

I.

Lorsque, voici tantôt vingt-cinq ans, Charles-Marie de Weber [Carl Maria von Weber] donna son immortel *Freyschütz* [*Freischütz*], en Allemagne comme en France l'émotion fut grande, on s'en souvient, et l'Europe entière n'eut qu'un cri pour saluer l'avènement de ce nouveau génie, qu'elle proclama romantique. L'épithète, prononcée à cette occasion pour la première fois à propos d'un musicien, est depuis devenue fort banale, et s'applique même désormais à tout opéra où l'élément populaire et fantasmagorique intervient ; mais alors ce cri échappé à l'enthousiasme du moment, ce cri spontané avait un sens, et voulait dire tout simplement que l'art musical venait de rencontrer au théâtre une de ses plus glorieuses manifestations, car selon nous, le romantisme est inhérent à la nature même de la musique, et dire d'une partition qu'elle est romantique dans la haute et sérieuse expression du mot, c'est la proclamer un chef-d'œuvre et reconnaître qu'elle répond aux conditions essentielles de l'art. // 222 //

La musique est de son principe romantique et portée à la fantaisie, en d'autres termes à la forme la plus idéale où l'imagination puisse s'élever. A ce compte, l'antiquité, accoutumée à diviniser le type humain, à se représenter ses dieux sous la figure de ses héros ; l'antiquité grecque, préoccupée surtout des arts plastiques, devait nécessairement ignorer la musique, du moins dans les conditions mélodieuses en dehors desquelles il ne saurait exister pour nous de combinaisons sonores. Entre Aristote, qui penche pour limitation exacte de la nature, et Platon, l'apôtre inspiré des idées innées, de quel côté l'instinct musical se laissera-t-il sentir? Faut-il vous l'apprendre? Le troisième livre de *la République* en dit plus long à ce sujet que tous les commentaires, non qu'il renferme sur un point si obscur des révélations autres que celles que l'intelligence la plus simple de l'antiquité nous livrera, mais du moins est-on frappé de voir, au plus beau triomphe de l'art plastique, l'art musical choisir pour interprète le représentant des idées, celui qui, vis-à-vis de l'empirisme du Lycée, va soutenir que les types du beau, loin de se déployer aux yeux de l'artiste, reposent au plus profond de son âme à l'état de mystiques réminiscences d'une vie antérieure. En dépit de tant de savantes recherches, de tant de commentaires et de théories, nous ne possédons guère sur la musique des anciens que des connaissances fort restreintes, et bien des braves gens se creusent encore la cervelle qui tôt ou tard succomberont à la tâche sans avoir résolu le problème et sans nous avoir appris là-dessus autre chose que ce qu'on trouve dans les écrits de Ptolémée, de Plutarque et de Platon. Or, de ces différens écrits, quelle conclusion tirer, sinon que les Grecs n'ont jamais eu la moindre idée de la mélodie, et que leur musique était tout simplement un système destiné à régulariser les mouvemens, un art de la mesure et de la quantité, répondant du reste dans sa sphère à toutes les conditions de l'art plastique? En effet, on ne nous dit pas que la musique ait jamais joué chez les Grecs un rôle indépendant ; au contraire, l'emploi qu'on lui réserve est subalterne, et, pourvu qu'elle accompagne les danses et les pantomimes, la Polymnie antique n'en demande pas davantage. En admettant d'ailleurs que les Grecs connussent l'échelle diatonique, rien ne nous porte à présumer qu'ils aient jamais eu le secret de la base harmonique sur laquelle repose notre système de mélodie. Le rythme, en outre, ne saurait constituer à lui seul un art musical, attendu que le rythme peut fort bien exister en dehors de cet art. Aux temps nouveaux seuls il était réservé de pénétrer dans le monde des sons et d'en approfondir les mystères.

C'est un fait désormais reconnu que la musique sort du christianisme et se développe avec lui. La musique tient dans le monde nouveau la place que la statuaire occupait dans le paganisme. Par son caractère de spiritualisme ineffable, l'art des

sons pouvait seul parvenir // 223 // à rendre l'idée chrétienne d'un Dieu incréé. Si l'antiquité avait eu recours à l'art plastique pour se représenter ses dieux, c'est que les dieux de l'antiquité ne cessaient d'affecter la forme et les passions humaines : mais, à une époque de détachement terrestre et de contemplation mystique, il fallait, pour interprète, un art ayant l'infini pour objet, un art dont l'élément même est insaisissable, la musique. L'œuvre du statuaire a de la consistance et sait en quelque sorte enchaîner sous nos yeux la forme humaine ; le statuaire même, alors qu'il idéalise, n'en reproduit pas moins des types sensibles ; le son, au contraire, n'imité rien, il s'exhale et s'évanouit ; il est fugitif et transitoire comme la vie de l'homme. Lorsqu'il appelait le romantisme un beau sans limites, Jean-Paul trouvait peut-être la plus heureuse définition de cet art, dont l'essence repose dans une éternelle aspiration qui pousse l'homme au-delà de sa sphère, au-delà du cercle borné de ses connaissances, et l'entraîne à la recherche d'un idéal inaccessible. Or, quel art mieux que la musique eût jamais rendu le caractère de ce pressentiment divin ? Je ne sais, mais il me semble que l'idée chrétienne, en même temps qu'elle crée le romantisme et la musique, développe aussi chez les autres arts des ressources individuelles ayant pour but l'expression cet amour de l'infini qui désormais possède l'humanité ; ainsi, dans la peinture, la perspective et le clair-obscur. Quoi qu'il en soit, l'art romantique est musical de sa nature, et je ne suppose point qu'il existe en musique de chef-d'œuvre digne de ce nom dont le romantisme n'ait à son tour fourni le fonds.

Le règne des sons commence où finit le règne de la parole. De là l'irrésistible attrait qu'exerce la musique sur les âmes altérées de la soif de l'infini, sur ces natures féminines qu'un besoin de rêverie tourmente sans relâche ; de là aussi l'espèce d'éloignement qu'éprouvent à son endroit les esprits positifs, les penseurs. A ce compte, la musique ne pouvait accomplir ses destinées dans l'antiquité ; tous ces Grecs de Corinthe et d'Athènes étaient gens trop plastiques, trop sensuels pour elle. La musique appartient à l'idéal romantique moderne, un hégélien dirait à *l'idéal subjectif*. Prenez Beethoven, le maître des maîtres en ce spiritualisme transcendant ; tentez de le suivre en ses divagations sublimes, et vous verrez où il s'arrêtera. Chez le divin chanteur des symphonies, en effet, cette aspiration domine tout, la forme elle-même ne le contient plus ; s'il ne la brise pas, du moins en use-t-il avec elle aussi librement qu'il le peut. Et dire avec cela que Beethoven relève de la tradition de Bach, qu'il se rattache à ce grand cycle ouvert par l'immortel organiste ! Remarquez cependant comme les extrêmes se touchent ; après tout, peut-être n'y a-t-il ici d'extrêmes que les apparences. Le génie du christianisme aura-t-il donc manqué à sa mission divine pour s'être élancé du sein des cathédrales vers les hauts sommets de la // 224 // terre, vers la nuée sereine où désormais il se balance au-dessus des forêts et des abîmes, au-dessus de l'immensité des flots ? En renonçant à la forme liturgique, l'adoration agrandit son domaine. Honorons le Créateur dans son œuvre : plus de psaumes, de cantiques et de versets selon le rite consacré ; il s'agit maintenant de se répandre en hymnes glorieux, d'atteindre par l'enthousiasme à la contemplation du Dieu vivant, de remplacer la contrition par l'extase. A cette idée de nouvelle origine, une forme nouvelle devait échoir. Lier en un faisceau inextricable, assembler, combiner les éléments les plus divers selon les lois de l'art le plus industriel, le plus admirablement profond, voilà Sébastien Bach [Johann Sebastian Bach] ; rendre la liberté à tous ces éléments captifs, leur donner la clé de l'air et des étoiles, et cela sans que la confusion en résulte, sans que ces masses déchaînées enfantent le chaos, telle est à mon avis l'œuvre de Beethoven. Si l'auteur des fugues va se perdre souvent dans les méandres sinueux ses combinaisons chromatiques et enharmoniques, il suffit par momens à Beethoven d'une simple note pour l'enivre de sa magie, et vous le verrez mainte fois, se laissant bercer par un accord, en extraire sans fin comme d'une de ces cassettes du fabuleux Orient des trésors toujours plus merveilleux et

plus imprévus. La parole l'embarrassait, il y renonce, et c'est à propos de lui surtout que Hoffmann a pu dire si excellemment que la musique instrumentale est le plus romantique des arts.

Mais, après la musique instrumentale de Beethoven, je ne sais rien de plus romantique au monde que les opéras du chevalier Charles-Marie de Weber [Carl Maria von Weber]. Lui aussi, de sublimes instincts le possèdent ; lui aussi rêve tout haut de l'infini, avec cette différence pourtant que sa rêverie, moins préoccupée des causes générales, moins absorbée dans l'abstraction philosophique, s'attache davantage aux phénomènes de la nature, au pittoresque. Le romantisme de Beethoven a l'âme humaine pour objet ; esprit contemplatif, le chantre des symphonies se borne à traduire en un splendide langage ces éternelles vérités sur lesquelles, de Platon à Spinoza, tout grand génie a spéculé. Par lui, et c'est là l'immortelle gloire de Beethoven, la psychologie a passé dans la musique, et la langue des sons, sans rien dire de l'ampleur oratoire, de la magnificence du discours musical, a trouvé des formules pour les idées métaphysiques. Je le répète, Beethoven n'en veut qu'aux mystères de l'âme, à ses douleurs profondes, à ses déchirements, à ses aspirations vers Dieu : si la nature intervient dans ses œuvres, c'est toujours à titre d'agent secondaire et comme pour servir de confidente à l'immortelle éplorée, livrant, comme Isaïe, ses gémissemens sublimes aux flots du rivage, aux vents de la montagne, au nuage égaré à travers l'espace. Chez Weber, au contraire, le naturalisme prime tout, un naturalisme merveilleux, avide de superstitions et de légendes. S'il aime la forêt // 225 // sonore perdue dans les profondeurs de la montagne, s'il aime le lac bleu dont les roseaux solitaires chantent mélodieusement au clair de lune c'est que la forêt et le lac vivent pour lui d'une vie élémentaire, c'est qu'il pressent çà et là des légions d'esprits qu'il évoquera tôt ou tard : ici le chasseur vêtu de rouge et de vert, Samiel et sa meute endiablée, présidant aux sortilèges du carrefour maudit ; là-bas les elfes vaporeux frissonnant aux étoiles, Ariel et Miranda, le cor enchanté d'Oberon répondant à la trompe infernale, les suaves Tempes du royaume de Titania pour horizon à la caverne des démons, car c'est le propre de Weber d'avoir su exceller dans l'art des contrastes, et son fantastique mi-parti de ténèbres et de clarté vous fait involontairement songer à ces tableaux mystiques de l'école italienne dont la région supérieure nage dans la sérénité, tandis qu'au-dessous tout est nuit et terreur. Si donc Weber entre en rapport avec la nature, c'est pour lui demander les secrets de sa vie profonde et cachée. Désormais le torrent et le bois, l'océan et la montagne, cesseront de servir de fond au tableau comme chez Beethoven, et, si je puis m'exprimer ainsi, d'être la simple pédale de l'orgue harmonieux sur lequel l'âme humaine gémit son ineffable complainte, son monologue divin. Tout ici palpite et bourdonne d'une vie indépendante qui, pressée de se faire jour, va se manifester au premier plan. Les génies des eaux, de la terre et de l'air, ondins, elfes et gnomes, concourent à l'action ; de tous côtés foisonnent les esprits élémentaires, et bientôt entre les personnages réels et les autres vous ne distinguez plus, tant le nuage fantastique enveloppe les groupes.

Une fois son monde évoqué, Weber se l'associe et ne néglige rien pour se le rendre intime, familier, car il croit en lui comme Hoffmann, comme Tieck, comme Arnim, comme tous les coryphées du mouvement poétique dont il semble avoir eu pour tâche de vulgariser par la musique le romantisme littéraire. Là même est, selon moi, le secret de la popularité immense de l'auteur du *Freyschütz* [*Freischütz*], d'*Euryanthe* et d'*Oberon*. Par ses sentimens, par ses mœurs, par ses goûts, Weber se rattache à cette phalange héroïque de jeunes hommes exaltés qui, s'inspirant des principes de nationalité, fondèrent ce qu'on appelle encore aujourd'hui l'école romantique et s'en allèrent au-delà des siècles chercher dans les institutions et les

croyances du moyen-âge des secours contre les idées françaises, alors envahissantes. Vous connaissez ce *Knabenwunderhorn* [*Des Knaben Wunderhorn*], ce recueil où Brentano et d'Arnim [von Arnim] ont entassé les mille trésors de la vieille poésie allemande : traditions, légendes et contes bleus, berceuses et refrains de chasse, tout est là. Eh bien! pour la musique, Weber me représente ce recueil vivant, il me semble retrouver en lui ce mélange de naïf et de merveilleux, de sentimentalité et de superstition, qui fait le fonds de l'instinct populaire au moyen-âge ; et d'ailleurs comment l'en- // 226 // -thousiasme des masses lui eût-il manqué, à lui dont le romantisme, dégagé de la partie philosophique qui rend Beethoven inaccessible à tant de gens, s'attache surtout à célébrer la vie des forêts et n'a que bruits de chasse au fond de l'âme?

