

BEETHOVEN EN FRANCE

— Mais, qu'est-ce donc que ce monsieur Beethoven ? Il n'est pas de l'Institut et tout le monde en parle, disait un jour au jeune Berlioz le vieux loup de mer de Pingard, concierge-huissier de l'Institut (Pingard I^{er}, qui mourut en 1828), avec qui l'élève de Lesueur faisait d'interminables conversations sur l'Afrique ou la Polynésie...

— Non, répondit Berlioz, il n'est pas de l'Institut. C'est un Allemand.

Certes, une telle ignorance n'est plus de mise aujourd'hui, même au bout du Pont des Arts ; et, depuis la pièce de M. Fauchois, il n'est plus un lecteur de journal qui ignore le nom de Beethoven et ne sache qu'il fut un musicien sourd contemporain de Napoléon, auteur de sonates et de symphonies, et non d'opéras comme Gounod, Massenet ou Puccini (1).

Ce n'est que lentement, au cours de tout un siècle, que Beethoven n'ayant qu'à peine abordé le théâtre, comme avaient fait Mozart et Weber, conquiert, en France, la gloire et la vénération réservées aux génies, et cela grâce aux efforts d'une infime minorité d'admirateurs convaincus, voire fanatiques, suivis par la troupe élégante de ceux qu'on appelle aujourd'hui les snobs et qu'on désignait alors par le mot de *fashionables*.

(1) Quand je dis que la pièce de M. Fauchois a fait connaître le nom de Beethoven au grand public français, je le dis sans ironie ni exagération. Le drame de *Beethoven* est de 1909. Deux ans auparavant, on donnait au théâtre Sarah-Bernhardt une matinée au profit de ce monument à Beethoven dont il est dit quelques mots à la fin de cette étude. Le soir même, un machiniste du théâtre, parlant à un de ses camarades, lui dit : « Cet après-midi, on a donné une matinée pour un nommé Botevan... » J'ajouterai pourtant que j'ai constaté, au début de cette année même, une ignorance à peu près égale dans des milieux ...officiels !

Si l'on observe le travail de pénétration de la musique étrangère en France, au XVIII^e siècle, on constate que l'audition et l'édition s'entr'aident, s'engendrent mutuellement, celle-ci remplaçant peu à peu, pour la musique instrumentale surtout (2), la copie manuscrite d'autrefois; grâce à l'emploi de plus en plus fréquent de la gravure, qui permettait de diffuser les œuvres hier encore inconnues des amateurs.

C'est par l'édition surtout et presque exclusivement, que Beethoven pénétra d'abord en France, à l'époque du Consulat. La première mention de son nom étrange, qu'on orthographiait rarement sans faute, se rencontre dans la *Correspondance des amateurs musiciens* du citoyen Cocatrix, qui parut de 1802 à 1805. Jusque-là, il semble avoir été tout à fait ignoré. A cette époque, Haydn, ce maître « toujours piquant et original, quelquefois sublime » (3), avait éclipsé tous les petits maîtres, tous les précurseurs, de Paris, d'Italie ou de Mannheim, jadis applaudis au Concert spirituel des Tuileries. Aussi le concert dit « de la Loge olympique » lui avait-il demandé, en 1784, six Symphonies restées célèbres sous ce nom. Dans la musique de chambre, Ignace Pleyel s'était acquis une renommée non moins universelle, mais qui fut moins durable. Quant à Mozart, leur contemporain, que pourtant le théâtre avait rendu célèbre, il était encore à peu près ignoré à Paris. On commençait cependant à entendre des airs de ses opéras dans les concerts, en attendant que les Italiens, sous l'Empire, lui fissent enfin la place qui lui était due, au théâtre.

Les œuvres de Beethoven, n'étant ni dramatiques ni italiennes, ne furent donc connues d'abord que par des annonces d'éditeurs et de marchands de musique. L'un de ceux-ci était son compatriote, Nicolas Simrock (né à

(2) La musique dramatique étrangère ne l'était pour ainsi dire jamais. Depuis près d'un siècle et demi, le premier opéra italien gravé fut *l'Orfeo* de Gluck, et il le fut à Paris, en 1764. Les premières symphonies de Haydn parurent la même année, à Paris encore.

(3) *Journal de Paris*, 22 mars 1808.

Mayence en 1750), qui avait fondé à Bonn, vers 1790, un commerce de musique, puis une maison d'édition appelée à une grande prospérité. Homme entreprenant, N. Simrock avait débuté en publiant, à Bonn, en même temps que Nægeli à Zurich, la première édition allemande du *Clavecin bien tempéré* de Bach, puis les partitions ou réductions de piano des opéras, des concertos, du *Requiem* de Mozart, des symphonies de Haydn, et avait fait graver quelques œuvres de son jeune ami, le fils du *tenorist* Johann van Beethoven. Plus tard, il éditera, soit d'original, soit de seconde main, un certain nombre de ses grands ouvrages.

Camarade d'orchestre de Beethoven à Bonn, Simrock était corniste. L'un de ses frères, Heinrich, de quatre ans plus jeune que lui (il était né à Mayence en 1754), était également corniste, et c'est en cette qualité d'abord que nous le trouvons à Paris, au début de la Révolution; l'*Almanach des spectacles*, de 1791 à 1793, le mentionne à l'orchestre de quatre théâtres parisiens: Opéra, Louvois (ou des Amis de la Patrie), Beaujolais et Montausier. L'année suivante, 1794, H. Simrock fait partie de la musique de la Garde nationale, embryon du Conservatoire de l'an III, où il est, dès la création, professeur de solfège, puis de cor (1800); il quitta cet établissement à la réforme de 1802. Comme beaucoup de musiciens de ce temps, il était à la fois maître et marchand de musique. Son magasin était situé presque au coin du boulevard, au 373 de la rue du Mont-Blanc (ex-chaussée d'Antin) probablement au même n° 20, où il devait mourir, en 1839, âgé de quatre-vingt-cinq ans (4).

H. Simrock débitait donc à Paris les éditions publiées ou entreposées par son frère, fort bien placé à Bonn, devenu sous-préfecture de Rhin-et-Moselle, pour servir de trait d'union musical entre l'Allemagne et la France. C'est à

(4) D'après l'acte de décès conservé aux Archives de la Seine. Cf. Constant Pierre : *B. Sarrette* (1895), et le *Conservatoire national de musique et de déclamation* (1900).

lui qu'il faut faire honneur d'avoir été le principal et l'un des premiers importateurs en France des éditions de Mozart et de Beethoven ; on peut le constater en parcourant les annonces du journal du citoyen Cocatrix (5) ; à côté du corniste marchand de musique, on lit, en effet, des annonces, moins importantes, du harpiste Nadermann, qui représentait l'éditeur suisse Nægeli, d'Imbault, et de la veuve Duhan (6). Combien de temps ces honorables marchands de papier réglé ont-ils mis à écouler ces partitions, que les collectionneurs se disputent aujourd'hui ?...

