celles de Beethoven est une autre marque de la maturité de sa composition. Voyez ici combien le génie de Schubert se manifeste juste et sage. Les formes *grotesques*, les relations hardies telles que nous en rencontrons dans les dernières œuvres de Beethoven, il évite, dans la conscience de ses forces plus modestes, de les imiter: il nous donne une œuvre de la tournure la plus gracieuse et, bien que d'une mode d'évolution nouvelle, n'entraînant nulle part trop loin du centre et y ramenant toujours.»

*Sur Berlioz, Symphonie fantastique op. 14, 1835*

«Les quatre points de vue sous lesquels on peut considérer une œuvre musicale: la *forme* (l'ensemble les parties séparées, la période, la phrase), la *composition musicale* (harmonie, mélodie, mise en œuvre, travail, style), les *idées particulières* que l'artiste a voulu exprimer, enfin l'*esprit* qui

a gouverné forme, matière et idée. [...]

L'époque contemporaine n'a certainement aucune autre œuvre à produire où des rapports semblables de mesure et de rythme aient été plus librement unis et combinés avec des dissemblables. Presque jamais le second membre de la proposition ne répond au premier, la réponse à la question. [...]

Partout il faut, à travers une absence de forme tout extérieure, reconnaître la cohésion spirituelle de l'ensemble... [...]

Virtuose-né de l'orchestre, Berlioz demande sans doute des choses excessives à chaque instrument isolé comme à l'ensemble – plus que Beethoven, plus que tous les autres. Mais ce n'est pas une trop grande habileté mécanique qu'il exige des exécutants: c'est de l'intérêt pour leur tâche, du goût, de l'amour. L'individu doit s'effacer, pour servir simplement à la totalité... [...] À la vérité, Berlioz ne dédaigne absolument rien de ce qui, d'une façon quelconque, s'appelle son, résonance, bruit et timbre: on le voit employer les timbales en sons étouffés, les harpes, les cors en sourdines, le cor anglais et même les cloches. Florestan a même déclaré avoir le ferme espoir que Berlioz commanderait un jour à tous ses musiciens de siffler en tutti. [...] La réduction pour piano de Franz Liszt mériterait une analyse rapide: nous nous la réservons, accompagnées de quelques vues sur le traitement symphonique du piano, pour l'avenir. Liszt a travaillé cette réduction avec tant d'ardeur et d'enthousiasme qu'elle doit être considérée comme une œuvre originale, un *résumé* de ses profondes études, une école pratique du clavier pour l'exécution des partitions. [...]

L'homme est pris d'une crainte instinctive toute particulière devant les laboratoires du génie; il ne veut absolument rien savoir des causes, des outils et des secrets de la création, de même que la nature manifeste une certaine délicatesse quand elle recouvre de terre ses racines. Que l'artiste s'enferme donc quand il est en travail d'une œuvre; nous apprendrions d'effroyables choses si nous pouvions, pour toutes les œuvres, voir jusqu'au fond de leur genèse.

Pour ce qui regarde en général cette question difficile de décider jusqu'à quel point la musique instrumentale doit pousser la représentation des pensées et des événements, je trouve que beaucoup de gens ici s'en tourmentent trop. On se trompe assurément si l'on croit que les compositeurs ont rangé devant eux plumes et papiers dans ce dessein mesquin d'exprimer, de figurer, de peindre ceci ou cela. Qu'on ne taxe pourtant pas si bas les influences et les impressions accidentelles des choses extérieures. Ignorée, à côté de la fantaisie musicale, une idée souvent fait son chemin: à côté de l'oreille, l'œil... et cet œil, l'organisme toujours actif, saisit fortement alors au milieu des sons et des tons certains traits qui peuvent, avec la musique qui s'avance, se condenser et s'achever en formes précises. Maintenant, plus les éléments sympathiques de la musique portent en eux-mêmes les pensées ou les images engendrées à l'aide des sons, plus poétique ou plus fantastique ou plus pénétrante a été en général la conception du musicien, *plus* son œuvre élèvera l'âme ou l'empoignera.»