La chasse, en effet, ses émotions de joie et de tristesse, ses découragemens, ses manœuvres, jusqu'à ses incantations diaboliques, tel est le motif que Weber se plaît à varier sans relâche, et, je le demande, vit-on jamais thème plus populaire en Allemagne, dans ce beau pays du Rhin et de Souabe où de toute antiquité les empereurs sont oiseleurs et les grands-ducs archers, où mieux, s'il faut en croire les chroniques, aux bons temps des landgraves de Thuringe, une princesse du sang royal se gagnait à la cible ni plus ni moins qu'une couronne d'or? Étrange chose, ce Weber qu'on prendrait volontiers pour le génie incarné delà chasse, tant il a deviné, senti, flairé ce qu'il y a de poésie cachée sous cette vie au sein des bois, tant il a su rendre à traits puissans l'âpre et sauvage physionomie du paysage montagneux que la meute efflanquée parcourt au son des trompes sur la trace du sanglier meurtri ; cet homme, dont la musique respire à pleins poumons les plus mâles senteurs forestières, était un être souffreteux, maladif, ayant besoin pour vivre des ressources journalières de son travail, et presque aussi maltraité du côté de la fortune que du côté de la santé physique. Noble Weber, a-t-il réellement jamais connu le galop d'un cheval? et, si quelqu'un de ces grands-ducs d'Allemagne qu'il servit en qualité de maître de chapelle l'eût invité d'aventure à suivre la chasse, eût-il pu serrer autour de ses reins le ceinturon de cuir et prendre sa part du terrible exercice? Hélas! pauvre artiste sublime, il eût suffi d'un cahot pour briser sa fragile existence, et dès la première haie, dès le premier fossé, il eût donné à rire, lui le génie de la chasse, lui le père de Samiel, au plus obscur des palefreniers de son altesse. Non, toutes ces belles choses qu'il a si magnifiquement décrites, c'est du fond de sa chambrette solitaire qu'il les a vues passer au crépuscule. Il en avait l'instinct suprême, c'était assez pour lui d'en remplir son imagination et son cœur. Tant d'autres vivent physiquement au milieu d'elles qui mourront un jour sans en avoir même soupçonné la poésie. Il faut en prendre son parti et renoncer à concilier ce qui peut-être est inconciliable, à savoir l'idée et la pratique. On dirait vraiment que le sens exquis d'une chose en exclut la pratique, et que d'autre part l'action porte en elle je ne sais quoi de grossier, de brutal, qui s'oppose aux raffinemens de l'intelligence. Ça et là de rares exceptions s'offrent bien. Byron en était une, et je me suis souvent figuré le noble lord en humeur poétique lançant à fond de train sa jument sur les sables du Lido. Mais Weber, quel triste chasseur et pourtant quel glorieux, quel sublime chantre de la chasse! Tout ceci nous amène à parler de sa vie. Notons rapidement quelques traits caracté- // 227 // -ristiques, et tâchons de rendre de notre mieux cette physionomie intéressante, ne fût ce que pour en étudier certains contrastes.

Charles-Marie de Weber [Carl Maria von Weber] naquit le 18 décembre 1786, à Eutin, dans le Holstein, d'une famille appartenant à l'ordre équestre, et les meilleurs soins présidèrent à son éducation. Dès sa plus tendre jeunesse, nous voyons la peinture et la musique se disputer son temps. Tout porte même à croire qu'il eût réussi à se faire un nom dans le premier de ces deux arts si le démon musical qui le

possédait à son insu ne l'eût entraîné loin des voies du dessin et de la couleur. Du fond de l'atelier où ses doigts distraits s'exerçaient au fusin, il entendit un beau soir chanter la musique des sphères ; le roi des aulnes l'appelait vers ses royaumes éthérés, et, comme cet enfant de la ballade, il se laissa ravir, mais lui du moins n'en mourut pas : les génies épargnent leurs frères. N'importe, ses premières études des arts du dessin ne furent point stériles ; à plusieurs reprises il y revint, et personne n'ignore que c'est à lui qu'on doit l'invention de la lithographie. Il va sans dire que la musique finit toujours par avoir le dessus, car, si d'une part était le dilettantisme, de l'autre était la vocation. Son père, le major de Weber, pressentant l'avenir de cette jeune tête, ne recula point devant les sacrifices pour lui ouvrir les mondes de la science. Or, sa ville natale offrant peu de ressources à l'initiation, Charles-Marie [Carl Maria] se rendit à Saltzbourg auprès de Michael Haydn, puis à Munich, où il étudia le contre-point sous la direction de l'organiste de la cour. En 1800, le jeune maestro donna son premier opéra, *la Fille des Bois* (*das Waldmädchen*) ; il avait alors quatorze ans. Quand je dis son premier opéra, je me trompe ; deux années auparavant il avait débuté par une composition musicale intitulée assez étrangement *la Puissance de l'Amour et du Vin* (*die Macht der Liebe und des Weines* [*die Macht der Liebe und des Weins*]). Ce que c'était que ces deux ouvrages, dont l'un devint d'ailleurs bientôt la proie des flammes ainsi que diverses fugues et morceaux de clavier et une messe, et dont l'autre, accueilli avec succès à Vienne, à Prague, à Pétersbourg, valut d'emblée à Weber une réputation de talent facile, médiocrement en harmonie, j'imagine, avec ses visées ultérieures ; ce que c'était que ces deux ouvrages, on le suppose : d'honnêtes réminiscences de la leçon d'hier, la cent unième reproduction de la formule ayant cours, un fonds banal où çà et là tremblotent quelques rares idées moins semblables à des étoiles au firmament qu'à des vers luisans dans l'herbe. Je n'ai jamais compris, quant à moi, le culte superstitieux que bien des gens professent pour tous les papiers de jeunesse des grands artistes : comme si ces produits d'une imagination qui nécessairement s'ignore pouvaient être jamais autre chose que des tâtonnemens d'un écolier plus ou moins doué. On aura beau dire, les poètes, les musiciens, les peintres de génie, ne poussent pas au beau milieu d'une époque à la manière des champi- // 228 // -gnons. Il faut commencer par tenir de quelqu'un en ce monde, et l'ordre intellectuel non moins que l'ordre physique à ses filiations traditionnelles, ses lois imprescriptibles d'hérédité. Indépendant, nul ne l'est à ses débuts ; heureux qui peut le devenir avec l'âge. On imite d'abord, quitte à créer plus tard pour servir à son tour de modèle aux hommes de l'avenir. Raphaël succède à Pérugin, Mozart à Gluck, et long-temps encore les divins élèves, celui-ci dans *la Vierge à la Chaise*, celui-là dans *la Clémence de Titus* [*la Clemenza di Tito*] et *l'Idoménée* [*Idomeneo, re di Creta*], long-temps encore les divins élèves caresseront la forme du maître avant de pouvoir donner essor à l'idée-type qu'ils ont en eux. Or, l'idée-type de Weber, c'est le *Freyschütz* [*Freischütz*] ; le chercher en-deçà, c'est perdre sa peine ; qu'importe, après tout, de savoir dans quelle langue a bégayé l'enfant si l'œuvre du maître nous reste ? Aussi ai-je hâte d'y arriver. Je noterai cependant, comme produits de cette période d'acheminement vers le but solennel, deux symphonies, plusieurs concertos et un opéra intitulé *Pierre Schmoll et ses Voisins* [*Peter Schmoll und seiner Nachbarn*], lequel fut représenté à Augsbourg sans trop de succès. On m'a aussi bien souvent parlé d'un ouvrage fantastique dont la célèbre légende de Rübezahl fournissait le sujet, et que Weber avait entrepris d'écrire lorsqu'il se trouvait à Breslau en qualité de directeur de la musique. J'avoue qu'ici ma curiosité se réveille, pour le chantre futur d'*Oberon*, pour l'imagination aérienne qui devait un jour initier notre monde aux vaporeux secrets de la cour de Titania, c'était, il faut le dire, un ravissant motif que cette histoire du gnome silésien. On se prend involontairement à souhaiter la musique de Weber, dès qu'on songe à la romantique épopée de la belle princesse surprise au bain par le ricanement lascif du lutin qui la lorgne du haut d'un pic voisin.

Or, voilà que non loin de la nappe azurée,
Sur le plus haut pic de granit,
Se tenait un lutin fameux dans la contrée,
Penché comme un pinson sur le bord de son nid.

Et la captivité dans la grotte enchantée, quelle plus musicale fantaisie, lorsque la princesse, avisant la baguette du sorcier, s'en empare et crée toute sorte de fantastiques messagers qu'elle envoie à travers l'espace porter de ses nouvelles au prince son fiancé, sans compter la scène finale où le gnome berné passe la nuit à compter au clair de lune les carottes de son jardin, et ne s'aperçoit pas que pendant ce temps on lui enlève sa prisonnière! On ne possède malheureusement aucune donnée sur cette partition de *Rübezahl*, restée à l'état d'ébauche. Après cela, peut-être tout n'est-il point à regretter, et il pourrait bien se faire que plus d'un fragment en ait passé dans *Oberon*. Je n'ai jamais cru beaucoup à ces magnificences fastueuses des grands maîtres qui passeraient leur vie, au dire de certaines bonnes gens, à jouer un rôle d'en- // 229 // -fant prodigue. Je veux bien admettre que le génie sème les pierreries, mais on me permettra de croire qu'il les compte ; on sait toujours plus ou moins ce qu'on dépense, et, quand tel diamant égaré vaut la peine qu'on le ramasse, on se baisse très prudemment plutôt que de souffrir qu'il se perde ainsi sans profit pour personne. Les Italiens eux-mêmes, en dépit de leur libéralité proverbiale, font comme les autres : je ne parle ici que des maîtres, et n'ai point à m'occuper des gens à la suite desquels, trafiquant de fausse monnaie, ne risquent guère à se montrer prodigues ; mais demandez à Rossini, si, lorsqu'il travaillait à son *Guillaume Tell*, il ne lui est pas arrivé plus d'une fois de couronner des plus beaux épis de ses moissons nouvelles telle idée de jeunesse qui lui revenait le sourire sur les lèvres, et parée de sa seule fraîcheur, de ses seules grâces adolescentes.

De Breslau, Weber passa auprès du duc Eugène de Wurtemberg [Ludwig Württemberg], qui le garda à son service dans sa jolie résidence de Carlsruhe en Silésie, jusqu'au jour où les évènements politiques forcèrent l'auguste dilettante de congédier sa chapelle et son théâtre. Ainsi rendu à lui-même, Weber parcourut l'Allemagne, et termina bientôt sa tournée musicale en rejoignant le prince, qui, cette fois, le reçut dans son palais de Stuttgart. Ce fut en ces circonstances que Weber écrivit son opéra de *Sylvana* [*Silvana*], lequel était tout simplement une seconde édition revue et augmentée de *la Fille des Bois* [*Das Waldmädchen*], dont on avait remanié le poème. Quand nous disions tout à l'heure que rien ne se perdait en ce bienheureux monde de l'imagination! Ajoutons en passant que l'idée première n'était pas au bout de ses transformations. *La Fille des Bois*, [*Das Waldmädchen*], après être devenue *Sylvana* [*Silvana*], devait finir, grâce à une troisième métamorphose, par s'appeler *Preciosa*. Si le bouddhisme n'existait pas, les musiciens l'eussent inventé. Il est vrai qu'en ses migrations successives, l'âme musicale va s'épurant toujours, et que, pour ne point avoir en somme abdiqué complètement son identité, elle ne s'en est pas moins transfigurée. En même temps que *Sylvana* [*Silvana*] parurent sa cantate intitulée *le Premier Son (der erste Ton)* et divers compositions symphoniques ou concertantes.

Cependant la renommée de Weber commençait à se faire. De jour en jour, sa musique gagnait en faveur dans l'opinion, ses opéras se jouaient partout ; le monde allait à ses concerts, car on n'ignore pas que chez lui l'exécutant marchait de pair avec le maestro, et que, s'il était déjà le compositeur de piano le plus original, il était aussi le plus inspiré, le plus puissant des virtuoses. En 1810 il voyagea ; à Berlin, à Munich, à Darmstadt, les meilleurs succès marquèrent son passage. A Vienne, il retrouva le bon abbé Vogler, sous lequel il avait, sept ou huit ans auparavant, étudié

la haute composition. Weber était un esprit trop sérieux, trop passionnément curieux de science et d'initiation en // 230 // toutes les choses de son art, pour négliger cette occasion d'augmenter le trésor de ses connaissances, et nous le voyons s'empresse de s'incliner devant l'autorité de l'excellent, de l'illustre théoricien, qui jadis enseigna son enfance, et retourner à l'école du vieil abbé, lui déjà maître, lui à la veille de donner trois chefs-d'œuvre à son siècle.