Mais dans le corps du journal, on ne découvre qu'une seule fois, et de façon incidente, le nom du compositeur rhénan, dans une lettre datée « des bords du Rhin, le 12 pluviôse an XII », sur les amateurs de Bonn. « Parmi eux, écrit ce correspondant de Cocatrix, — N. Simrock probablement, — je distingue M. Ris [Ries père], aujourd'hui fermier, autrefois chef de l'orchestre de l'Electeur. M. Ris

(5) H. Simrock annonce le 26 ventôse an XII (17 mars 1804), le 10 germinal (31 mars) et le 14 (4 avril), les « Sonates pour forte-piano, œuvre 2 jusqu'à 30, à divers prix », des « airs variés, marches funèbres sur la mort d'un héros pour le forte-piano », et de la « musique nouvelle comme Concertos, Septuors, Quintetti, de Beethoven » ; le 6 thermidor (25 juillet), trois « Sonates pour piano forte, avec accompagnement de violon par Beethoven, œuvre 30, livr. 1, 2, et 3, dédiées à Alexandre I^{er}. Prix 3 liv. 10 s. ». La *Correspondance* publie même une « annonce analytique » de cet œuvre dès le 6 juin, qui n'est qu'une traduction d'une critique allemande, de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Les numéros du 22 août et du 15 septembre signalent encore (s'adresser au bureau du journal) les trios œuvre 1^{er}, livr. 1, 2 et 3, parus chez André à Offenbach ; « deux préludes dans les 12 tons majeurs et mineurs pour l'orgue ou le piano, œuvre XXIX (*sic*) » et le 3^e grand Quintetto [op. 29].

(6) Le 6 août et le 18 septembre 1803, Nadermann annonçait un « nouvel ouvrage intitulé *Répertoire des Clavécinistes* » (de Nægeli), qui « formera une collection de sonates d'autres pièces pour le Piano sans accompagnement, composées par M. Beethoven et par d'autres auteurs allemands qui ne sont point encore connus en France ». C'est cette première édition des deux premières Sonates, op. 31, qui mit leur auteur dans une belle fureur. Le 8 octobre, la veuve Duhan mettait en vente le « Grand Trio », œuvre 3. Imbault, le 11 pluviôse an XII (1^{er} février 1804), annonçait les « 1^{er} et 2^e Grands Quintettes ».

Sieber, le beau-père de Habeneck, dut jouer, lui aussi, un certain rôle dans l'introduction de la musique allemande en France. D'après Sauzay, pendant la Révolution et la Terreur, les violonistes Guénin, Navoigille et plus tard Baillot et Rode, Delamare et Baudiot et d'habiles amateurs se réunissaient chez Sieber « qui recevait d'Allemagne les manuscrits des maîtres dont nous parlons [Haydn, Mozart, Beethoven] ». (A. Sauzay, *Etudes sur le Quatuor*, Paris, 1861, p. 24, note 1.)

a été un des plus célèbres violons de l'Allemagne, et Beethoven qui a été intimement lié avec lui, et qui est actuellement maître de chapelle à Cologne [un erratum rectifie : Vienne], le regrette tous les jours (7). »

Nul programme, nulle critique ne citent encore le nom de Beethoven : les concerts de la rue de Cléry, alors assez en vogue, ceux de l'Académie de musique, qui se tiennent 21, rue Louis-le-Grand, aussi bien que les soirées d'artistes, l'ignorent. Ce n'est qu'en 1807 qu'il paraîtra pour la première fois aux « exercices publics » des élèves du Conservatoire.

Cependant, il y eut une autre cause qui contribua, à l'époque, à propager la musique allemande en notre pays ; ce furent les échanges, parfois un peu rudes, comme de nos jours, qui se faisaient entre la France et l'Europe centrale.

La guerre, presque incessante depuis 1792, avait initié quelque peu les Français à l'art et à la littérature de l'étranger. Tout le monde, écrivait Castil-Blaze dans le *Journal des Débats* du 30 octobre 1821, tout le monde se souvient d'avoir entendu les airs de la *Zauberflöte* et surtout le ravissant duo du *Mariage secret*, chantés par des virtuoses à moustaches, accompagnés le plus souvent par le cliquetis des verres et les frappements des talons ferrés... Si la réputation de Mozart, immense en Allemagne, au moment où elle était circonscrite dans l'enceinte de notre Conservatoire, a conquis si rapidement la France entière, nous le devons peut-être à l'armée de Sambre-et-Meuse. Elle avait vu, entendu et traîné, dans son bagage, les sublimes partitions de *Don Juan* et de la *Flûte enchantée*. »

Des musiciens chargés de mission, comme Kreutzer, qui connut Beethoven à Vienne en 1798, des soldats, des administrateurs mélomanes, comme le baron de Trémont (qui lui rendit visite en 1809, et l'avait décidé, assure-t-il, à venir à Paris) (8), s'étaient intéressés plus ou moins à ces

(7) *Correspond. des amateurs*, 14 pluv. an XII-4 févr. 1804, col. 88-89.

(8) On voudrait pouvoir nommer aussi Stendhal, mais ce grand mélo-

musiques, nouvelles pour leurs oreilles, et si ignorées des théâtres et concerts de Paris.

« Ce sont des Français, écrit Michel Brenet, Rode, Lamare, Baillot, M^{me} Bigot, au retour de Russie ou de Vienne (9), Louis Adam, M^{me} de Montgeroult, et de tout

mane n'avait d'oreilles que pour les musiques d'Italie. Tout ce qu'il connut de Beethoven, qu'il ne cite pas une fois, c'est le ballet de *Prométhée*, chorégraphie de Vigar, pour lequel il professait une admiration presque exclusive, Vigar représentait pour lui, avec Canova et Rossini, les trois génies de l'Italie, au début du XIX^e siècle.

(9) Baillot, allant en Russie, vit Beethoven en 1805, un peu avant l'entrée des Français (13 novembre) et la première de *Fidelio*, qui eut lieu le 20. Les événements le retinrent en Russie, ainsi que le violoncelliste Lamare, jusqu'en 1808. Il reparut à l'Odéon le 17 janvier 1809.

Hurel de Lamare voyagea aussi en Allemagne et en Russie, de 1801 à 1808. A son retour, il donna également à l'Odéon un concert qui eut peu de succès (avril 1809). Il ne reparut plus en public. Il se maria en Normandie en 1815 et mourut à Caen le 27 mars 1823, âgé de 51 ans. On a, sous son nom, des concertos qui sont en réalité l'œuvre d'Auber; Lamare ne s'en cachait pas d'ailleurs.

Rode, qui alla en Russie en 1801 et revint à Paris en 1808, fit, comme Lamare, une dernière apparition à l'Odéon, à son retour. Il voyagea de nouveau à partir de 1811, dans toute l'Europe centrale, et se fixa à Berlin en 1814; il s'y maria. Mais il revint mourir en France au château Bourbon, près de Bordeaux, sa ville natale, le 25 mars 1830. Il était né en 1774. L'hiver de 1812-1813, Rode connut Beethoven, qui composa pour lui la Sonate de violon op. 96, mais la dédia à l'archiduc Rodolphe. Cette Sonate fut exécutée chez le dédicataire, le 29 décembre 1812. Beethoven avait donc connu les plus illustres violonistes français de son temps : Kreutzer, Baillot, Rode. Plus tard, le 29 avril 1822, il vit le fameux Alexandre Boucher, le sosie de Napoléon.

