



Le génie poétique de Schubert



On peut se représenter le génie de deux façons. Ou bien y voir une qualité de l'esprit susceptible de trouver son expression sous une forme ou sous une autre, mais pourtant la même au fond quelle que soit la forme sous laquelle elle s'exprime; ou bien en placer le siège dans l'activité même par laquelle il se manifeste, le don de produire des œuvres de premier ordre dans le domaine de la peinture ou de la musique n'apparaissant que comme le degré supérieur d'une sorte d'aptitude physique.

Schubert semble fait, au premier abord, pour servir d'argument à cette dernière conception. Un homme qui aurait connu toutes les manifestations extérieures, *autres que l'activité musicale*, de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Liszt, de Wagner, de Debussy, pourrait à la rigueur se faire une certaine idée de leurs compositions un peu comme nous nous faisons une idée de celles du héros de M. Romain Rolland; je n'oserais en dire autant de Schumann; pour Schubert il n'y a pas le moindre doute que tout ce qui est caractéristique de son individualité ne se soit exprimé par la musique, et rien que par la musique. Les théories d'esthétique fonctionnelle, si fort à la mode en ce moment, pourraient donc se réclamer

de l'auteur de *Rosamonde*. Je crois pourtant qu'il y aurait, en sens inverse, des observations à présenter ; je les propose non dans leur ordre logique, mais dans celui selon lequel elles sont venues à mon esprit.

En recherchant les possibilités du cinéma, j'ai été naguère amené à constater combien il y était peu fait emploi de changements d'éclairage analogues non point tant à ceux dont on se sert au théâtre qu'à ceux que produit, par exemple, le mouvement des nuages dans une journée incertaine de printemps ; et, l'esprit dirigé sur cette piste, j'ai constaté qu'au contraire de tels effets étaient fréquents en musique. Le plus frappant peut-être, parce qu'il se rattache à une donnée visuelle, est l'*Arc-en-Ciel* du *Rheingold* ; mais ce n'est que l'application d'un procédé familier à la musique autonome, il suffit de rappeler les deux modulations, si simples et si puissantes, qui, dans la reprise du thème initial de l'*Allegro* de la *Symphonie avec Chœurs* affirment successivement les tons de *ré majeur* et de *sol mineur*, ainsi que les modulations à la tierce majeure inférieure qui, dans les finales de la *Fantaisie* et de la *Symphonie avec Chœurs*, produisent un si bel effet d'élargissement.

Or, Schubert fourmille d'effets de ce genre ; à chaque instant sa couleur musicale (1) se trouve modifiée par une modulation. Chercher des exemples serait épuiser la liste de son œuvre ; dès le début, dès le *Roi des Aulnes*, la modulation est un élément essentiel de la progression dramatique d'une part (2), de la différenciation des personnages de l'autre ; parmi les autres mélodies il suffira de citer les modulations dramatiques de la *Religieuse*. Des mutations analogues, combinées avec les mutations de timbre, illuminent le second morceau de la *Symphonie en si mineur* (3), ou apparaissent dans

(1) J'emploie à dessein ce terme pour montrer l'erreur des esthéticiens allemands qui désignent ainsi le *timbre*, ou plutôt pour indiquer combien les domaines du timbre et de l'harmonie s'interpénètrent dans des conditions dont aucune considération d'ordre purement acoustique ne permet de rendre compte.

(2) Il ne faut pas oublier, dans cet ordre d'idées, les variations modulantes op. 34 de Beethoven.

(3) On m'excusera de ne la point qualifier d'« inachevée » ; Schubert a bien laissé une symphonie inachevée ou plutôt simplement notée, que Mendelssohn a hésité à réaliser, Barnett ayant plus tard entrepris ce travail sur la suggestion de Grouce (dont le dictionnaire fournit ce renseignement à tout venant). Mais il n'y a aucune raison de supposer que la symphonie que Schubert a, en 1822, terminée, mise au net et envoyée à la société musicale de Graz, et dont il ne s'est plus occupé pendant six ans, comportait dans sa pensée plus de deux morceaux. Certaines sonates de Beethoven, notamment l'op. 90, qui venait de paraître (je dois cette remarque à M. Daniel Lazarus), lui fournissaient un modèle de cette coupe dont l'op. 111 devait donner un plus magnifique exemple encore ! Après tout, il ne faut pas désespérer : rien ne dit que nous ne verrons pas un jour des généreux mécènes mettre en concours l'achèvement de la dernière sonate de Beethoven, à laquelle il manque évidemment un menuet et un rondo.

le délicieux *Andante con moto* de la *Symphonie en ut majeur*, dans le finale de cette même symphonie (modulation à la tierce supérieure, de *sol majeur* à *si majeur* — inverse par suite de celles de Beethoven plus haut citée — vers la 200^e mesure). Citons encore au hasard, dans l'œuvre de piano, le trio du menuet de l'op. 78 et la *Fantaisie en ut mineur*, à quatre mains, op. 103.