L'abbé Vogler avait dans sa classe un autre élève qui devait à son tour occuper plus tard l'attention de l'Europe. Nous voulons parler de Meyerbeer, venu de Berlin à Darmstadt pour suivre les cours du plus savant professeur de l'Allemagne. L'illustre auteur de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] a conservé de cette période de sa jeunesse un souvenir presque religieux. Le nom seul du vénérable fondateur de l'école de Darmstadt suffit pour faire revivre à ses yeux tout un passé qu'il aime, et dont il ne parle jamais que d'un ton pénétré. « Venez à moi, écrivait l'abbé Vogler au jeune Meyerbeer après l'examen d'une fugue que celui-ci lui avait adressée de Berlin, venez à Darmstadt, et je vous accueillerai comme un fils, et je vous *ouvrirai les sources vives de la science musicale*. » Excellent homme! quel autre langage eût-il employé pour encourager une vocation théologique? Chez lui, je le crains bien, l'artiste, le maestro, marchait de pair avec le prêtre, s'il ne passait ayant, et sa foi religieuse et sa foi musicale se confondant l'une l'autre, il en résultait un amalgame de profane et de sacré qui, réagissant sur son enseignement, transformait le conservatoire qu'il dirigeait en une sorte de séminaire: étrange séminaire, il faut l'avouer, où se coudoyaient toutes les communions, qui vivaient ensemble le mieux du monde, à la condition de professer le même culte en matière d'art. Du reste, on travaillait sans relâche à l'école du bon vieillard; c'était un véritable noviciat de bénédictins. Chaque matin, au point du jour, l'abbé Vogler disait sa messe basse, que servait Charles-Marie de [Carl Maria von] Weber en sa qualité de catholique romain. — Que pensez-vous du jeune clerc? Si vous eussiez dit alors à maître Samiel que ce frêle enfant de chœur si confit en dévotion l'évoquerait un soir, lui et sa bande, au carrefour du bois, maître Samiel lui-même, tout diable qu'il est, n'aurait-il pas eu bon droit de s'étonner fort? — Sitôt après sa messe, le professeur, rassemblant ses élèves, leur tenait une leçon de contre-point puis leur distribuait divers thèmes de musique d'église, sur lesquels on avait à s'exercer en commun, et terminait la séance par l'analyse de chacun des morceaux. Le plus souvent, vers quatre heures de l'après-midi, les travaux de la journée étant achevés, notre abbé emmenait avec lui un de ses jeunes gens, Weber ou Meyerbeer, et dirigeait la promenade du côté de la cathédrale où se trouvaient deux orgues. Aussitôt arrivés, maître et disciples s'emparaient des tribunes, le concert commençait, et les inspirations allaient leur train. On s'appelait, on se répondait, et d'un instrument à l'autre passait et repassait le motif voyageur, sorte // 231 // de navette mélodieuse qui ne tardait pas à disparaître sous d'inextricables tissus d'harmonie.

Cependant, à certains intervalles, la confrérie musicale émigrail; l'abbé visitait alors avec sa troupe les principales villes d'Allemagne: vrai professeur de gaie science, toujours prêt à discourir chemin faisant et capable de convertir en académie une chambre d'auberge, s'il s'agissait de tirer profit pour son enseignement d'une observation recueillie dans la journée! — Des hommes tels que Weber et Meyerbeer étaient faits pour se comprendre et s'aimer; il y avait dans ces deux intelligences un point de contact par lequel elles devaient se rapprocher dès leur première rencontre sur les bancs de l'école. Je veux parler du sens esthétique, de cette façon transcendante, qui les caractérise, d'envisager l'art musical. Toutefois une trop grande différence d'âge existait entre les deux futurs rivaux (Meyerbeer était plus jeune de dix ans que Weber) pour que les relations s'établissent sur ce pied d'intimité

qu'elles n'auraient point manqué de prendre plus tard, si la mort eût épargné l'aîné. Weber exerça donc, dès cette époque, sur Meyerbeer, cette influence de l'âge qu'impose toujours, quoi qu'on dise, surtout lorsque cette influence est accompagnée du prestige d'une gloire naissante, et les premières sympathies de Meyerbeer pour son condisciple furent mêlées d'une certaine admiration superstitieuse que devait exalter encore la physionomie attristée et pensive, l'air sauvage et distrait de cet irritable jeune homme, à l'œil de feu, aux pommettes saillantes, absorbé dans le pressentiment d'un monde surnaturel.

En 1806, Weber fut appelé à Dresde pour y remplir les fonctions de directeur de la musique. Il s'agissait de fonder un opéra national dans la capitale des rois de Saxe, et l'on devine avec quel empressement notre jeune maître accepta la mission. Déjà Weber avait essayé de plusieurs postes de ce genre, mais sans pouvoir se fixer en aucun, soit que sa nature susceptible et nerveuse le rendît peu propre à discipliner des artistes médiocres, soit qu'il se sentît déplacé partout ailleurs que dans une résidence de premier ordre. Cette fois l'occasion se présentait, il la saisit, et de ce moment Dresde devint sa véritable patrie. Parlerai-je de tant d'illustres compositions qui signalèrent son avènement, cantates, messes, ouvertures, lorsque déjà nous touchons au *Freyschütz* [*Freischütz*], lorsque l'heure fantastique a sonné?

Ici des temps nouveaux commencent.

II.

Le 19 juin 1821, vers midi, la plupart des esprits de Berlin semblaient s'être donné rendez-vous au café Stehley. Poètes, peintres, // 232 // musiciens, journalistes, répandus par groupes autour des tables, causaient et gesticulaient de l'air le plus animé. A l'exaltation de tout ce monde, on eût dit des préparatifs d'une émeute, et peut-être aurait-on deviné juste. Il ne s'agissait, en effet, de rien moins que d'une prise d'armes entre deux camps dès long-temps ennemis, et la collision, pour n'avoir rien de politique, n'en menaçait pas moins d'être orageuse et terrible. On pouvait donc s'attendre à voir se renouveler toutes les horreurs des fameuses guerres de partisans auxquelles jadis les noms de Gluck et de Piccini [*Piccinni*] servirent de drapeaux, car l'Italie et l'Allemagne, guelfes et gibelins, se trouvaient en présence ; de côté et d'autre on battait le rappel, ceux-ci criant pour mot d'ordre et devise : Spontini et *Olympie* [*Olimpie*] ; ceux-là : Weber et l'opéra national allemand.

Charles-Marie de Weber [*Carl Maria von Weber*] était venu à Berlin diriger les répétitions de son *Freyschütz* [*Freischütz*] (1), et, grâce à l'infatigable persévérance du grand artiste que soutient la conscience de sa vocation, l'entreprise marchait à ses fins, en dépit des cabales et des intrigues de toute sorte qu'on lui suscitait ; intrigues et cabales qui, disons-le en passant, devaient revivre quelque vingt ans plus tard à propos des ouvrages de Meyerbeer, et cela toujours sous les auspices de M. Spontini. D'ailleurs, outre son génie, Weber avait pour lui le sentiment national. A ce compte, il ne pouvait périr. Les chanteurs étaient dans le ravissement, et l'intendant des théâtres royaux voulait que rien ne fût négligé pour rendre la mise en scène digne du chef-d'œuvre.

(1) Écrit à Dresde, le *Freyschütz* [*Freischütz*] fut exécuté à Berlin pour la première fois.

Selon le plus ou moins de fougue, le plus ou moins d'expansion naturelle à leur tempérament, les coryphées de la musique nationale donnaient déjà libre cours à leur humeur triomphante, ou se contentaient d'espérer en silence ; les Italiens, au contraire, et tous ceux qui tenaient pour l'Italie, n'étaient rien moins que rassurés, et s'efforçaient de dissimuler leur inquiétude sous les dehors d'une confiance imperturbable. Quelle idée en effet a ce petit Weber du Holstein de vouloir se mesurer avec le colosse du siècle, avec le sublime auteur de *la Vestale* et d'*Olympie* [*Olimpie*]! Il ne restait plus qu'à savoir si l'on trouverait jamais un public pour prendre au sérieux l'incartade. En attendant, la cabale poursuivait ses manœuvres accoutumées, de faux enthousiastes s'enrouaient à crier merveille par-dessus les toits, et proclamaient l'opéra nouveau dix fois plus admirable que le *Don Juan* [*Don Giovanni*] de Mozart et le *Fidelio* de Beethoven, espérant, à force d'exagérations et de vacarme, discréditer l'auteur dans la pensée de ses vrais amis.

Pendant ce temps, que faisait Weber?

Au milieu de l'agitation générale, lui seul gardait une attitude calme et sereine. La plus grande partie de sa journée se passait à voir ses // 233 // chanteurs, le reste en un cercle d'intimes, et, certain d'avoir fait de son mieux, convaincu de la bonne volonté de sa troupe, il attendait fièrement avec confiance, s'en remettant d'ailleurs à la grâce de Dieu.

Tel était le motif de toutes les conversations ouvertes au café Stehley dans la matinée du 19 juin 1821, jour de la première représentation du *Freyschütz* [*Freischütz*].

— Je vous le demande, mon cher maestro, s'écriait un jeune homme à tournure militaire, je vous le demande, cela ne dépasse-t-il pas toute imagination de voir ce M. Weber, à qui on aurait tout au plus dû livrer un des petits spectacles du faubourg, oser venir s'emparer de la sorte du théâtre royal de l'Opéra de Berlin, et nous apporter ses oripeaux romantiques ramassés au hasard dans toutes les friperies musicales? Nous les apporter pour remplacer quoi? le chef-d'œuvre de la musique, *Olympie* [*Olimpie*], *Olympie* [*Olimpie*] de notre incomparable Spontini! En vérité, c'est de la démence, et le pauvre diable me fait pitié ; qu'en dites-vous, monsieur le maestro, n'ai-je pas raison de le prendre en pitié?

— Tout-à-fait raison, répondit avec chaleur un petit homme à besicles vertes, dont l'accent fortement prononcé trahissait l'origine italienne ; cependant, ajouta-t-il aussitôt, peut-être en pareille matière mon opinion n'est-elle point assez désintéressée pour qu'on en tienne compte, car je n'admire au monde que la musique de mon pays, et fais profession d'un enthousiasme sans bornes pour le grand maestro Spontini, que je place au-dessus de tous.

— A Dieu ne plaise que je vous conteste jamais cette opinion! ajouta le jeune homme. Spontini passera toujours pour le plus grand compositeur dramatique dont la musique s'honore, et je ne vois pas qui l'on pourrait lui comparer en Allemagne. Après de lui Gluck est un bloc de marbre inanimé et froid, Mozart un musicien aimable et tendre, mais sans génie ; et puis comment appeler. Mozart un compositeur dramatique? Son *Don Juan* [*Don Giovanni*], dont tant de braves gens raffolent sans savoir pourquoi, manque complètement de caractère, et, si vous en exceptez quelques rares morceaux, n'offre à notre génération que des vieilleries qui font sourire. Je le répète, est-ce Gluck ou Mozart que vous comparez à mon héros? Sans lui, saurait-on seulement ce que c'est qu'un opéra? Nul autre que Spontini n'a compris la forme dramatique : je dirai plus, il l'a inventée. Parlez, monsieur, me soutiendrez-vous le contraire?

— Non pas certes, répondit vivement le maestro. Puis, se ravisant soudain, et du ton d'un homme qui craint de se compromettre : N'allez pas croire cependant que je sois l'ennemi de M. de Weber ; j'ai la plus grande estime pour son talent, ce qui ne m'empêche point toutefois de penser qu'il lui sera bien difficile de faire sensation après M. Spontini.

— Vous croyez! observa un jeune homme assis à la table voisine, et qui jusque-là était resté étranger à la conversation, et pourquoi, s'il // 234 // vous plaît, monsieur? Sans doute parce que notre brave Allemand a renoncé, de parti pris, à tous ces vains accessoires de mise en scène de deux cors de plus dans l'orchestre. Qui sait cependant si ces deux cors bien employés ne produiront pas plus d'effet que les trente-six trompettes de M. Spontini dans *Olympie* [*Olimpie*], et que toutes les pompes de son spectacle, je n'en excepte pas même les éléphants?

— Voilà un singulier personnage, murmura le maestro à l'oreille de son interlocuteur.

— Vous ne le connaissez donc pas? répliqua celui-ci. C'est le plus fougueux ennemi de notre idole ; mais qu'importe? tous ces beaux discours n'empêcheront pas l'opéra de ce petit Weber de tomber lourdement ce soir. Laissez faire, ni mes amis ni moi ne souffrirons que l'astre de Spontini soit offusqué, et, tant que nous tiendrons pour lui, il restera le musicien par excellence.

A ces mots, un éclat de rire diabolique partit du coin le plus reculé de la salle, et, tous les regards se portant aussitôt de ce côté, on vit deux hommes se lever et sortir brusquement. Le plus âgé pouvait avoir de quarante-trois à quarante-six ans ; c'était un individu de petite taille et vêtu d'une redingote foncée. Deux yeux de flammes, deux charbons ardents rayonnant sous d'épais sourcils qui se joignaient ensemble, éclairaient son visage d'une mobilité extraordinaire et dont toute sorte de rides et de plis sillonnaient la peau d'un brun jaune ; ses cheveux, fournis et taillés en brosse, commençaient à grisonner, de même que la barbiche qui ornait son menton et se perdait en sa cravate. Lorsque cet homme se leva, et, montrant la porte à son pâle et languissant compagnon, lui fit signe de le suivre, on put admirer une main délicieuse dont la plus élégante comtesse du Thiergarten eût envié le pur modèle et la blancheur exquise.