M^{me} Bigot de Morogues (née Kiéné; sa mère était originaire de Neuchâtel en Suisse), née à Colmar et morte à Paris (1786-1820), était la femme du bibliothécaire du prince Rasumowsky. M. Bigot, descendant de réfugiés français, était né à Berlin. Sa jeune femme, pianiste, jouait admirablement la musique de Beethoven qui, de son côté, était un de ses admirateurs. C'est chez elle qu'il arriva, fuyant de chez le prince Lobkowitz, pour ne pas avoir à jouer devant des officiers français. Il portait dans son sac de voyage, trempé, l'autographe de la Sonate op. 57. Il paraît que M^{me} Bigot la lui joua immédiatement. Le précieux manuscrit est aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. Les Bigot revinrent en France en 1809; le mari fut employé aux Affaires étrangères et fit en cette qualité la campagne de Russie. Fait prisonnier à Vilna en 1812, il fut gardé en Russie, quoique employé civil. Sa femme donna des leçons pour vivre en attendant son retour. Elle mourut en 1820. Elle avait rédigé un journal qu'il serait intéressant de connaître; le baron de Trémont en a conservé une page dans la notice qu'il a consacrée à cette sérieuse artiste, l'une des premières qui fit connaître en France les Sonates de Beethoven. Ce journal pourrait, croyons-nous, se trouver en Suisse, dans la famille de M^{me} Kiéné. Peut-être cette note aidera-t-elle à le faire découvrir?

M^{me} de Montgeroult, élève de Reicha, fut une pianiste également appréciée, vers la même époque. Le baron de Trémont lui a consacré une notice inédite. La comtesse de Montgeroult publia, vers 1820, un *Cours complet pour l'enseignement du forte-piano*. Née à Lyon, le 2 mars 1764, elle mourut à Florence le 20 mai 1836. Elle était élève de Hüllmandel, comme la mère de Gounod.

jeunes gens, Habeneck, Boëly, qui s'éprennent des créations de Bach et de Hændel, de Mozart et de Beethoven, les jouant pour eux-mêmes d'abord, et dans le recueillement d'une étude pleine d'une intime et profonde émotion » (10).

Enfin, il y eût, par un retour d'infortune, l'invasion de 1814-1815 et l'occupation qui suivit. Si nous en croyons Schindler, que nous retrouverons tout à l'heure à Paris, c'est à cette époque que Habeneck aurait connu la *Symphonie héroïque* (la troisième, en *mi bémol*); or, elle avait déjà été essayée aux Concerts d'élèves du Conservatoire (5 mai 1811). Ce fut, en tout cas, vers cette époque que Habeneck étudia la *Symphonie en ut mineur* : nous verrons plus loin le premier usage qu'il en fit.

§

Quels musiciens non dramatiques les professionnels avaient-ils en estime vers le début du XIX^e siècle, que pensaient-ils des œuvres de « musique pure » et que pouvaient-ils penser de Beethoven ? Il suffit de feuilleter le second volume de l'*Encyclopédie méthodique (Musique)*, paru en 1817, vingt-trois ans après le premier, par les soins de de Momigny, pour s'en rendre compte.

Au mot *Sonate*, de Momigny ne cite que Kozeluch, Pleyel, Clementi, Cramer. Mais au mot *Septuor*, il signale « une Sérénade [de Beethoven] dans laquelle M. Baillet a développé plusieurs parties de son grand et admirable talent pour le violon, dans une de ses *Séances musicales* ». « Les meilleurs ouvrages de M. Van Beethoven, ajoute-t-il à l'article *Trio*, sont peut-être les *trios* pour le piano et deux autres instruments. Ces derniers sont presque toujours le violon et le violoncelle, comme les plus faciles à réunir et les plus propres à remplir convenablement cet objet. » Enfin, au mot *Symphonie*, de Momigny écrit simplement que « M. Van Beethoven s'est exercé dans la

(10) *Le Correspondant*, 25 mai 1916.

symphonie ainsi que dans le quatuor et la sonate ; il montre partout un grand musicien, mais il manque souvent de naturel et de ce beau et grand savoir que l'on remarque dans les vrais modèles qui sont Haydn et Mozart. »

Ainsi jugeait on Beethoven, vers 1815, parmi les musiciens. Baillot, revenu de Russie en 1808, ayant commencé son apostolat au mois de décembre 1814, avait dû révéler, dans ses *Séances musicales* citées par Momigny, quelques trios et quatuors, ainsi que le fameux Septuor, destiné à une célébrité, à une popularité presque exclusive (11). Mais avant lui, son véritable « inventeur » parisien fut certainement Habeneck.

Fils d'un musicien au régiment de Penthièvre, originaire de Mannheim, François-Antoine Habeneck naquit à Mézières (Ardennes), en 1781. Premier prix de violon du Conservatoire en 1801, il devenait dès l'année suivante directeur des « exercices publics des élèves » (fondés en 1800), d'où devait sortir la célèbre Société des Concerts.

Il y a bien trente-huit ans, déclarait-il à l'« ami de Beethoven » en 1841, que j'appris à connaître les premiers Quatuors de Beethoven, et que je les jouai avec mon ami Philipp et autres, sans en être particulièrement impressionné. Bientôt après, nous reçûmes les *Première et Seconde Symphonies*, que nous essayâmes avec un petit orchestre. De tous les artistes qui nous ont entendu exécuter ces ouvrages, Méhul fut le seul dont ils recueillirent l'approbation ; les Symphonies surtout furent l'occasion qui poussa Méhul à écrire des compositions analogues : il en fit trois, dont une mérita et a remporté beaucoup de succès (12).

Du 22 février 1807 jusqu'en 1828, Habeneck ne dirigea

(11) D'après Fétis, les collaborateurs de Baillot furent, à l'origine : Guynemer (violon), Tariot et Saint-Laurent (alto), Lamare et Norblin (basse). Plus tard, ce furent : Vidal, son gendre Sauzay, Urhan, Mialle, Norblin et Vaslin. Les séances furent interrompues de 1815 à 1817, années pendant lesquelles Baillot voyagea. Elles reprirent en avril 1818. De 1822 à 1824, pendant la direction Habeneck, Baillot fut chef d'orchestre de l'Opéra, et dirigea en cette qualité les Concerts spirituels. Il fut premier violon au même théâtre, de 1821 à 1831. D'après Sauzay (*Etudes sur le Quatuor*, p. 136, note 1), « ce fut par le Quatuor en *ut dièse mineur* (le 14^e) que Baillot voulut initier son public à ces nouvelles œuvres ».

(12) Schindler, *Beethoven in Paris*, p. 3.

guère que les deux premières Symphonies, soit au Conservatoire, soit aux Concerts spirituels qui, sous la Restauration, se donnaient à l'Opéra, pendant la semaine sainte. On appréciait particulièrement l'*andante* « surtout charmant » de la seconde Symphonie en *ré*, « et il règne dans le reste un caprice et une originalité dont le dérèglement ne peut prévaloir contre le charme d'émotions nouvelles, quelles qu'elles puissent être (13) ».