Ce côté du génie de Schubert, le seul sur lequel j'insisterai, présente deux aspects suivant qu'on considère l'attitude artistique qui l'inspire, ou la forme par laquelle elle se manifeste. A cet égard je pense que d'autres, plus qualifiés que moi, ont dû, dans ce même numéro, parler de la liberté, de la légèreté qu'offre la tonalité de Schubert, liberté qui a fusquait Mendelssohn au point de provoquer de sa part une épithète désagréable; c'est à bon droit que les partisans de la musique atonale peuvent réclamer Schubert comme ancêtre et s'il avait dû, comme Bach, ou Mozart (j'ignore duquel des deux l'anecdote est vraie, en admettant qu'elle le soit) payer d'une insomnie le fait d'avoir conclu un morceau sur un ton autre que le ton de départ, il aurait connu beaucoup de nuits blanches. Notons en passant que, d'après une opinion popularisée en dernier lieu par Saint-Saëns, l'abus de la modulation et de l'enharmonie, l'atonalité en un mot, serait due à l'influence du piano qui aurait fait perdre, avec le sens de la diversité des timbres instrumentaux, celui des tonalités. Or, Schubert, qu'il est permis à cet égard de rapprocher de Haydn — il y a quelque chose de *schubertien* dans le charmant andante de la *Symphonie en Ré* (1) — possédait au plus haut degré le sens des timbres instrumentaux; son orchestration est individualiste, très différente du groupement beethovenien ou wagnérien; d'autre part il n'était pas spécialement pianiste. Mais en réalité chez lui l'instinct enharmonique, ou encore cette exquise indécision qui laisse flotter une phrase sinueusement, du majeur au mineur (Cf. l'*Andante*, déjà mentionné, de la *Symphonie en Ut majeur*) n'a point pour origine une technique, un mode d'expression, mais bien une *inspiration*. En d'autres termes on diminuerait le génie de Schubert en l'envisageant sous l'aspect purement musical; parlons plutôt de l'incorporation musicale d'un ordre d'émotions appartenant au domaine de la création poétique.

Si l'on admet, comme je l'ai proposé, de définir le romantisme par la prépondérance attribuée aux éléments de *diversité*, Schubert apparaît, de ce fait, comme le plus romantique des musiciens et si l'on assigne une

(1) Si je prenais très au sérieux les questions de race, je signalerais en passant la possibilité d'influences slaves chez le croate Haydn et le silésien Schubert. Pour insister sur ce point, j'attends — et crains d'en avoir pour quelque temps — de savoir au juste ce qu'est un slave.

part importante, dans l'évolution romantique, à la mystique naturaliste, comme un de ceux qui sont le plus proches de la nature. Infiniment plus que Beethoven, dont l'inspiration est avant tout d'ordre humain, intérieur, et qui, dans ses célèbres promenades, cherchait plus l'occasion d'une dépense de forces, d'un accroissement de son *tonus*, que d'une communion panthéiste avec le monde extérieur. Cette communion, cette sympathie — *einführung* — on la retrouve partout dans la musique de Schubert ; c'est dans le désir de rendre le caractère divers, continu, ondoyant de la vie qu'il faut chercher la raison de l'ondoiement, de la diversité, de la continuité harmonique qui lui donne sa couleur particulière. Et peut-être ce sentiment passait-il d'autant plus complètement dans sa musique que l'homme était moins capable de l'exprimer dans ses lettres ou sa conversation.

Au risque de m'embourber dans les champs périlleux de la synesthésie (1) j'ai cherché des œuvres de forme poétique susceptibles de rappeler ces effets de modulation colorée. Certains passages de Coleridge, de Keats, de Shelley (2) s'en rapprochent ; chez aucun d'entre eux je n'ai rien trouvé de correspondant à cette baguette magique qui, par un simple changement d'armure modifie toute la coloration d'un paysage musical. Ce qui y ressemble le plus, c'est, dans Edgar Poe, qui à ce point de vue procède des lakistes, ces modulations poétiques dont les plus visibles constituent le fond d'une œuvre de second ordre (*Les Cloches*) mais qu'on rencontre aussi dans *la Dormeuse*, dans *le Corbeau*, dans *le Ver Vainqueur*, dans les stances pour *Annie*, dans *Ulalume*.

Ainsi nous nous trouvons ramenés à la question posée au début de cette étude et à laquelle il semble que nous puissions maintenant répondre : même chez un compositeur aussi purement et uniquement musicien que Schubert, il apparaît, plus profondément que ce qui est musique, un ordre d'émotions et de sentiments commun avec celui qui commande les sources de la poésie et auquel le don musical ouvre simplement chez lui, un mode d'expression particulier où l'inspiration se précipite tout entière.

LIONEL LANDRY.

(1) C'est dans cette direction que se trouvent à la fois les dangers les plus immédiats et le plus grand avenir de l'esthétique ; l'idée de forme, de composition, d'enchaînement nécessaire et spontané à la fois des attitudes mentales successives ne pourra être étudiée fructueusement qu'en partant à la fois des divers arts cinétiques (musique, poésie, drame, danse, cinéma).

(2) J'ai déjà esquissé ici une théorie, partant de la notion d'unité foncière du génie, d'après laquelle les grands poètes-musiciens de l'Angleterre romantique seraient l'équivalent *indifférencié* de ce qui naissait simultanément en Allemagne sous forme de poètes et de musiciens.