— Quel est ce personnage? demanda le maestro à son voisin.

— Eh quoi! répondit le spontiniste, ne le connaissez-vous donc pas? Le visionnaire par excellence, Callot Hoffmann [Ernst Theodor Hoffmann].

— Ah! oui, *le Pot d'Or* [*Der goldne Topf*], *le Majorât* [*Das Majorat*], *le Violon de Crémone*! Et cette espèce de fantôme blond qu'il traîne après lui?

— Sans doute quelque original de sa maison de fous, le frère d'Antonia peut-être...

.....

La nuit vint. La salle du théâtre royal, remplie à s'écrouler, attendait avec cette agitation tumultueuse qui précède les grands recueilemens. Enfin Weber parut. « A la grâce de Dieu! » murmura-t-il en gagnant son pupitre de chef d'orchestre. Il éleva la main, donna le signal du bout de son bâton de musique, et l'ouverture commença.

On sait quel glorieux accueil les Berlinoïses firent au chef-d'œuvre dès // 235 // sa première représentation. Le génie allemand l'emportait, l'Italie était vaincue. Triomphe! s'écriaient les amis de Weber; triomphe! hurlaient les enthousiastes partisans de l'art national, entraînant les uns et les autres dans leur frénétique hurrah toute une multitude exaltée et comme en proie au vertige du beau. Pour Weber, la partie était magnifiquement gagnée, et de cette heure le petit maestro de la veille, le chanteur presque ignoré de *Preciosa*, devenait l'auteur du *Freyschütz* [*Freischütz*]. Oh! le théâtre, admirable machine à péripéties! étrange roue qui porte aux étoiles ceux qu'elle trouve sur son passage! vous étiez solitaire, obscur, nécessaire, et je vous retrouve illustre et courtois, réglant toute chose à votre fantaisie. Or, pour cela, qu'a-t-il fallu? L'espace d'une soirée, à peu près le temps que met une chrysalide pour éclore.

.....

Une heure venait de sonner, et des habitués retardataires de la taverne de maître Luther, quatre personnages restaient seuls, lesquels installés autour de la petite table classique près de la fenêtre, profitaient librement de l'heure avancée qui les avait débarrassés des importuns. Ces quatre personnages étaient Charles-Marie de Weber [Carl Maria von Weber], E.-T.-A. Hoffmann, Louis Devrient et le jeune homme que nous avons rencontré ce matin au café Stehley.

On causait du chef-d'œuvre, des acteurs, du public; Weber, mélancolique et taciturne par nature, oubliait çà et là son humeur silencieuse pour raconter les terribles émotions qui l'avaient assailli, ses angoisses mortelles au lever du rideau, ses tressaillemens de joie après divers morceaux d'ensemble interprétés sans reproche par la troupe et compris admirablement de l'auditoire, enfin son ivresse au moment où la victoire, se déclarait, pour lui: ivresse, de bien courte durée, où l'envie n'avait même pas attendu le lendemain pour mordre; couronne triomphale où la sanglante épine se cachait sous les lauriers! En effet; plus d'un propos amer sorti de la foule, plus d'un de ces poignans sarcasmes qui vont au cœur n'avait-il pas déjà pu atteindre le grand artiste dont le sourire, au milieu de cette fièvre de la gloire, conservait je ne sais quelle expression de profonde souffrance et d'incurable mélancolie? Pour Hoffmann, il venait de se livrer à l'une de ces merveilleuses divagations que provoquaient chez lui le vin et la musique, ces deux élémens de son génie, analysant de verve le chef-d'œuvre, admirant, louant, critiquant, ouvrant, à propos d'un air ou d'un duo, de ces échappées de lumière d'où l'œil entrevoit des mondes, et s'arrêtant parfois au milieu de sa paraphrase, interrompant le feu d'artifice de sa parole pour fredonner un motif qu'il citait de mémoire, ou charbonner d'un trait hardi sur la muraille la silhouette fantastique du personnage dont il expliquait le caractère à sa façon. // 236 //

— Un dernier toast! s'écria-t-il en remplissant une vingtième fois son verre; après avoir porté la santé de tous les habitans du Wolfsschlucht, je bois au créateur de l'opéra romantique. Grâce à lui, messieurs, nous possédons, à dater de ce soir, l'opéra national et populaire. Déjà la musique avait dans Mozart son Schiller, dans Haydn son Klopstock, dans Beethoven son Jean-Paul; courage, Weber, tu seras son Hoffmann, son Arnim, son Louis [Ludwig] Tieck, son *Knabenwunderhorn* [*Knaben Wunderhorn*]. A la bonne heure, voilà ce que j'appelle un vrai mélodrame, où rien ne manque, où la musique, au lieu d'être un hors-d'œuvre, un détail oiseux, un vain placage, la musique prend part à tout, anime tout, colore tout. Qu'ai-je besoin qu'on m'explique le sujet du poème? qu'on m'en dise seulement le titre; il me suffit d'entendre les dix premières mesures de l'ouverture pour que l'action me soit à

l'instant révélée. Écoutez ces sons voilés des cors, cet exorde mystérieux si profondément empreint de cette vie mâle et forestière dont le tableau va se dérouler devant vous. Peu à peu cependant le ciel se couvre, un pizzicato des contrebasses par trois fois répété annonce l'approche d'une puissance occulte. Samiel paraît, l'esprit des solitudes, le fabricant de sombres incantations. A sa venue, la foudre gronde, l'orchestre déchaîne toutes ses tempêtes ; un maléfice va s'accomplir, lorsque soudain une voix mélodieuse s'ouvre un sillon de lumière à travers le chaos. Voix d'amour et de rédemption, on sent tout d'abord qu'elle triomphera. Insensiblement les éléments infernaux se retirent, et la voix, secondée par toutes les forces sonores de l'orchestre, monte glorieusement, étouffant le dernier grognement des trombones qui mugissent dans leur coin comme des démons enchaînés. Je l'ai dit souvent, et ta composition m'en est une preuve sans réplique, pourvu qu'un maître sache s'imprégner fortement de l'esprit et du sentiment de son poème, pour rendre ensuite cet esprit et ce sentiment, il se passerait au besoin de paroles. La plupart du temps même, emporté par son propre délire, il lui arrive de donner à sa musique une flamme, une poésie, une fidélité d'expression dont on ne trouverait pas le premier mot dans le texte. J'estime le poème d'Apel, et demeure convaincu qu'à sa place je n'eusse rien imaginé de mieux ; mais se doutait-il seulement des personnages qu'il te livrait ? Et ce Caspar avec ses instincts pervers, ombrageux et taciturne, athée et superstitieux, railleur, colérique, méchant, ce Caspar existe-t-il en dehors de ta musique ? Créez donc de pareils types avec des cavatines ! Ce que j'aime dans ton inspiration, c'est qu'elle vous pénètre par tous les pores sans qu'on sache comment. Cela commence et finit, s'interrompt et se renoue, que c'est une surprise continuelle. On sent que l'on marche sur un sol d'où la musique va sourdre à chaque pas que vous ferez, musique pleine de bruits souter- // 237 // -rains et de mystérieuses révélations, qui vous apporte je ne sais quelle sonorité puisée au cœur de la nature, l'écho de ces grottes peut-être où les sources vives prennent leur chaleur.

Ici Hoffmann s'interrompt pour lorgner du coin de l'œil le jeune homme qu'il avait amené, et qui, le menton appuyé dans le creux de sa main, la pupille dilatée, le front emperlé d'une sueur moite, paraissait s'attacher à suivre ses moindres gestes avec une anxiété nerveuse ; puis, après avoir donné le temps à Devrient de rallumer sa pipe et de remplir son verre, le conseiller de justice reprit : — Mais aussi, comme la musique fait partie de la contexture même de l'ouvrage, les intelligences myopes auront grand-peine à s'y reconnaître. J'avais à mon côté un brave homme à besicles d'or qui, du commencement à la fin, n'a cessé de s'agiter en proie aux plus convulsifs étonnements.

— Voilà un motif bien écourté, murmurait-il après le premier couplet de Kilian ; puis, frappé d'une idée soudaine, il s'est mis à battre la mesure : un, deux, trois, quatre ; un, deux, trois ! Oh ! oh ! que veut dire ceci ? Ma main reste en l'air, plus de symétrie ! Qu'allons-nous devenir si les rythmes ne se donnent plus la peine d'être carrés ? — Sur quoi-je l'ai vu tirer son calepin pour y consigner soigneusement l'ingénieuse observation. Un moment après, pendant l'explication entre Caspar et Max, il ne pouvait s'empêcher de regretter tout haut que la scène se passât en dialogue. — Eh quoi ! point de musique ! mais c'est donc un âne que ce Weber, il y avait là un si beau duo indiquée — Oui, sans doute, honnête philistin, pensais-je, un magnifique duo en *felicita*, avec récitatif, adagio, ritournelle de cor à piston, amenant la cabalette afin de donner le temps aux deux gardes-chasse d'arpenter le théâtre tout à leur aise. Qu'il y ait de pareils bêtises en ce monde ! Je te laisse à deviner les stupeurs du compère pendant la scène du Wolfsschlucht, lorsque Caspar, du milieu de son cercle maudit, évoque Samiel, et, tout en préparant sa cuisine cabalistique, s'ingénie, l'incorrigible drôle, à ruser avec le diable. Pour un homme occupé à

chercher partout des duos et de la symétrie, tu conviendras que la situation était originale, et que ce dialogue, moitié chanté, moitié parlé, avait de quoi troubler une aussi méthodique cervelle que l'était celle de mon voisin. — Où sommes-nous? grand Dieu! soupirait-il; des lambeaux de récit cousus entre eux par des lambeaux de symphonie! On ne sait ni qui parle ni qui chante. Bon! l'acteur se tait maintenant, et voilà que l'orchestre commence: confusion! mélodrame! ouf! — J'avoue qu'en ce moment ma patience était à bout. Je me suis retourné, et, saisissant au poignet ce diable d'homme qui m'avait tant fait souffrir depuis deux heures: — Vous appelez cela l'orchestre, monsieur, vous vous trompez; c'est la voix des élémens conjurés, c'est la cascade qui pleure, c'est le vent qui siffle dans les sapins de la fondrière, c'est la // 238 // terre qui souffle l'incendie par ses mille crevasses volcaniques. Le hibou funèbre bat des ailes autour du réchaud dont le plomb grésille. Silence, monsieur, ou craignez que maître Caspar, dont vous troublez l'œuvre magique, ne vous asperge de son goupillon.

— Y songeais-tu, Théodore? s'écria Weber, humilier un critique de cette façon, un homme qui peut-être écrit dans trois journaux! tu ne le connaissais donc pas?

— Diable! je le connaissais trop bien, au contraire.

— Demain nous aurons de ses nouvelles.

— Il n'importe; en ce moment, la chasse a passé, et, comme tu l'imagines, j'ai bien vite lâché mon philistin pour me mettre à suivre la meute-fantastique. Au galop donc, à travers broussailles et fossés, à travers lacs et torrens! les fouets claquaient en flamboyant d'une lueur sanglante, les chiens ailés à tête de dragon aboyaient sur les cimes des arbres, et le gibier suait le feu par tous ses poils. Cependant la trompe infernale sonnait toujours, éveillant dans leurs trous de muraille les chats-huans de la fauconnerie de monseigneur Samiel. Oh! la sublime fanfare et le beau vacarme! Où se sont-ils arrêtés à courir ainsi par le vent et la tempête? Et dire qu'après une si effroyable nuit l'aurore a pu se lever si calme et si rayonnante! Au troisième acte, dès les premières mesures de la prière d'Agathe, j'ai cru voir une vapeur sereine monter du sein des profondeurs de la terre renouvelée. Ce chant de colombe qui sort des lèvres de la jeune fille me semblait l'hymne de la nature entrouvrant, au sortir d'un horrible cauchemar, son œil bleu inondé de soleil et de rosée; car avec toi la nature est partout, et ta musique, quelle que soit du reste son expression pathétique, respire toujours un sauvage bouquet, une tellurique senteur dont on s'enivre. C'est d'elle surtout qu'on pourrait dire: *Semper viridis*, toujours verte, toujours forestière, toujours imprégnée de fenouil et de jeune chêne. Aussi, quand je l'entends, mes narines se dilatent, et j'aspire à pleins poumons cet air mélodieux et sain qui m'apporte comme une bouffée de la forêt prochaine. — J'ai lu dans un vieux chroniqueur qu'un margrave de Thuringe, du nom d'Asprian, aima tellement la chasse, qu'il finit par en devenir fou. Laissant donc le royaume à gouverner à son fils, voilà mon Freyschütz [Freischütz] qui se met à courir les bois jour et nuit, à grimper dans les arbres, à vivre en un mot de la vie inquiète et nomade d'un écureuil. Il paraît qu'à cette époque les coqs de bruyère étaient fort rares en Thuringe. Un soir pourtant, il advint qu'Asprian, en découvrit un, le premier qu'il eût rencontré jamais. A cette vue, le vieux comte bondit sur sa branche qui faillit se rompre de la secousse. L'oiseau cependant ne s'effaroucha point, et, chose étrange, au lieu de s'envoler ainsi que tant d'autres eussent fait, il s'approchait d'Asprian comme attiré par une magnétique influence. Les deux compagnons // 239 // passèrent la nuit à se regarder, Asprian couvant d'un œil de feu le pauvre volatile, qui, subjugué, haletant, anéanti, expira au point du jour. Or, ici commence le prodige. L'oiseau mort, son ame passa

dans le corps du comte. De ce jour, Asprian perdit l'usage de la parole. D'homme et de margrave qu'il était, il devint un coq de bruyère perchant Poussant et roucoulant selon toutes les conditions de son nouvel emploi. Je ne sais trop pourquoi cette folle histoire me revient à l'esprit en ce moment. On parle de transformations, de périodes antérieures ; ô Weber, dis, ne serais-tu pas, toi, ce comte Asprian, cet oiseau fabuleux qui, après avoir vécu plus de trois siècles en pleine nature, délivré enfin du charme fantastique et rendu à l'humanité, laisse transpirer désormais toute cette poésie mystérieuse et sombre dont il fut imprégné dans une autre existence?