Or cet « *andante* si original » (14) n'était autre que l'*allegretto* en *la mineur*, de la VII^e Symphonie, qu'on y intercalait, les amateurs des Concerts spirituels n'ayant pas apprécié le *larghetto* de la seconde Symphonie.

Les critiques de l'époque reflètent évidemment l'opinion des premiers auditeurs des deux Symphonies alors connues :

Cet auteur souvent bizarre et baroque, déclare Cambini, dans un éphémère journal musical, *les Tablettes de Polymnie*, étincelle quelquefois de beautés extraordinaires. Tantôt il prend le vol majestueux de l'aigle ; tantôt il rampe dans les sentiers rocaillieux. Après avoir pénétré l'âme d'une douce mélancolie, il la déchire aussitôt par un amas d'accords barbares. Il semble voir renfermer ensemble des colombes et des crocodiles (15).

Aussi vagues, mais moins pittoresques, sont les autres critiques du temps (on sait qu'il faut arriver à Castil-Blaze, en 1820, pour trouver, dans la presse quotidienne, autres choses que de la littérature, à propos de musique) ; ainsi, le *Journal de Paris* du 7 mai 1811 écrit après l'essai de la troisième Symphonie (*l'Héroïque*) :

La Symphonie de Bethoven (*sic*), exécutée avec beaucoup de chaleur, a été vivement applaudie. C'est une pièce tout à fait originale, remplie de mouvement, de contrastes pittoresques, et dans laquelle le compositeur a su faire le plus heureux emploi des instruments à vent et des timbales.

(13) *Courrier des Théâtres*, 26-27 mars 1826.

(14) Fétis, *Revue musicale*, mai 1827, n° 259.

(15) *Tabl. de Polymnie*, mars 1811, p. 310-311.

Le Courrier de l'Europe et des Spectacles, du même jour, est encore moins précis :

Le dixième exercice a présenté aux amateurs de la Symphonie une des plus belles productions en ce genre de Béthowén. C'est un génie qui ne ressemble ni au sublime Haydn, ni au riche et fécond Mozart, mais qui peut être placé après eux pour son mélange grandiose, agréable et varié de mélodie et d'harmonie qui constitue le *genre symphonique*.

Cambini, dans sa revue, reprenant ses comparaisons imagées, estime que Beethoven, « doué d'un génie gigantesque, d'une verve brûlante, d'une imagination pittoresque », n'a pas craint de frayer les « quelques sentiers escarpés et raboteux, environnés de précipices dans lesquels le bon goût et la pureté d'école pouvaient s'ensevelir à chaque instant », sentiers que lui ont laissés ses deux illustres prédécesseurs, Haydn et Mozart. « Il prit le vol audacieux de l'aigle et franchit avec impétuosité tout ce qui s'opposait à cette marche rapide. » Après ces images un peu incohérentes, Cambini en vient à la Symphonie en *mi bémol* : elle est, dit-il, « la plus belle qu'il ait composée ; excepté quelques germanismes un peu durs, dans lesquels la force de l'habitude l'a entraîné, tout le reste offre un plan sage et correct, quoique rempli de véhémence ; de gracieux épisodes se rattachent avec art aux idées principales, et ses phrases de chant ont une fraîcheur de coloris qui leur appartient en propre (16). »

Quoi qu'en dise Schindler, que nous allons citer, l'*Héroïque* avait donc été essayée à Paris, dès le 5 mai 1811. Ce furent ensuite un « finale de Symphonie » (le programme du 21 mars 1819 ne précise pas lequel), puis les ouvertures de *Prométhée* et de *Fidelio* (1814 et 1824). Entre temps l'activité du Conservatoire s'était ralentie, la Restauration ayant réduit les exercices publics à un ou deux par an jusqu'en 1823.

(16) *Ibid.*, mai 1811, p. 374.

§

Selon Schindler, après les deux premières Symphonies, il y eut un temps d'arrêt jusqu'en 1815, quand M. Paris, employé d'administration de l'armée prussienne d'occupation, vint à Paris en cette qualité ; amateur de musique et connaisseur, il chercha à y connaître les musiciens vivants ; il s'attacha avec prédilection aux deux Allemands, Urhan et Stockhausen. Celui-ci, sur la recommandation expresse de M. Paris, fit venir la *Symphonia eroica*, et Urhan et Stockhausen, ces deux vaillants artistes, en parlèrent à Habeneck qui, longtemps plus tard, en fit faire une répétition. Après le premier mouvement, tout le monde éclata de rire, de même après le second, et il ne fallut pas peu de persuasion pour que l'orchestre achevât la Symphonie. Ainsi furent condamnées toutes les œuvres de Beethoven à Paris, et comme M. Habeneck semblait avoir perdu courage et même n'avoir que peu compris la chose, il fallut remettre à plus tard toute nouvelle tentative d'éveiller d'abord seulement dans un petit cercle d'artistes le goût pour cette musique, et attendre l'époque d'un progrès dans l'éducation, avant d'oser renouveler cette expérience.

Ici, il faut rappeler que ce qui doit avoir causé ce découragement, même chez les gens les plus éclairés, c'est ce jugement que Cherubini, à son retour de Vienne, où il avait assisté à la première représentation de *Fidelio* (*Léonore*), portait sur Beethoven. De l'ouverture, par exemple, Cherubini disait aux artistes parisiens qu'il n'en avait pas reconnu un instant la tonalité principale, à cause de sa confusion : jugement que plusieurs des artistes de là-bas [de Paris] lui reprochent encore aujourd'hui avec amertume, et ne peuvent oublier, malgré le complet revirement d'opinion du vieux maître sur l'idole musicale du Paris d'aujourd'hui. Nous voyons par cet exemple de Cherubini qui, pendant son séjour à Vienne, n'a eu que d'amicaux rapports avec Beethoven (il m'en a assuré moi-même, et sa femme garde encore vivace le souvenir de mainte anecdote sur Beethoven), comment les contemporains même les plus éclairés jugent le puissant lutteur et pionnier de l'École moderne ; et nous pouvons nous étonner ainsi d'autant moins des insolences répandues sur Beethoven par la critique d'alors...

Les années passèrent, sans que le nom de Beethoven parût sur

aucun programme parisien, et, s'il arrivait qu'on employât quelque part comme bouche trou un morceau de ses Symphonies, il ne résultait de cette bêtise qu'une insolence impie. C'était l'époque où Beethoven devait entendre parler des quadrilles et des danses qu'on faisait là-bas de sa musique, comme je l'ai fait remarquer, pages 220 et 221 de mon livre sur Beethoven (17).

Aux pages que cite Schindler de sa biographie de Beethoven (1^{re} édition), il est dit, en effet, que Beethoven avait entendu dire que « là-bas [à Paris] comme en Allemagne, la faute en était à l'inexacte métronomisation à laquelle on se tenait jalousement, jusqu'au jour où parut le *right man* en la personne de Habeneck, qui découvrit le seul mal dans sa racine, et, dès lors, enseigna que l'« *Effetto 1* » rossinien n'avait plus rien de commun avec la grandeur et la dignité des poèmes beethovéniens » (18).