*Sur la sonate (à propos de la Sonate pour violoncelle et piano op. 45 de Mendelssohn, 1839*

Voilà bien longtemps que nous sommes obligés de garder le silence au sujet de ce genre de composition des sonates... Dans le désordre bariolé des modes et des caricatures que nous traversons aujourd'hui, cela réjouit vraiment de rencontrer une fois encore quelques-uns de ces très honorables personnages qui, jadis à l'ordre du jour, maintenant n'appartiennent plus qu'aux exceptions. [...] Ce qui porte les jeunes artistes à en composer est chose facile à deviner: il n'y a pas de forme de composition plus digne de les introduire auprès de la haute critique et par laquelle ils puissent plaire. De sorte que la plupart des sonates de ce genre ne sont aussi à considérer que comme une sorte de *spécimens*, comme des études de forme; il est difficile qu'elles soient le fruit d'une vive impulsion intérieure. [...] L'effet le plus brûlant et le plus rapide fut produit par C.M. von Weber, qui s'est créé un style personnel: c'est principalement sur lui que la plupart des jeunes artistes qui suivirent se sont basés. Telle était, il y a dix ans, la situation de la sonate, telle elle est encore aujourd'hui. Quelques belles apparitions isolées de ce genre de composition viendront sûrement au jour par-ci par-là et se sont déjà produites; mais du reste, ce genre a parcouru, semble-t-il, toute sa carrière, et cela est bien dans l'ordre des choses: car nous ne devons pas, des siècles de suite, ramener les mêmes formes tout en pensant de nouvelles idées. [...]

Mais cette sonate [de Mendelssohn] est de nouveau la musique la plus pure, la plus valant par elle-même qui puisse être; une sonate aussi belle, aussi claire et originale qu'il en est jamais sorti de la main des grands artistes; une sonate tout particulièrement faite, si l'on veut, pour les cercles de famille les plus raffinés, à déguster par exemple après quelques poésies de Goethe ou de lord Byron.»

*Sur le Trio en ré mineur n° 1 op. 49 de Mendelssohn, 1840*

«Il s'est élevé contre cette formule ["La vraie floraison de la musique est derrière nous"], il a lutté pour nous faire arriver à dire qu'il est le Mozart du XIX<sup>e</sup> siècle, le plus lumineux musicien, qui a le plus nettement et le premier réconcilié les contradictions de l'époque.»

*Sur la Symphonie n° 3 «Italienne» de Mendelssohn*

«Car, on l'a déjà dit bien des fois, au travers de la symphonie tout entière, il souffle comme une harmonie populaire caractéristique – seul un auditeur absolument dénué d'imagination pourrait ne pas le remarquer. C'est donc encore le coloris, avec son charme tout particulier, qui, comme pour la symphonie de Franz Schubert, assure à celle de Mendelssohn une place à part dans la littérature symphonique. Ne cherchez pas chez elle le pathos instrumental ordinaire, l'énorme ampleur habituelle, rien de ce qui pourrait paraître comme un renchérissement de Beethoven; elle se rapproche beaucoup plutôt, principalement comme caractère, de cette symphonie de Schubert dont nous parlions... [...] La symphonie de Mendelssohn se distingue encore, dans ses fondements, par l'intime cohérence des quatre parties; même le dessin mélodique du thème principal dans les quatre morceaux différents est de la même famille; un simple rapprochement au galop permettra de se rendre compte de cela. En sorte qu'elle représente aussi, plus que toute autre symphonie, un ensemble étroitement noué: caractère, ton, rythme ne diffèrent tous, dans les diverses parties, que fort peu l'un de l'autre. Du reste, le compositeur décide lui-même, comme il le dit dans un préambule, que ces parties soient exécutées sans long intervalle entre chacune. [...] Le Scherzo fait ainsi un effet irrésistible; à peine en a-t-il été écrit un plus spirituel à notre époque: les instruments y parlent comme des être humains.»

(Robert Schumann, *Sur les musiciens*, traduction Henri de Curzon, Paris, Stock, 1979)

Extraits choisis par P. Albère