— Bon, voilà Callot qui déraisonne, repris Devrient en lançant dans l'air une épaisse nuée de tabac ; au fait, il en a bien le droit, nous avons énormément bu. Quant à moi, Weber, j'ignore absolument de quels mondes tu nous arrives, et me soucie fort peu de ta commensalité antérieure avec les gnomes ou les ondins, les elfes ou les salamandres. *Salmander soll glühen*, salamandre doit flamboyer, a dit le vieux docteur, et le musicien chanter, ajouterai-je, à chacun son métier ; mais ce que je sais à n'en pas douter, c'est que tu viens de fonder l'opéra allemand et de trouver dans les profondeurs de ton art ce filon du romantisme que la poésie avait dès long-temps découvert en fouillant les mines de l'histoire. Pauvre scène allemande, où s'en allait-elle depuis la mort de Mozart! Nous ne vivions que d'emprunts faits à l'Italie et à la France, et il a fallu le *Tancredi* de cet enragé de Rossini pour nous rappeler ce que c'était que l'enthousiasme. A Samiel, messieurs, au sombre génie des forêts qui nous a valu cette partition enchantée.

— A Weber! s'écria d'un air d'exaltation radieuse le jeune homme que Hoffmann avait amené ; au compositeur inspiré, au grand maître de l'Allemagne contemporaine! Que l'art sacré vers lequel sa prédestination le pousse lui livre sa plus grande somme d'émotions, ses plus mystérieux trésors! Qu'il vive jusqu'à la fin, heureux, applaudi, couronné triomphant entre ses rivaux, et que toutes les satisfactions, toutes les voluptés de la gloire, descendent sur son ame, source de paix où viendront s'abreuver ceux qui souffrent!

— Ceux qui souffrent! répéta Weber avec un sourire plein d'amertume et d'ironie, et comme si dans la mélancolique réaction qui s'était faite en lui depuis quelques instans il n'eût saisi que les trois derniers mots du toast porté par son chaleureux coryphée ; ceux qui souffrent! Et lui, qui le consolera? Quand il aura tout sacrifié à son art, son repos, sa santé, son bien-être ; quand il sera mort à la peine, qui se chargera de sa famille? Hélas! personne. Mais, dira-t-on, les œuvres survivent à // 240 // l'homme. En effet ; au bout de cinquante à soixante ans, quelques braves gens s'aviseront de vous proclamer un génie et de prouver au monde que vos contemporains ont eu le plus grand tort de vous laisser ainsi mourir de misère et de désespoir. A l'instant, votre résurrection sera votée. Nous savons tous comment se pratiquent ces sortes d'apothéoses. On se forme en société philharmonique, on commande un banquet monstre à quinze livres par tête sans le vin ; à ce banquet, on mange et boit pour le plus grand, profit de votre gloire que c'est une bénédiction ; les harangues se suivent avec un égal succès. Puis, lorsqu'enfin l'assemblée, portée à l'attendrissement par de trop fréquentes libations, commence à fondre en larmes au récit de votre martyrologe, un dernier orateur se lève qui, proposant une vingtième fois votre santé, y joint une motion pour qu'un monument vous soit érigé. A ce discours, de frénétiques applaudissemens éclatent, et séance tenante une commission s'organise, présidée d'ordinaire par quelque charlatan qui n'est point fâché d'occuper à cette occasion la renommée de sa personne et de gambader un peu sur le piédestal en attendant que votre statue y monte ; bientôt, de tous les coins de l'Europe, les voix de la publicité sonnent l'appel, les souscriptions se multiplient, les ducats pleuvent

dans la caisse, et, pour comble d'honneurs posthumes, le Michel-Ange du temps s'offre à reproduire vos traits sans permettre qu'on l'indemnise. Ainsi tout se réunit à vous glorifier après que vous être mort. Cependant le jour solennel arrive, la statue couronnée de laurier, enguirlandée de fleurs, déchire ses voiles aux acclamations d'une multitude enivrée d'enthousiasme et de soleil. Votre nom court dans toutes les bouches, votre musique défraie toutes les fanfares, tous les carillons de la fête ; le matin même, votre éditeur a mis en vente une édition de luxe de vos œuvres. Oh! l'admirable triomphe et la magnifique perspective, s'il n'arrivait le plus souvent qu'à l'heure où ces belles choses se passent, votre propre fils, réduit aux derniers expédients de la misère, votre propre fils porte au mont-de-piété la montre de famille, afin de pouvoir subvenir aux frais du convoi de sa mère morte dans un galetas des faubourgs!

— Carl, s'écria Devrient, est-ce bien toi qui parles de la sorte! non, tu fais injure à ton pays ; non, tant d'ingratitude n'existe pas.

— Il se peut, reprit Weber d'un ton plus calme, qu'il y ait quelque exagération dans les détails ; quoi qu'il en soit, le fond du tableau est vrai, et je te conseille de le tenir pour tel. Aimons notre art plus que toute chose au monde, mais ne soyons pas si insensés que de nous sacrifier pour une foule ignorante et jalouse, incapable d'apprécier à leur valeur le génie et le mérite tant qu'elle les a devant les yeux.

Depuis qu'il avait cessé de parler, Hoffmann ne perdait pas de vue son voisin de gauche, qui, le regard fixe, l'oreille attentive, semblait s'évertuer à recueillir chaque mot échappé des lèvres de Weber. Au // 241 // moment où son oracle se taisait, le jeune homme essuya une grosse larme et, tirant de sa poche un objet dont sous sa main crispée on ne pouvait distinguer la forme, fit mine de l'approcher de son verre.

Hoffmann avait suivi de l'œil le manège, de sorte qu'à un certain cliquetis imperceptible aux deux autres convives, il se retourna tout à coup, et saisissant au poignet le taciturne :

— Halte-là, camarade, s'écria-t-il, vous ne voyez donc pas que votre verre est plein à déborder? Que diable voulez-vous y mettre encore?

A ces mots, le jeune homme rougit, et, tout en affectant de plaisanter, cherchait à dégager son bras de l'étreinte du conseiller de justice ; déjà même il allait réussir lorsque Hoffmann se prit à dire : « A moi, Samiel, *hilf Samiel!* »

A ce moment, Devrient jugea convenable de se mêler à la querelle, et fixant son grand œil magique sur le disciple insoumis :

— Mon garçon, dit-il, ici préside le conseiller de justice, et la résistance n'est pas de mise ; ainsi, rends-toi.

— Qu'à cela ne tienne, répondit alors le jeune homme, qui partit d'un éclat de rire forcé et jeta sur la table l'objet de la dispute. Hoffmann s'en empara ; c'était un flacon de cristal de roche à facettes diamantines ; il l'ouvrit, et, après l'avoir flairé, s'écria avec horreur et dégoût :

— De l'opium! aussi vrai que j'existe, de l'opium, et vous versez cela dans votre vin ; vous, jeune homme, à votre âge de pareils excitans! Mille tonnerres, c'est trop fort!

— Dieu me damne! je crois, Hoffmann, que j'aimerais mieux ton élixir de salamandres, observa Devrient. Puis, se tournant du côté de Weber : La dernière fois que j'ai joué Shylock, j'ai essayé de l'opium et, sauf une fièvre nerveuse qui m'a tenu cloué quinze jours sur mon lit, je m'en suis très bien trouvé.

— Je confisque la fiole, poursuivit Hoffmann empochant le corps du délit ; allons, garçon, un autre verre, et tâchons de nous comporter comme il faut. Buvons, messieurs, c'est du bourgogne vieux que je vous garantis pur de toute substance vénéneuse. Quant à vous, jeune homme, je vous engage à vous présenter demain de bonne heure chez moi, à l'effet de vous entendre sermonner d'importance.

— Hélas! cher conseiller, reprit le jeune homme avec un douloureux sourire, je veux bien me rendre chez vous aussi souvent que vous le permettrez ; mais vous entendre, c'est autre chose : à dater de demain, le fantôme qui parle ici ce soir n'entendra plus personne.

— Et pourquoi cela, s'il vous plaît, camarade? s'écria Hoffmann.

— Parce que, repartit le jeune homme d'un accent d'ineffable tristesse, parce que, à dater de demain, je serai sourd.

A ces mots, les trois autres se regardèrent de cet air ébahi de gens qui croient avoir affaire à quelque échappé d'une maison de fous. Lui // 242 // cependant, s'adressant à Weber auquel il tendit la main par-dessus la table : — O mon maître! poursuivit-il, oui, j'ai donné ce soir pour entendre votre immortel chef-d'œuvre tout ce qui me restait encore d'un sens qui, après avoir été jadis chez moi d'une susceptibilité merveilleuse, depuis tantôt huit ans décline et s'en va, d'un sens dont la perte prévue, inévitable, a changé désormais ma vie en un enfer et me rend le plus malheureux des hommes.

A ces paroles, prononcées dans l'effusion d'un désespoir sans bornes, un long silence succéda. Hoffmann et Devrient restaient sous le coup de leur stupeur, Weber pleurait. Enfin, voyant que nul n'osait entreprendre de l'interroger :

— Oh! mon Dieu, mon histoire est bien simple, reprit le jeune homme ; il n'y a ici ni drame ni roman. — Puis, vidant son verre d'un trait, il continua presque sans s'interrompre : — Vous dire qu'à la musique se rapportent mes premières sensations, mes premiers goûts, mes premiers besoins d'étudier, est-ce vous apprendre une chose que vous n'avez déjà devinée? Né dans le sud de l'Allemagne, à Bonn, où j'habitais avec ma famille, je connus Beethoven dès l'enfance, et ce divin maître, lors de sa dernière et si courte visite à sa ville natale, daigna plus d'une fois me donner de bien précieuses marques de son intérêt. Nous demeurions dans la même maison, de sorte qu'à certaines heures il me faisait monter pour juger de mes progrès sur le piano ou causer familièrement avec moi de mille détails concernant l'étude de la science à laquelle je m'appliquais. Il faut vous l'avouer, l'idée d'être ainsi distingué par un pareil génie remplissait d'orgueil mon cœur d'enfant. Il me semblait recevoir de ses mains augustes je ne sais quelle consécration nouvelle. Évidemment il était dans ma destinée de produire un jour ou l'autre quelque chef-d'œuvre extraordinaire. A cette époque, je n'avais pas d'autre conviction. Mes maîtres, ravis de mes succès, m'encourageaient et fondaient sur mon avenir les plus belles espérances. Quant à moi, mon Dieu, que n'espérais-je pas! Je venais d'avoir seize ans lorsque mon père mourut ; peu après ma mère le suivit ; resté orphelin, je quittai Bonn et résolu de voyager pour me faire entendre. Mon début à Berlin dépassa tout ce que j'avais rêvé de plus glorieux, du premier coup je fus proclamé maître ; applaudissemens, fortune,