Cette situation, aussi affligeante que scandaleuse, continue Schindler dans *Beethoven in Paris*, engagea ce digne M. Sina, qui, en sa qualité de second du quatuor Schuppanzigh [à Vienne], est connu depuis cette glorieuse époque, à faire, d'accord avec l'avisé M. Urhan, une dernière tentative en faveur de la musique de Beethoven, en adressant à M. Habeneck une lettre anonyme dans laquelle M. Sina attirait son attention sur la Symphonie en *ut mineur*, y glissant plusieurs remarques importantes la concernant, ainsi que sur d'autres œuvres de Beethoven de ce genre, dont il connaissait un grand nombre, pour les avoir jouées sous la direction du maître lui-même. Habeneck demanda la partition de la Symphonie en *ut mineur*, que M. Urhan trouva par bonheur à la Bibliothèque royale et, après d'assez longues hésitations, on en fit une répétition qui réussit à souhait ; mais, à une seconde épreuve, les esprits des musiciens commencèrent à s'éclairer, et bientôt la lumière rayonnante de la vérité jaillit des harmonies de cette œuvre gigantesque et illumina leur esprit. On revint vite aux trois premières Symphonies et l'on fut généralement étonné de n'en avoir pas reconnu immédiatement les innombrables beautés harmoniques et mélodiques ; mais on ne se

(17) Schindler, *Beethoven in Paris*, p. 3-6.

(18) Schindler, *Beethoven*, Münster, 1840, p. 220-221.

dissimulait pas que, pour entendre complètement l'*esprit* de la langue beethovénienne, un long temps devrait encore s'écouler (19).

Le récit de l'« ami de Beethoven » appelle quelques rectifications. La première cause de l'abandon, non seulement de Beethoven, mais de tous les maîtres, fut la cessation, à partir du mois de juin 1814, des exercices des élèves, véritables concerts symphoniques, qui, depuis 1802, s'étaient donnés dans différentes salles, avant la construction par Delannoye, en 1811, de la salle de la rue Bergère (elle n'avait pas encore la décoration « pompéienne » second Empire que nous lui connaissons). La Restauration, qui n'aimait pas beaucoup le Conservatoire, création révolutionnaire, avait d'abord eu l'intention de le supprimer, réservant ses tendresses à l'École de musique religieuse fondée par Choron ; et l'un de ses premiers actes fut de réduire les concerts à un exercice par an (elle les rétablit au nombre de six, en 1823.) D'autre part, des droits exorbitants pesaient, comme de nos jours, sur les concerts (on ne prélevait pas moins du quart de la recette brute au profit des hospices), rendant presque impossibles toutes autres manifestations musicales un peu développées. La vie symphonique était donc à peu près limitée aux trois ou quatre concerts spirituels que donnait l'Opéra à Pâques, à partir de 1818. A la tête de ces concerts de l'Académie royale de musique, pour lesquels la petite salle Louvois suffisait généralement, on trouve encore Habeneck, chef d'orchestre de l'Opéra de 1816 à 1846, sauf une interruption de trois années pendant lesquels il fut lui-même directeur (1822-1824) et passa la baguette à Baillot. Le premier concert spirituel, le 16 mars 1818, débuta par une ouverture de Beethoven.

Le public des concerts spirituels entendit donc la première Symphonie, puis (en 1821) la seconde avec l'*allegretto* de celle en *la*, « pour faire passer le reste », comme dit Berlioz, et qu'on demandait à grands cris : elle fut don-

(19) Schindler, *Beethoven in Paris*, p. 6-7.

née ainsi trois fois en 1826 ! L'année suivante, on avait bien répété l'*Héroïque*, mais sans passer à l'exécution, et l'on reprit encore la Symphonie en *ré*.

En outre, les concerts, dirigés par Baillot, avaient fait connaître une nouvelle ouverture, l'oratorio du *Christ au mont des Olives* (*sic*, 3 avril 1822 et 24 mars 1823), repris la dernière année de ces Concerts, en 1828 (et fort médiocrement), et le *Benedictus* de la Messe en *ut*.

Quant aux quadrilles ou contredanses en quoi l'on transformait certaines œuvres de Beethoven, il faut entendre évidemment ces mots au figuré : Beethoven se plaignait des mouvements erronés que l'on donnait à ses Ouvertures et Symphonies. Mais peut-être avait-il entendu parler de certain *pasticcio* du répertoire de l'Opéra, inscrit sous le nom de « Habeneck et divers auteurs », le *Page inconstant*, représenté avec succès le 18 décembre 1823. Ce « ballet anacréontique » en trois actes avait d'abord été imaginé, en 1787, par Dauberval à Bordeaux, où le *Mariage de Figaro* avait été interdit à la comédie. « Ce qu'on ne peut pas dire, on le... danse », avait dû penser Dauberval. Aumer, en 1805, reprit ce scénario, sur une musique quelconque, à la Porte-Saint-Martin, puis, étant devenu maître de ballet à l'Opéra, il eut l'idée, avec le concours de Habeneck lui-même, son directeur, de le reprendre tel quel, mais avec la musique de Mozart, plus connue en 1823 qu'en 1805, grâce aux Italiens. Et c'est ainsi que, depuis l'ouverture, reproduite en entier, on retrouve pendant ces trois actes, mis sous l'invocation de Chérubin, un grand nombre de pages des *Nozze di Figaro* : on y remarque même, invention webérienne, des rappels de thèmes (ancêtres des *leitmotive* wagnériens), heureusement choisis par l'arrangeur, et qui caractérisent notamment Chérubin, le Comte et Figaro. Mais Habeneck n'avait pas fait que des emprunts copieux à Mozart ; il en avait fait aussi à Gyrowetz et, dès le premier tableau, à Beethoven lui-même ! Un seul emprunt, mais d'importance : le formidable majeur du finale de la Sympho-

nie en *ut mineur*, encore inconnue à Paris, qui accompagnait la fin du repas chez le comte Almaviva ! Pour le rendre plus brillant, ce finale, Habeneck, — qui supprimera au Conservatoire les contrebasses dans le *scherzo* — y avait ajouté une partie de harpe, instrument romantique par excellence ! Ce fut la première apparition de Beethoven dans un ballet de l'Opéra ; la seconde aura lieu un peu plus tard, dans *l'Ile des pirates*...

§

La mort du « célèbre compositeur » fut connue à Paris vers le 5 avril 1827. Le *Moniteur*, qui avait reçu de Vienne, deux mois auparavant, la nouvelle que Beethoven était « atteint d'une hydropisie qui fait craindre pour ses jours » (5 février), annonça le 9 avril : « Le célèbre compositeur Bethowen (*sic*) vient de mourir à Vienne dans un âge assez avancé. » Le *Journal des Débats*, plus vite informé, imprima la nouvelle dans son numéro du 6 avril, en donnant, par erreur, la date du 26 février. Trois jours après, il ajoutait cette information :

La *Gazette d'Augsbourg* contient la lettre suivante, sous la rubrique de Vienne, 30 mars :

« Les obsèques de Beethoven ont eu lieu hier au milieu d'une foule immense, qui ressent profondément sa perte. MM. Grillparzer, Castelli et le personnel des théâtres ont accompagné à l'église et au champ de repos le convoi, que suivait une file innombrable de voitures. »

Cette lettre nie que Beethoven ait été réduit à un état voisin de la misère. « Si cela eût été, ajoute son correspondant, qui ne se fût empressé de voler au secours de ce célèbre compositeur, dans un pays où les arts sont aussi encouragés et où l'on n'a pas besoin de recourir à la générosité anglaise ? »

Castil-Blaze, dans le même journal, ne consacre que le 1^{er} juin quelques lignes d'un de ses feuilletons à Beethoven. Mais Fétis, dont la toute jeune *Revue musicale* avait, dès ses débuts, donné une biographie du « compositeur cé-

lèbre » (pp. 114-120), Fétis, citant, lui aussi, et plus longuement, la *Gazette d'Augsbourg*, ajoutait ce judicieux commentaire :

Nous ignorons les circonstances qui ont guidé Moscheles [qui vivait alors en Angleterre] dans la pensée d'ouvrir une souscription à Londres en faveur de Beethoven, mais nous sommes persuadés qu'il ne l'a pas fait légèrement. Il se peut que le gouvernement de l'Autriche éprouve aujourd'hui quelque honte d'avoir laissé dans l'abandon et presque dans le besoin un artiste tel que Beethoven ; mais cet abandon n'a pas été moins réel. Il est certain que cet oubli avait déterminé Beethoven à accepter en 1809 la place de maître de chapelle de Jérôme-Napoléon, roi de Westphalie, et que l'archiduc Rodolphe et les princes Lobkowitz et de Kinski lui firent une pension de 4.000 florins pour l'en détourner... (20).

Quoi qu'il en soit, on ne peut dire que l'événement fit grande sensation, sauf dans une petite fraction du monde musical parisien. Rossini accaparait bien trop l'attention des *dilettanti* et du public fashionable avec son *Moïse*, qui fournissait des feuillets entiers aux critiques musicaux. Les prochains Concerts spirituels de l'Opéra (13, 14, 15 avril) tinrent à honneur, cependant, de donner trois œuvres de Beethoven ; Habeneck y dirigea une fois de plus la Symphonie en *ré majeur*.

La Symphonie de Beethoven, aussi belle que bien exécutée, écrit le *Moniteur* du 17, demanderait peut-être un orchestre double ; c'est un ouvrage conçu pour un très grand nombre d'exécutants, et qui a besoin de masses puissantes.

Les deux autres œuvres étaient le *Benedictus* et le chœur final du *Christ au mont des Oliviers*.

Ces trois morceaux étaient en situation, ajoute le rédacteur du *Moniteur* ; ils ont paru être, de la part de nos artistes, un hommage à la mémoire du grand homme dont les arts pleurent la perte récente. Beethoven est mort dans un état voisin de l'indigence, et les cités de l'Allemagne se disputent aujourd'hui ses

(20) *Revue musicale*, avril 1827, p. 238-239.

reliques. Telle est, depuis le commencement du monde, la destinée du génie.

Le même rédacteur note le « froid accueil » fait, cette même année, aux symphonies de Haydn, à celles de Mozart et à ses ouvertures.

Habeneck, qui venait de lui rendre cet hommage, aimait Beethoven « en fanatique », comme l'a rappelé d'Ortigue, et ces succès partiels ne pouvant le contenter, il dut déployer beaucoup de patience, de ruse même, pour atteindre le but qu'il se proposait, depuis le jour où il avait eu la révélation du génie : faire connaître Beethoven, ou tout au moins ses Symphonies, et sa musique de chambre transformée en Symphonies (21) ! Lorsque, dit d'Ortigue, il eut quitté la direction de l'Opéra pour reprendre le bâton de chef d'orchestre,

toujours en proie à son idée fixe, que fait Habeneck ? Profitant d'une solennité chère aux musiciens, il se déguisa en amphitryon, et décocha à une trentaine de ses collègues une invitation à venir dîner le jour de la Sainte-Cécile. Il y avait là une anguille sous roche. L'invitation portait ces mots : *On fera un peu de musique*. Un peu ! A bon entendeur, salut ! Ces mots voulaient dire : « C'est bon, mes gaillards, vous serez sous ma férule, vous n'oserez souffler mot, et vous en passerez par où il me plaira. »

Plus favorablement disposés dans un salon que dans la salle de l'Opéra, où le travail des répétitions n'est pas toujours divertissant, raconte l'un des acteurs de la scène, le corniste Meifred, nous trouvâmes que ces deux symphonies (l'*Héroïque* et celle en *la*) contenaient quelques morceaux assez bien, et qu'étudiées convenablement, rendues par un orchestre plus complet, il n'était pas impossible, malgré un bon nombre d'incohérences, de longueurs et de divagations, qu'elles produisissent leur effet (22).

On peut dire que la création de la Société des Concerts du Conservatoire remonte à cet après-midi du 22 novem-

(21) Le Septuor et des fragments de Quatuors.

(22) D'Ortigue, *Journal des Débats*, 9 nov. 1856, *Les inventeurs de Beethoven*.

bre 1825. Dès lors, Habeneck poursuivit son projet avec ténacité. D'autres essais eurent lieu, en 1827, chez le facteur Dupont, rue Neuve-des-Petits-Champs, et en dernier lieu chez Habeneck, ou plutôt chez son beau-père, Sieber dont la maison d'édition musicale était installée rue des Filles Saint-Thomas, 21, près de la Bourse. Multipliant ses démarches, renversant les obstacles que Cherubini, entre autres, directeur de l'École royale de musique, ne pouvait manquer de lui susciter (23), Habeneck fonda enfin la Société, le 15 février 1828, obtenait de la surintendance de la maison du roi l'autorisation d'occuper la grande salle de l'École, et le dimanche 9 mars à deux heures, dirigeait son premier concert : le premier morceau était la *Symphonie héroïque* ; redemandée d'enthousiasme, elle fut reprise, quinze jours plus tard, dans une seconde séance consacrée « à la mémoire de Beethoven » et comprenant en outre : le *Benedictus* de la Messe en *ut*, le premier morceau du Concerto en *ut mineur*, par M^{me} Brod, pianiste, le quatuor de *Fidelio*, chanté par M^{mes} Cinti-Demoreau, Nélia Mailard, Alexis Dupont et Levasseur ; le Concerto de violon, par Baillot (première audition à Paris), et *le Christ aux Oliviers*, avec M^{me} Cinti, Adolphe Nourrit et Levasseur comme solistes.