renommée, à l'instant tout m'arriva ; ô triomphe, moi la veille encore ignoré, j'eus des ennemis! Ainsi commençait à se réaliser mes songes dorés d'autrefois. L'art divin auquel j'avais voué ma vie souriait à mes sacrifices : je touchais à l'accomplissement de mes plus doux vœux, à cette heure de la vie où le succès donne à l'artiste le droit de se produire dans toute l'originalité de sa propre nature ; mais, hélas! cette heure fortunée, qui m'eût dit que l'enfer me l'enviait, et qu'entre mes lèvres avides et cette coupe fatale dont tu t'es enivré ce soir, ô Weber, // 243// il y avait place pour un si grand malheur! Comment la main de Dieu m'atteignit, de quel crime un pareil fléau était le châtiment? je l'ignore ; tout ce que je sais, c'est qu'on devait exécuter le lendemain ma symphonie, et que cette nuit-là je m'étais enfermé dans ma cellule à récrire un morceau qui m'avait paru faible à la répétition. Comme j'achevais mon ouvrage à l'aube naissante, je me sentis tout à coup la tête en feu ; en même temps mes oreilles se mirent à gronder comme un fleuve qui monte. Je crus que l'air du matin me remettrait ; mais, en ouvrant ma fenêtre, je n'entendis pas le bruit que je faisais. Alors je renversai un meuble avec fracas, je brisai des porcelaines ; rien, plus rien... j'étais sourd! Je n'essaierai pas de vous raconter cette journée ; elle fut horrible. Avant tout, cette idée me préoccupait : être pour les gens un objet de pitié. J'aurais préféré le suicide. Le soir vint ; je me rendis à la salle de concert, résolu à conduire l'orchestre comme si de rien n'était, quitte à me faire sauter la cervelle du moment où j'en viendrais à envisager mon état comme incurable et surtout comme impossible à dissimuler. Pendant les premières mesures, les choses se passèrent assez bien ; un reste du sens frappé me guidait encore ; je crus même, ô bonheur! que j'allais recouvrer l'ouïe : c'était une fausse alerte. Tout à coup l'orchestre entier sembla se taire, et je n'entendis plus que le silence, un silence de mort. Voilà un supplice auquel Dante n'a point songé. Je n'écoutai que mon désespoir. Il arrivera ce qui pourra, murmurai-je en dévorant des larmes de rage, et je continuai jusqu'au bout, m'aidant seulement de mes yeux, et dirigeant sans entendre une note ces masses instrumentales auxquelles j'étais censé communiquer l'impulsion sonore. A la fin, toutes les mains battirent, tous les visages s'animèrent ; mes camarades, mes rivaux, s'empressaient autour de moi ; un chambellan vint me chercher pour me conduire dans la loge de la cour. Les princesses me parlèrent, le roi me parla ; je souris et me tus : les sanglots m'étouffaient. A peine dehors, mon délire éclata ; je courus par les rues comme un fou. Je trouvai sur mon passage une taverne ouverte, j'y entrai ; on m'apporta du punch, et j'en bus coup sur coup plusieurs verres. Quelques minutes venaient de s'écouler ainsi, lorsque subitement il me sembla que mes sens se dégageaient. O miracle! j'entendais de nouveau ; je prêtai l'oreille, et les sons m'arrivèrent clairs et perceptibles. Bientôt je remarquai qu'à mesure que je buvais, cette lucidité augmentait : le hasard me livrait là un secret que j'eusse payé de mon sang ; désormais je savais par quels moyens faire revivre à ma volonté un organe mort. Effroyable galvanisme dont cependant je ne tardai pas d'abuser. En effet, sous peine de voir le remède demeurer inactif, il fallut chaque jour doubler la dose. On dit partout que j'étais un ivrogne, et, pour éviter de tomber dans la pitié // 244 // des hommes, j'encourus leur dégoût. Un jour, à la suite de circonstances assez bizarres et qu'il serait inutile de vous raconter, le secret de mon état fut découvert par une jeune fille italienne du nom de Zerline, laquelle habitait une petite maison de la Friedrichsstrasse en compagnie de son vieux père, sorte de factotum à la Figaro, très fort sur la pochette et l'art de préparer des onguens, génie d'apothicaire dans la peau d'un maître à danser. Ces braves gens me témoignaient de l'intérêt ; j'exigeai d'eux la promesse d'un silence absolu et m'ouvris au père de Zerline. Depuis quelque temps en effet, je croyais m'apercevoir que les spiritueux n'agissaient plus, et je sentais avec horreur s'approcher l'heure faille où toute communication cesserait irrévocablement entre le monde et moi. Voyez, dis-je à l'Italien, s'il y a quelque moyen d'aviser, et que nulle crainte ne vous arrête, car je ne consens à patienter qu'à

la condition qu'une ressource extrême reste encore. Au premier abord, le bonhomme hésita : vaincu toutefois par l'idée de me réduire au désespoir, il me promit, sinon de me rendre en son intégrité un sens déjà si entrepris, du moins d'en retarder de quelque temps la perte définitive ; mais, avant de me livrer sa recette, il exigea de moi le serment que je ne l'emploierais que dans les cas extrêmes. Je jurai tout ce qu'il voulut, et le lendemain il me remit un flacon de cristal pareil à celui que vous venez de m'arracher. C'était de l'opium. Deux ans s'écoulèrent ainsi, pendant lesquels de célestes extases me furent données. Les portes d'or du paradis de Mozart et de Beethoven s'ouvraient pour moi de nouveau ; je n'avais qu'à vouloir, et ce sens frappé de mort une heure auparavant s'éveillait à des impressions mélodieuses d'une netteté, d'une vibration telles, que jamais l'oreille humaine en des conditions normales n'en perçut de pareilles. Hélas ! ce beau songe d'une nuit d'Orient ne pouvait se prolonger ! une semblable orgie devait finir ! Un soir, mon Italien me déclara qu'obligé depuis plusieurs mois de doubler et de tripler les doses, force était à lui de s'arrêter, sous peine, s'il continuait, de courir le risque de m'empoisonner. Il consentit cependant à me remettre encore cette fois le breuvage ordinaire, me suppliant de le tenir en réserve et de n'y toucher qu'avec une excessive discrétion. Je promis comme d'habitude, et déjà même je songeais à me retirer pour un mois ou deux à la campagne, lorsqu'en me promenant sous les arbres du Thiergarten, je vous rencontrai, cher Hoffmann. De ce moment, ma destinée fut accomplie. Vous alliez à la répétition du *Freyschütz* [*Freischütz*], je ne me suis plus souvenu de rien ; je vous ai suivi. Du commencement à la fin, pas une note de perdue ; quelle joie ! ô Weber, c'est à peine si je songe au prix dont je l'ai payée, car, après avoir entendu hier ton chef-d'œu- // 245 // -vre, il a fallu l'entendre encore ce soir, et, pour y parvenir, j'ai dû vider le flacon de mort jusqu'à sa dernière goutte. Et maintenant, adieu, mes amis ! A partir de ce soir, je n'entendrai plus rien.

Il se leva comme par un ressort, serra la main à chacun des convives, prit son chapeau et disparut. Les trois amis, pâles et consternés, étaient restés cloués sur leurs sièges, sans pouvoir proférer une parole.

— Étrange ! soupira Hoffmann après une assez longue pause.

— Callot, reprit Devrient, si ce que nous venons d'entendre n'est point un conte nocturne de ta façon, c'est une affreuse histoire.

— Il n'y a rien de fantastique en tout ceci, reprit Weber. A présent que j'y songe, il me revient comme un souvenir vague de ce jeune homme. En effet, je crois me rappeler l'avoir connu autrefois chez l'abbé Vogler ; on le citait même comme un de ses plus brillants élèves. Pauvre infortuné ! qu'aura produit cet éclair de génie que ses maîtres et ses rivaux saluaient en lui dès cette époque ?

— Bah ! répondit Hoffmann, tout ce qui fleurit ne mûrit pas, et la nature a ses caprices. Pour faire un grand philosophe, un grand poète, un grand artiste, je me suis toujours figuré qu'elle s'y prend à plusieurs fois ; elle ébauche, tâtonne, et quand elle réussit à créer un moule...

— Elle le brise, s'écria Weber avec un douloureux sourire, sans même se donner le temps d'en extraire les trésors qu'elle y avait déposés.

A ces mots, la séance fut levée, et l'on se sépara ; le *coucou* de la taverne venait de sonner deux heures.

Des quatre personnages de cette scène, aucun ne survit aujourd'hui. Hoffmann s'en alla le premier ; puis ce fut le tour de Weber, auquel à peine resta le temps encore d'écrire deux chefs-d'œuvre, *Euryanthe* et *Oberon*, et vers la fin de 1832 Louis Devrient mourut. Quant au pauvre jeune homme dont l'apparition presque fantastique avait si fort impressionné les trois amis, on n'entendit jamais plus parler de lui.

III.

Nous voudrions maintenant, pour mieux caractériser le génie de Weber, dire un mot de la période à laquelle il se rattache, de la tradition musicale dont il sort. Si indépendant, si généreusement doué qu'on puisse être, et le musicien illustre qui nous occupe a certes bien quelque droit à ce que nous le jugions tel, on a toujours en soi une certaine somme d'éléments plus ou moins transmissibles qu'on emprunte à l'esprit de son époque ; et lorsque cette époque est la plus glorieuse que l'Allemagne musicale ait eue, lorsqu'il s'agit du dernier venu d'une famille de héros qui compte parmi ses membres Haydn, Mozart et Beethoven, on avouera sans trop de peine avec nous qu'en dehors de ces // 246 // conditions héréditaires, de cette loi de filiation, il ne saurait y avoir de salut pour la critique.

Ceci posé, il nous sera permis de remonter aux premières années du XVIII^e siècle, au moment où, de l'autre côté du Rhin, commence, à proprement parler, l'ère musicale moderne. Jusque-là on n'avait jamais eu que de la scolastique. Dans la musique comme dans la philosophie, la période d'argumentation précéda le règne de la pensée libre, Abeilard vint avant Descartes ; le Descartes de la musique, ce fut Haydn. La poésie et la musique allemandes sont filles toutes deux du XVIII^e siècle. L'épanouissement éclata simultanément, on eût dit qu'elles s'entendaient l'une l'autre. Durant la période qui précéda l'émancipation du XVIII^e siècle, et qu'on pourrait appeler l'ère du rationalisme, la poésie, métrique, n'offrait aucun sujet d'inspiration à la musique vocale, obligée par là de recourir sans cesse aux textes sacrés. Quant à la musique instrumentale, indépendante, à la symphonie telle que nous l'entendons, elle n'existait point.

J'ai parlé d'émancipation. En effet, dès 1730, l'esprit d'indépendance se déclare, le rythme et la mélodie sont révélés, un souffle dévie et de liberté féconde la science des combinaisons techniques. A vrai dire, cette révolution ne pouvait s'accomplir que par la découverte d'un instrument complexe, synthétique, d'un centre d'harmonie, qui fût dans le monde des sentimens profanes ce qu'était l'orgue au sanctuaire : j'ai nommé le clavier. Ici apparaît l'action immense et génératrice de Sébastien Bach [Johann Sebastian Bach] (1) ; non content d'avoir étendu à l'infini le domaine de l'orgue, son orchestre à lui, il appliqua sur le perfectionnement du clavier l'effort de son génie harmonique, l'un des plus prodigieux qui furent jamais, et le clavier commença à devenir entre ses mains ce précieux résumé des forces instrumentales pour lequel, sous le titre de concertos, Beethoven devait un jour écrire de véritables symphonies. Tandis que, par l'intronisation du clavier, Bach sécularisait en quelque sorte l'harmonie, Handel, de son côté, en créant l'oratorio, préparait l'opéra, c'est-à-dire la complète et définitive émancipation de l'art : tâche immense pour laquelle naquit Gluck, à vrai dire, le premier compositeur dramatique dans toute l'acception donnée aujourd'hui à ce mot, le premier musicien qui se soit

(1) Né en 1685, mort en 1770.

préoccupé de l'étude des caractères, car jusqu'à lui on s'en était tenu à rendre la situation ; le premier enfin qui ait nettement tracé la ligne de démarcation entre le style profane et le style sacré. Ainsi préparée, la période d'émancipation, l'ère du style libre n'avait plus qu'à s'ouvrir. Haydn et Mozart parurent, et de cette filiation tout ce que le génie musical contemporain a créé de généreux, de vivace, procéda. Il va sans dire que je n'entends point par- // 247 // -ler de l'Allemagne seulement, mais encore de la France et de l'Italie, sur lesquelles devait bientôt s'étendre le mouvement régénérateur.