(23) On ne manquera pas d'objecter que Cherubini était président de la Société, — comme l'ont été ses successeurs, en leur qualité de directeur de l'École. Mais il le fut à son corps défendant. Quelques lignes de lui-même l'indiquent nettement. Berlioz ayant demandé la salle pour donner un concert le 23 mai 1828, M. de La Rochefoucauld fit consulter Cherubini, qui répondit : « Ces concerts et les répétitions qu'ils ont occasionnées, ayant apporté quelque relâchement dans les études des élèves, à cause de l'absence forcée des professeurs et d'une grande partie des classes, il est temps que je rétablisse l'ordre accoutumé pour l'enseignement ; et si l'on continue à donner des concerts à l'École royale, je ne pourrai réorganiser aussi promptement que je le désire la tenue des classes. Je dois également vous faire observer, monsieur le vicomte, qu'il ne faudrait pas, à l'avenir, prodiguer aussi souvent la salle des exercices soit à des étrangers, soit à des élèves ou autres artistes ; car cette salle devrait être spécialement consacrée aux séances musicales données par les élèves. » (Archives nationales. O³, 1813.) Berlioz, rapportant au vicomte, le 12 mai, un entretien avec Cherubini, lui prête ces paroles : « Au reste, ces concerts dérangent les classes et font perdre leur temps aux élèves... Je veux faire démolir l'amphithéâtre qui existe maintenant sur la scène ; il faut qu'on enlève les pupitres. » (*Ibid.*)

§

Avec la création de cette société commence une seconde période [dans l'histoire des œuvres beethovéniennes en France. Sans cette institution, les Symphonies, les Ouvertures, les Concertos, les Messes, fussent probablement restés pendant longtemps lettre morte. Cette société, nous apprend Fétis, devait ne se consacrer qu'à la « musique nouvelle », et elle le fit, en effet, pendant assez longtemps, non sans rendre hommage au vieil Haydn, le grand favori de naguère, et à Mozart, mais en ignorant à peu près complètement les grands maîtres leurs prédécesseurs, Bach et Hændel, qui ne faisaient que de très rares apparitions sur les programmes.

A ses débuts, la Société, qui sera centenaire l'année prochaine, n'était pas, comme on le répète si souvent, un musée de chefs-d'œuvre anciens : bien au contraire ! Mais, comme il arrive lorsqu'une institution prend de l'âge, que des habitudes se contractent, que des routines s'établissent, le moindre effort faisant son œuvre chez tous, auditeurs et exécutants, on fausse peu à peu ou l'on ralentit le mouvement initial. La Société des Concerts, ayant donc réellement révélé Beethoven au public parisien, finit par le « conserver », comme le Louvre de Louis-Philippe conservait les anciennes collections royales qui avaient été jeunes au temps de François I^{er}, comme l'Académie royale de musique conservait, — sans excès, il faut en convenir, — quelques partitions de Gluck.

De 1828 à 1831, toutes les Symphonies étaient exécutées rue Bergère (24). Et comme si les Symphonies ne suffi-

(24) On trouvera, dans mon ouvrage sur *les Symphonies de Beethoven*, un certain nombre de renseignements relatifs aux auditions données en France, des extraits des critiques contemporaines, etc. Balzac, ayant assisté le 24 avril 1837 à une audition de la Symphonie en *ut mineur*, écrivait le lendemain à M^{me} Hanska : « Hier, je suis allé entendre la symphonie en *ut mineur*. M. Beethoven est le seul homme qui me fasse connaître la jalousie. J'aurais voulu être Beethoven plutôt que Rossini ou Mozart. Il y a dans cet homme une puissance divine. Il semble qu'un enchanteur vous enlève dans un pays merveilleux... Non, l'esprit de l'écri-

saient pas, Habeneck, dans son zèle intempérant, ne craignait pas de faire jouer des fragments de Quatuors ou le Septuor par l'ensemble des pupitres. En trente-deux ans (de 1828 à 1859), Elwart comptait 280 exécutions de Symphonies de Beethoven exécutées, sur 408 au total ; 23 de fragments d'oratorio sur 178 ; 41 de morceaux de musique de chambre (par tous les instruments !) sur 73 ; 27 de fragments d'opéra sur 213, etc.

Arrêtons-nous un instant à la « session » de 1841. Cet hiver-là, deux auditeurs allemands, dont l'un était l'« ami de Beethoven », et l'autre un jeune musicien inconnu, besogneux, eurent, dans la salle du Conservatoire, la révélation des Symphonies de Beethoven. Le jeune inconnu, qui s'appelait Richard Wagner, écrivait, trente ans plus tard, que ces auditions inoubliables lui avaient fait « tomber les écailles des yeux ».

Quant à Schindler, qui faisait à Paris une sorte de tournée d'inspection, d'Ortigue a laissé sur lui de bien amusants souvenirs qui, perdus dans la collection des *Débats*, méritent d'échapper à l'oubli, ne serait-ce que pour égayer le lecteur.

Les séances du Conservatoire, écrit-il, avaient déjà produit une grande sensation en Europe, lorsque M. Schindler vint à Paris, curieux de voir par lui-même *comment les choses se passaient*. Il assistait aux répétitions, et, pendant les séances, Habeneck le faisait asseoir derrière ses premiers violons, adossé à la loge du cintre. M. Schindler triomphait modestement, comme si les symphonies de Beethoven eussent été son propre ouvrage. Habeneck avait l'air de le consulter de temps en temps de la parole et du regard, et il n'en faisait pas moins à sa fantaisie ; à telle enseigne que le chef d'orchestre a persisté jusqu'au bout dans quelques inexactitudes de pur entêtement, comme dans sa

vain ne donne pas de pareilles jouissances, parce que ce que nous peignons est fini, déterminé, et que ce que nous jette Beethoven est infini. Comprenez-vous que je ne connaisse encore que la symphonie en *ut* mineur et le petit bout de la symphonie *Pastorale* que nous avons entendu racler à Genève, dans un second étage ! »

La Messe en *ré* ne fut exécutée pour la première fois, en entier, que le 8 janvier 1888.

manie de vouloir faire exécuter l'entrée du scherzo de la Symphonie en *ut* mineur par les violoncelles seulement, tandis que ce passage est écrit pour les contrebasses dans la partition, et tant d'autres licences que mon ami et maître, M. Berlioz, vous dira mieux que moi (25).

Schindler fut enthousiasmé des exécutions de Habeneck. « En entendant les œuvres instrumentales de Beethoven au Conservatoire de Paris, dit-il, je me suis rendu compte de la façon la plus persuasive que, d'une façon générale, jamais nulle part je ne les avais entendu exécuter avec une plus juste intelligence et une plus grande perfection de détail... Visiblement, l'esprit du maître plane sur cette phalange choisie (26). »

Ayant apporté avec lui le portrait de Beethoven par Schimon, Schindler l'exposa au foyer de la salle des concerts, un jour qu'on y répétait la Symphonie en *la*, donnée au 4^e concert de la saison, un mois avant la IX^e. Après la répétition, les musiciens se pressèrent devant l'image du maître, les uns tombant à genoux, les autres montant sur des tables ou sur des chaises, aux cris de : « chapeau bas ! » La *Gazette musicale* ayant raconté cette scène bien romantique, qui n'avait pas duré « moins d'un quart d'heure », ce fut, pendant plusieurs jours, un véritable pèlerinage au vieil hôtel des Menus. Sur la prière du comité de la Société, Schindler autorisa Grévedon à faire une lithographie de la toile de Schimon, et, depuis lors, tous les membres de l'orchestre reçoivent un exemplaire de cette lithographie, revêtu de la signature du président et du vice-président, c'est-à-dire du directeur du Conservatoire et du chef d'orchestre de la Société.