L'orchestre moderne, personne, je pense, ne le contestera, est l'œuvre authentique et manifeste de Joseph Haydn ; le premier entre tous, l'auteur de *la Création* [*Die Schöpfung*] et des *Sept paroles* [*Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*] a donné à la musique instrumentale cette existence individuelle que nous lui connaissons désormais, et peut-être la génération nouvelle, en proie aux enivrantes fascinations de Beethoven, a-t-elle trop tôt oublié le culte d'un des génies les plus éminemment féconds dont s'honore l'histoire des beaux-arts. Oublié n'est pas le mot, des maîtres tels que lui ne s'oublent point, mais on affecte à son égard cette espèce d'admiration révérencieuse qu'on a pour un portrait de famille. Beethoven et Weber, Mozart aussi, quoique plus d'un le déclare vieillot et fort enclin au radotage, vivent encore de notre vie commune ; mais, quant à lui, nous l'avons relégué dans le musée aux antiques, et si, au sortir d'une séance du Conservatoire, où quelque symphonie du chantre des *Saisons* [*Die Jahreszeiten*] vient d'être exécutée, il vous arrive d'aborder les illuminés du sanctuaire, on vous parlera de la perruque du bonhomme, de sa canne à pomme d'ivoire et des boucles d'or de ses souliers. Singulière préoccupation du type qui circule ! Les œuvres de Haydn respirent en effet certaines grâces bucoliques et par trop décentes, une régularité, une symétrie de composition auxquelles par momens l'épithète de rococo ne messied pas. De là cette physionomie de vieillard méthodique et bienveillant qu'on prête au grand artiste. Passe donc pour le type ayant cours, et laissons au La Fontaine musical son innocent sourire, ses culottes de soie et sa tabatière ornée d'un fin émail, pourvu qu'on veuille nous accorder que, sous les ombrages où sa promenade se dirige, l'âme du vieux maître s'ouvre à toutes ces voix de la nature, à ces mille bruits de la création dont va se pénétrer la symphonie. Je le répète, Haydn a créé l'orchestre, aucun maître avant lui n'avait eu l'inspiration d'employer les ressources instrumentales selon leurs divers caractères de sonorité. Les instrumens sont faits pour idéaliser les bruits de la nature. De ce principe, que l'auteur de *la Création* [*Die Schöpfung*] conserve la gloire d'avoir appliqué le premier, est sortie toute la musique instrumentale moderne. Jusque-là l'école rationaliste ne s'était préoccupée que de l'harmonie des bruits, cette langue vivante et sublime qu'ont parlée depuis en l'agrandissant Mozart et Beethoven, Weber, Méhul et Meyerbeer. Impossible, a-t-on dit, d'entendre une composition de Joseph Haydn, sans que l'idée vous vienne à l'instant d'un poème analogue. Le sentiment pittoresque est révélé. Plus tard, le chantre des symphonies et le chantre du *Freyschütz* [*Freischütz*] porteront à sa suprême manifestation union de la musique et de la poésie, et le romantisme aura son tour ; en attendant, poème et tableau tout ensemble, voici une œuvre sym- // 248 // -phonique d'où la vie universelle déborde ; voici que, pour la première fois, l'élément pittoresque se combine en musique avec l'élément religieux. Vainement chez Handel ou chez Bach vous chercheriez un pareil assemblage Il est vrai qu'ici le sentiment religieux risque bien de tourner au panthéisme : une adoration calme et sereine de Dieu dans la nature, telle est, si je ne me trompe, la religion de l'auteur des *Saisons* [*Die Jahreszeiten*], religion dont le sentiment ne saurait avoir rien de positif. On a comparé Haydn à Goethe ; sous plus d'un rapport, la comparaison se justifie, avec cette différence pourtant que cet esprit de calme et d'impassible objectivité que l'un tenait de sa nature un peu bourgeoise,

l'autre l'avait conquis par un effort prométhéen. « Personne, disait Mozart, n'a plus de grâces dans le badinage et plus de larmes dans l'émotion que Joseph Haydn, lui seul a le secret de me faire sourire et de m'impressionner au fond de l'âme. » Ne plaisantons pas trop du bonhomme, et tâchons de ne pas immoler ainsi sur l'autel de la passion ce divin sentiment de l'harmonie qui trouverait moyen de porter l'ordre et la méthode jusqu'au sein du chaos.

Tandis que Joseph Haydn introduit dans la musique la poésie descriptive, l'épopée, son immortel contemporain, Mozart, âme ardente et passionnée, alliant au sérieux du Nord les grâces enjouées du Sud, génie immense nourri de Bach et de Handel, et par-dessus tout mélodieux, Mozart crée le drame lyrique, et, sous ce rapport, la musique chez lui s'individualise mieux que chez l'auteur de *la Création* [*Die Schöpfung*]. Haydn n'en voulait qu'aux phénomènes sensibles de la nature, c'est à la conscience humaine que s'adresse Mozart, et sa mélodie aura pour thème les passions et leurs vicissitudes. Quand je dis sa mélodie, je dis en même temps son orchestre, car désormais chant et orchestre ne font plus qu'un, et le grand drame de la vie a trouvé enfin son expression musicale. Je n'ai point à parler ici des sonates et des quatuors de Mozart, exquis chefs-d'œuvre où le maître, sans cesser de se montrer l'élève de Haydn, secoue à pleines mains d'étincelans trésors d'idées nouvelles ; je passerai aussi sous silence ses symphonies où plus d'importance est donnée aux instrumens à vent, où le contraste des parties, concourant chacune selon ses attributs individuels à l'harmonie de l'ensemble, laisse de loin entrevoir Beethoven. Cependant un point sur lequel je veux insister parce qu'il se rattache à mon sujet, c'est le sens dramatique, cette faculté de créer, de faire vivre un personnage, que Mozart possède à l'égal de Shakespeare et de Molière. Gluck lui-même, le judicieux chevalier de Gluck, eût-il disposé de toutes les ressources de l'orchestre de Mozart, ne se serait jamais élevé à cette sublime entente du caractère humain. Mozart ne s'en tient point à rendre des sentimens généraux, des passions de tous les temps et de tous les pays, comme sont d'ordinaire les sentimens et les passions que met en jeu la tragédie classique, et dont le // 249 // chantre d'*Iphigénie* et d'*Armide* serait en musique le glorieux représentant : l'auteur de *Don Juan* [*Don Giovanni*] et des *Noces de Figaro* [*Le Nozze di Figaro*], de la *Clémence de Titus* [*la Clemenza di Tito*] et d'*Idoménée* [*Idomeneo, re di Creta*] descend au fond des choses ; pas un détail, pas un trait ne lui échappe, et de cette préoccupation constante du personnage et de la situation résulte une série de caractères faits pour marcher de pair avec les plus réelles, les plus admirables créations du génie des poètes. Si je dis maintenant que l'instrumentation, de son côté, avait tout à gagner à ce système d'analyse et d'observation transporté du roman et du drame dans la musique, peut-être croira-t-on que j'avance un paradoxe, et cependant rien n'est plus vrai. En effet, de ce moment, l'orchestre cesse d'être réduit au simple rôle d'accompagnateur ; une part plus large lui est acquise : il intervient dans l'action, développe et comment les caractères, et d'un besoin nouveau de vie et de variété, de contemplation et de pittoresque, naît la modulation, cette puissance de l'art moderne, ce grand secret des Beethoven et des Weber.

On comprend désormais pourquoi nous avons pu, sans nous éloigner du sujet qui nous occupe, remonter d'une génération le cours des temps, et quelles inductions nos rapprochemens doivent fournir. Dans la symphonie comme dans le drame, Haydn et Mozart ont créé la forme musicale moderne. D'eux seuls toute émancipation procède, et volontiers je les comparerais à ces artistes grecs dégageant de ses voiles sacrés l'Isis égyptienne, pour la faire marcher, blanche et radieuse déesse, sur le sol terrestre où nous vivons. Si l'orchestre a conquis cette indépendance, cette individualité qui lui est propre, si l'abîme instrumental reflète désormais dans ses profondeurs sonores tous les paysages de la nature, tous les phénomènes de la

conscience humaine ; si nos passions grondent en lui aussi bien que l'orage, c'est aux efforts combinés du calme et pittoresque génie du peintre des *Saisons* [*Die Jahreszeiten*] et de l'ame ardente et sublime du chancre de *Don Juan* [*Don Giovanni*] qu'on le doit.

La poésie de la nature et le drame des passions avaient trouvé leur idéal classique ; l'heure du romantisme sonna. Étendre par la rêverie le sentiment du pittoresque, porter jusqu'à l'abstraction transcendante, jusqu'à la métaphysique, un naturalisme qui menaçait de tourner au descriptif, ce fut l'œuvre de Beethoven. Si nous considérons Beethoven dans ses rapports avec Haydn et Mozart, nous verrons qu'il procède de l'un et de l'autre de ces deux maîtres. Son goût du paysage, certain côté pittoresque de son naturalisme, comme aussi son humour, cet esprit de badine divagation dont est sorti son *scherzo*, lui viennent d'Haydn, tandis qu'il se rattache à Mozart par la vigoureuse magnificence de son harmonie et son art grandiose d'interpréter les passions. Maintenant cette forme dramatique pressentie par Mozart avec le sublime instinct du génie, supposez-la aux mains d'un maître ayant toute conscience des secrets de son art, et vous avez Weber, grand poète en qui le roman- // 250 // -tisme et l'idée de nationalité ne font qu'un, l'esprit le plus allemand que l'Allemagne musicale ait eu, le plus critique surtout.

Je l'ai déjà écrit ailleurs, le romantisme naquit en Allemagne du sentiment national, surexcité contre la France pendant les guerres de l'empire. Achim d'Arnim [Achim von Arnim], Frédéric de Hardenberg, Carl Immermann, étaient avant tout de jeunes cœurs enflammés de patriotisme. Goethe, qui professait la doctrine de l'indifférence en pareille matière, n'appartint jamais à leur mouvement. La muse romantique prit donc les couleurs de la Prusse, de même que plus tard elle arbora chez nous la cocarde de la restauration. Là-bas elle fonda la guerre, ici la paix. Muse du passé, sainte muse des temps chevaleresques, l'Allemagne lui dut l'héroïque fleur de sa jeunesse, et ce fut elle qui, au lendemain de la révolution et de l'empire, après tant d'échafauds et de mauvaise prose, après tant de gloire et de mauvais vers, elle qui valu à la France Chateaubriand et Lamartine! — Je reviens à Weber : son patriotisme mystique le poussa du côté des romantiques, et sa voix préluda par des cris de guerre. On connaît ses sombres hurrahs empruntés à Théodore Körner [Körner] ; on connaît cette *Chasse de Lützow*, âpre et sauvage mélodie qui semble imprégnée à la fois d'une odeur de poudre et de bruyère. La chasse! où ne l'a-t-il pas mise? où n'a-t-il pas mis le fantastique? Ses dragons et ses hussards à lui, ce sont des *Jäger* battant la montagne et le bois, leur mousquet sur l'épaule, la trompe en sautoir. Hurrah! voici la chasse de Lützow, et la solitude retentit d'incantations étranges, et le gibier effaré cherche son gîte. Il n'y a qu'un Allemand pour associer ainsi la nature à ses colères politiques.

Ce caractère de mysticisme, qu'affecte chez Weber le sentiment national, lui vient, à n'en pas douter, d'un fonds de philosophie naturelle acquis dans le commerce de Goethe et de Jacob Boehm. Imagination fiévreuse, préoccupée, selon le goût du temps, d'études rétrospectives, le passé de l'Allemagne l'attire, le fascine, et l'élément national, populaire, où sa rêverie aime à s'absorber, va donner à son inspiration cette mâle saveur, ce je ne sais quoi dé naïf et de fort, de sympathique et de vivace, qui constitue sa suprême originalité. On comprend comment nous avons pu parler du génie critique d'un pareil maître. Jamais musicien ne posséda le sens populaire à un plus haut degré ; jamais on ne s'appropriâ d'un façon plus souveraine l'esprit de tradition, l'esprit national. A ce compte, le *Freyschütz* [*Freischütz*] me semble une des œuvres les mieux faites pour défier le temps. Même en dehors des conditions d'art qui le recommandent à l'admiration de l'avenir, le *Freyschütz*

[*Freischütz*] devrait vivre comme une expression, sublime, incomparable, de la nationalité poétique allemande.

Du romantisme populaire qui lui inspira le *Freyschütz* [*Freischütz*], Weber passe dans *Euryanthe* au romantisme chevaleresque, et ce vif amour de l'élé- // 251 // -ment poétique national va développer chez lui le sens de l'histoire. Je n'hésite pas à le dire, cette tendance toute moderne en musique de remonter le cours des siècles et de faire revivre dans leur caractère d'individualité propre des passions d'un autre temps, cette tendance nous vient de Weber, lequel à son tour la prit autour de lui pour la transporter de la scène dans son art. Imagination libérale et puissante, esprit informé, critique, l'auteur du *Freyschütz* [*Freischütz*] et d'*Euryanthe* sut étendre ses conquêtes en dehors des limites de sa profession respective. Dans cette ame sonore et sympathique, centre glorieux de résonances, toutes les préoccupations intellectuelles de l'époque eurent un écho, et, s'il fut contemporain de Mozart et de Beethoven, il ne le fut pas moins d'Arnim et de Niebuhr, d'Hoffmann, de Raumer, d'Augustin Thierry et de Michelet. En tant qu'expression de la vie chevaleresque, d'une vie où les idées d'amour, d'honneur, de foi dans les sermens, règnent en souveraines et gouvernent tout, *Euryanthe* peut à bon droit s'appeler un opéra historique. Je doute que le drame lyrique ait jamais parlé un plus noble, un plus vaillant langage ; c'est le véritable roman de chevalerie en musique. On connaît ce grand soin que Weber apporte dans l'étude de ses caractères, qu'il approfondit et parfait pour ainsi dire au moyen de l'orchestre et de toutes les ressources combinées de son art. Eh bien! dans aucun autre de ses chefs-d'œuvre, cette préoccupation du maître n'eut occasion de s'exercer avec tant de suite et de bonheur. *Euryanthe* est le seul des opéras de Weber où le dialogue parlé n'intervienne pas, et l'on conçoit quels avantages pour le style soutenu comme pour l'individualité de ses personnages devait tirer de l'emploi du récitatif un esprit si observateur, si curieux de détails, et possédant aussi bien à fond le sens intime de l'histoire. Quel suave et charmant tableau de l'amour chevaleresque, de la loyauté, de la foi dans les rapports, que ces caractères d'Adolar et de sa pudique maîtresse! L'amant d'Euryanthe adore en elle le type gracieux des vertus et des perfections en honneur dans les romans de la Table-Ronde, et rapporte discrètement à cet objet d'une passion à la fois mystique et sensuelle tout le mérite, tout l'honneur de ses propres actes. Il se peut que je me trompe et que mon illusion me montre au fond de cette musique des idées auxquelles le maître n'a point songé, tel n'en est pas moins le sens que garderont toujours pour moi la romance si mélodieusement naïve d'Adolar, son air, sa partie dans ce trio du premier acte d'une si fière touche, en mot les divers passages caractéristiques où cette physionomie se dessine. Là cependant s'arrêtent les concessions faites au sujet, lequel se passe, comme on sait, sur les bords de la Loire, au pays d'un romantisme plus tendre et plus ouvert. Génie énergique et sombre de nature, Weber chercherait en vain à répudier ces élémens de nationalité qui constituent sa force principale, et c'est par // 252 // les rôles d'Églantine [*Eglantine*] et de Lysiart que le caractère germanique reprend ses droits. Églantine [*Eglantine*]! pâle et terrible évocation, Médée impitoyable opposée à la mélancolique, à l'aimable, à la toute Française Euryanthe : Lysiart, ame félonne, représentant dans l'ordre héroïque cet esprit du mal que nous avons vu le Caspar du *Freyschütz* [*Freischütz*] représenter dans la sphère populaire, moins le fantastique pourtant : que ferait le comte Lysiart des sortilèges d'un manant hérétique? Pour se donner au diable il faut y croire. A cette ame implacable et jalouse sa haine suffit, et si par une nuit d'imprécations elle appelle la nature à son aide, ce n'est point à ses puissances secrètes qu'elle en veut, mais à la foudre, mais à la tempête, dont elle invoque la complicité dans son œuvre de perfidie et de ténèbres.

Nous venons de voir Weber s'élever du conte populaire au poème chevaleresque. *Oberon* va nous le montrer voyageant au gré de sa fantaisie à travers les campagnes du *bleu*. Oberon et Titania! dès l'instant qu'on prononce ces noms si doux, il semble qu'un monde féerique vous apparaisse. Pour rendre tout ce que ce paysage a de diaphane, tout ce que cette vie élémentaire a de poétique et d'enchanté, quelle imagination sera donc jamais assez vaporeuse, assez éthérée! Qui me peindra cette architecture dans les nuages, ces minarets de diamans, où trône le roi des génies une tige de lis à la main, et ce joli drame fantastique entrevu chaque fois que je me suis couché sur l'herbe par une belle nuit de mai, cette comédie aérienne de Puck et de Miranda, ces bruits de la rosée qui tombe en perles au calice des magnolias; tout ce qui m'apparaît, tout ce que j'entends, tout ce que je sens dans cette ivresse mystérieuse où me plonge un clair de lune de printemps, dites, dites quel magicien après Shakespeare saura le reproduire? Vous le demandez! et Weber, l'auriez-vous par hasard oublié, ou bien serait-ce que vous n'avez jamais entendu son *Oberon*? Alors je vous plains, car vous ignorez une des merveilles de l'esprit humain, *le Songe d'une nuit d'Été* [*A Midsummer Night's Dream*] en musique, la fantaisie en son véritable élément, la verve humoristique d'un grand maître se donnant cours en mille arabesques mélodieuses, moitié fleurs et moitié oiseaux, en toute sorte de rythmes enchantés, dont je voudrais comparer les uns à des sylphes diaphanes, à de pâles et doux rayons de lune voltigeant autour d'un massif de lis embaumés ou se jouant dans les vives transparences d'un lac, tandis que les autres, rappelant davantage l'Orient passionné ou symbolique, me font songer à ces touffes luxuriantes de roses et de lotus, où se cachent le bulbul persan et le cygne sacré des bords du Gange.

Pourquoi faut-il qu'à ce doux rêve de printemps, tout azur et lumière, une idée de mort se mêle, et qu'autour du riant élysée flotte comme un crêpe lugubre le souvenir du séjour à Londres? On sait quelles douloureuses circonstances accompagnèrent la mise à la scène // 253 // d'*Oberon*. Weber s'était rendu en Angleterre sur la loi d'un directeur de spectacle à qui les riches promesses n'avaient rien coûté pour se procurer le concours de l'auteur de *Freyschütz* [*Freischütz*] et d'*Euryanthe*, concours sur lequel on avait fondé la fortune d'une saison; mais la fortune a ses caprices, en Angleterre surtout, où dans les choses d'art et de théâtre le vrai mérite entre d'ordinaire pour si peu. Arrivé à Londres après un voyage des plus funestes pour sa santé, déjà si cruellement altérée, Weber n'y trouva que déceptions et désastres. Il se mit à l'œuvre avec courage. Bientôt malheureusement, soit l'influence d'un climat humide et nébuleux, soit les contrariétés de toute sorte auxquelles il se voyait en butte, son état valétudinaire empira au point que les rares amis qui le visitaient alors conçurent les plus sérieuses inquiétudes. Lui cependant ne fléchit pas. Vainement la vie en lui se consumait; vainement, pour réparer ses forces qui le trahissaient, les ressources manquèrent: le noble artiste n'en continuait pas moins d'écrire. Nous avons entendu à ce sujet d'affreux détails de la bouche d'un brave homme qui l'assista pendant cette sinistre période. A de pareils récits, le cœur se navre. Ne cessera-t-il donc jamais de s'augmenter, ce lamentable troupeau d'infortunés sublimes, et faudra-t-il éternellement, à propos d'un grand artiste, musicien ou peintre, avoir à compulsier les registres d'hôpital? O Weber! que n'étiez-vous avocat ou médecin! alors sans doute vous auriez échappé à cette sombre destinée; mais s'en remettre à sa pensée du soin de son existence, quand cette pensée est intègre et pure, ombrageuse et fière, c'est tout simplement prendre le chemin de la prison pour dettes. D'ailleurs, pourquoi vous plaindriez-vous? Tant d'autres qui vous ont précédé ont-ils eu meilleur sort? Comptons un peu: de Dante Alighieri à Michel Cervantes [Miguel Cervantes], de Camoens [Camoëns] au Torquato, combien la malédiction en a-t-elle épargné? Partout le bannissement, la misère, la faim, et, mieux que tout autre pays, cette Angleterre, où vous êtes, n'a-t-elle pas toujours su

fournir son contingent au funèbre cortège : Milton, Dryden, Otway, Savage, Chatterton? Avant de quitter votre chère Allemagne, que ne vous faisiez-vous traduire ces noms! Ils ont un sens : abandon, désespoir, suicide. Voilà ce qu'il dut se dire bien des fois, le grand musicien, dans son étroit garni de Portland-Street, lorsque vers minuit, épuisé par la fatigue et le besoin, il quittait sa table de travail et venait coller son front fiévreux aux carreaux de la fenêtre. Cependant la ville s'agitait sous ses yeux, courait à ses plaisirs, à ses affaires, sans se soucier de cet homme ayant mission de la distraire, et qui veillait à cette heure dans la privation et la souffrance. Immolez-vous donc à la foule, et payez du sacrifice de votre vie entière la gloire de lui arracher un sourire, une larme! Heureusement qu'aux âmes si cruellement torturées par la réalité les mondes de l'imagination ouvrent un asile. Weber s'y réfugiait, et sa poitrine, abreuvée de tant de // 254 // fiel et d'amertume, aspirait avec joie les rosées d'une sphère supérieure. Oberon, Rezia [Reiza], génies de l'air, charmans fantômes, vous l'entouriez alors, et ce fut dans votre compagnie qu'il expira. Quand Charles-Marie de Weber [Carl Maria von Weber] eut rendu l'âme, chacun de vous regagna sa patrie, hôtes enchantés de ses momens d'inspiration, mais non sans qu'un gage nous soit resté de votre commerce avec lui, et ce gage, c'est cette partition d'*Oberon*, rose aux cent feuilles épanouie près d'un grabat, et dont la lumineuse exhalaison chasse au loin tant de miasmes impurs. Ainsi, nous venons de le voir, le *Freyschütz* [*Freischütz*], *Euryanthe*, *Oberon*, sont les rayonnemens divers de l'idée romantique, les divers échelons d'une gamme que Weber a parcourue de sa base à son faite, en passant de la tradition populaire à l'épopée chevaleresque, et de l'épopée chevaleresque à la fantaisie, au caprice ; mais, dira-t-on, une pareille façon de procéder semble plutôt indiquer un poète. Aussi Weber l'est-il dans toute l'acception du mot, poète aux mêmes conditions que les romantiques littéraires de l'école berlinoise, Hoffmann, Arnim, Tieck, et Novalis, sont des musiciens. Je m'explique.

Quels que soient les sentimens d'admiration et de respect qui s'attachent aux noms glorieux des deux dioscures de la poésie allemande, on aurait tort de croire cependant que Goethe et Schiller représentent toutes les tendances de la vie intellectuelle de leur pays. Pour Goethe, la beauté, c'est l'harmonie, l'harmonie entre la nature et l'esprit, entre l'âme et le corps ; de là ses instincts profondément classiques. Schiller, moins soucieux d'équilibre et de pondération, laisse à l'esprit des droits illimités. En dehors de cette double tendance, il existe une sphère dans la région de l'âme où la nature ne connaît plus de maître ni d'égal, où le démon élémentaire vit seul déchaîné, et c'est de cette sphère mystérieuse, nationale surtout, que sortirent à la fois et vivant en quelque sorte d'une vie infuse la poésie romantique et la musique allemande, Arnim et Beethoven, Hoffmann et Weber. Goethe, à qui sa haute clairvoyance révélait la loi des élémens et des phénomènes les plus étrangers à son cercle d'activité, Goethe les appelait des natures démoniaques, et jamais parole ne fut mieux appliquée. Si de tout temps la philosophie a cherché la vérité dans l'accord du contingent et de l'absolu, si cette harmonie suprême de l'âme et du corps, du sujet et de l'objet, a pu devenir chez Goethe le principe élémentaire, unique, du beau en fait d'art, la profession de foi du romantisme n'admet plus les phénomènes de ce monde qu'à titre de symboles d'une mystérieuse éternité. De là cette libre carrière donnée au côté fantastique, nocturne, de la vie humaine, cet assemblage de démons et de larves, d'êtres surnaturels bons ou méchants, terribles ou moqueurs, figurant en passes merveilleuses les caprices de la destinée ; comédie étrange et désordonnée, parfois sublime, émanation dernière du chaos intellectuel remué en ses profondeurs, bouffée ver- // 255 // -tigineuse échappée du bythos des gnostiques. Adieu cette réalité qu'embellissait avec amour le ciseau du statuaire! Voici venir à nous un monde de pressentimens s'ouvrant sur l'infini et l'éternité, un

monde dont les apparitions insaisissables nous font passer des ébahissemens de la curiosité aux plus solennelles émotions du mysticisme religieux. Telle est la sphère où s'agitent tous les romantiques, de Zaccharias Werner, d'Achim Arnim et d'Hoffmann à Novalis, à Weber : poètes et musiciens, j'ai plaisir à les confondre ensemble, la différence, s'il y en a, n'existe que dans l'instrument. Traduisez Arnim en musique, et vous aurez l'auteur du *Freyschütz* [*Freischütz*], d'*Euryanthe* d'*Oberon*. Pour romantique et poète, Weber l'était avant d'être musicien. Voyez ce front mélancolique et pensif, cet œil ardent habitué à plonger au sein des ténèbres où tant de fois il a surpris les secret de la nature et du cœur humain. Plus je contemple cette physionomie en même temps puissante et malade, ce nez d'aigle dont les narines qui se dilatent semblent flairer l'inconnu, ces pommettes fiévreuses, ces lèvres minces que pince un sourire inquiet, plus l'expression extérieure me paraît répondre à l'idée que je me fais de l'être intime. Je ne me représenterais pas autrement Zaccharias Werner. Ajoutons que Charles-Marie de Weber [Carl Maria von Weber] est peut-être le seul grand musicien que le nord de l'Allemagne ait produit, ce même nord qui donna naissance au romantisme. Jusque-là, si l'on y songe, la musique n'affectait-elle pas de choisir le midi sensuel pour théâtre de son existence? Haydn et Mozart sont Autrichiens, Beethoven vit le jour sur les bords du Rhin. En rapprochant Weber du groupe littéraire de Berlin, la nature complétait la famille romantique, et nous ne pensons pas qu'on puisse jamais l'en détacher.

Journal Title : REVUE DES DEUX MONDES

Journal Subtitle : None

Day of Week : Sunday

Calendar Date : [15 JUILLET 1846]

Printed Date Correct : Yes

Volume Number : TOME XV – QUINZIÈME VOLUME

Year : SEIZIÈME ANNÉE

Series : NOUVELLE SÉRIE

Issue : [Livraison du 15 Juillet 1846] (JUILLET-SEPTEMBRE 1846)

Pagination : 221 à 255

Title of Article : DU ROMANTISME DANS LA MUSIQUE ET LA POÉSIE EN ALLEMAGNE

Subtitle of Article : Le chevalier Charles-Marie de Weber

Signature : Hans Werner

Pseudonym : Hans Werner

Author : Ange-Henri Blaze

Layout: Main Text

Cross-reference: None