(25) *Journal des Débats*, du 9 nov. 1856, *les inventeurs de Beethoven*.

(26) Schindler, *Beethoven in Paris*, p. 26. Schindler vint deux fois à Paris, en 1841, puis l'hiver suivant. Une légende, propagée par Henri Heine (*Gazette d'Augsbourg*, du 29 avril), veut que Schindler ait inscrit sur sa carte de visite : « ami de Beethoven ». C'est une pure invention. Wagner, dans une lettre de Paris, du 6 avril 1841, adressée à un journal de Dresde, fait également allusion au séjour de Schindler à Paris et raconte plaisamment l'entrevue qu'il eut avec son ami Anders, le premier biographe français de Beethoven (*Gesamm. Schriften*, t. XII, p. 83).

D'Ortigue, dans le feuilleton déjà cité, rapporte une plaisante anecdote sur cet original Schindler, dont la présence à Paris réjouissait les milieux musicaux :

Un amateur de musique très distingué, M. de F... [Ferrière, probablement], qui habitait dans le square d'Orléans, rue Saint-Lazare [aujourd'hui rue Taitbout, 80 ; Chopin y demeura], désirait inviter M. Schindler à dîner. On ne savait comment s'y prendre vis-à-vis de l'ami de Beethoven, qui préférait dîner librement au restaurant. M. de F... s'entendit avec deux ou trois amis communs, et voici ce qu'on imagina. Une partie de l'appartement de l'amphitryon fut transformée en salle de restaurant, l'escalier sablé, une écaillière placée sur le palier, les domestiques affublés de tabliers blancs et de la courte veste bleue. M. Schindler arriva, précédé de M. Ernst, alors dans tout le feu, de son talent de violoniste, de Stephen Heller, toujours le plus rêveur et le plus pathétique des pianistes ; les deux artistes n'avaient pas manqué de lui dire que, ce jour-là, ils le feraient dîner dans un restaurant où il n'y avait qu'un certain nombre d'habitues se connaissant entre eux, et où l'on *était assez bien servi*. En effet, de son côté M. Schindler n'avait pas manqué d'observer que la maison n'avait ni la situation ni l'apparence d'un lieu public où l'on mange. Quand les trois amis furent entrés, ils prirent place à l'une des tables rangées autour de la salle ; M^{me} de F... entra avec quelques personnes qui occupèrent les autres tables et aussitôt la conversation devint générale. Plusieurs fois, M. Schindler provoqua l'hilarité des convives par le sans-*façon* de ses manières et l'indépendance de ses jugements gastronomiques. Tantôt il se plaignait de la maladresse ou de la lenteur des garçons, tantôt il s'étonnait qu'un mets marqué sur la carte (qu'on avait empruntée au restaurant voisin) ne fût pas prêt, ou fût absent. Néanmoins, en résultat, il loua fort la bonté de la cuisine, le choix et l'excellence des vins. Après le dîner, on passa dans un cabinet, où furent apportés le café, les liqueurs et des cigares exquis. La conversation s'était animée ; Beethoven était sur le tapis ; M. Schindler seul ne démêlait pas encore bien clairement s'il se trouvait dans un cabinet de restaurant, à l'ameublement banal, délustre et *défraîchi*, ou bien dans un cabinet d'amateur, décoré avec luxe, distribué avec goût, rempli de curiosités et d'objets d'art. Bref, lorsqu'il se hasarda à parler de

la carte à payer, on lui répondit par une explosion de rires, et il prit son parti d'avoir été si gracieusement mystifié.

De retour en Allemagne, Schindler rédigea et publia son *Beethoven in Paris* ; mais il n'y souffle mot de l'aventure. Son livre, qui passe en revue la vie musicale parisienne au milieu du règne de Louis-Philippe, nous présente d'ailleurs plusieurs figures intéressantes de Beethovéniens. Il parle des Quatuors Franco-Mendès et Alard, travaillant à la diffusion de la musique de chambre. Mais le vieux Baillet « se taisait, et il fut impossible de le décider à rien faire ». Il donne un souvenir au « papa Chabran », ancien soldat de Napoléon et propriétaire de plusieurs maisons de la rue Saint-Honoré, qui avait fait construire six ans auparavant une salle de 2.000 places. Schindler alla le voir dès le surlendemain de son arrivée à Paris. « Papa Chabran me reçut avec sa cordialité accoutumée et me déclara tout de suite comment, par amour de Beethoven, il avait fait construire une grande salle de concerts dans son jardin, puis engagé un orchestre de quatre-vingts musiciens, afin de rendre cette musique populaire en France, tout en faisant en même temps exécuter toute la bonne musique instrumentale allemande. Il avait ainsi fondé les « Concerts de la rue Saint-Honoré », qui, malgré le prix d'entrée très minime d'un franc, n'avaient, pendant quelques années, laissé aucun déficit dans la caisse ». Malheureusement, il n'en était plus ainsi en 1841, et l'entreprise ferma au mois d'avril, ayant coûté au papa Chabran la coquette somme de 100.000 francs. Valentino dirigeait ces concerts, où Schindler put encore entendre, assez médiocrement exécutés, du Mozart, du Haydn, une symphonie de Spohr, une de Tæglichsbeck, une ouverture de Mendelssohn, un sextuor de Mayseder, et même du Beethoven : la neuvième Symphonie particulièrement maltraitée, l'*Ut mineur* bien exécutée ; et il constata que le public plutôt bruyant de ces concerts-promenade n'écoutait avec respect que Beethoven (27).

(27) En réalité, la salle de la rue Saint-Honoré, 251, avait d'abord été

§

Pendant la période antérieure à 1830, la musique de chambre, assez cultivée encore au début du siècle, avait presque disparu, sous le règne de Louis-Philippe, des salons parisiens. A peine deux ou trois réunions peu nombreuses existaient encore à Paris, constate Fétis dès 1828. « Mais Baillot, dit-il, suffit pour perpétuer parmi les amateurs le goût des belles choses (28). » Un amateur passionné qui, chaque semaine, réunissait chez lui les meilleurs instrumentistes, le baron de Trémont, rédigeant ses souvenirs vers 1840, déplorait de même qu'il n'y eût plus qu'une demi-douzaine de salons parisiens où l'on fit réellement de la musique : il en comptait plus d'une trentaine sous l'Empire.

En 1827 et années suivantes, Baillot donnait encore, à l'ancien hôtel Fesch, 59, rue Saint-Lazare, des séances de musique de chambre, où l'on entendait des Trios, des Quatuors et des Sonates ; « les connaisseurs qui résistent aux folies du jour » y jouissaient « en secret, dit encore Fétis, des délicieuses émotions que procurent les sonates de Boccherini, de Mozart et de Beethoven » (29).

A côté de Baillot, on trouve de temps en temps dans les journaux, l'annonce d'un quatuor ou d'un quintette. Le quatuor Herrmann, de Munich, venu à Paris en 1826, exécute un des grands Quatuors (24 juillet), mais pour ne pas lasser le public, il le coupe en deux parties, intercalant entre ces deux tronçons tout le reste du programme (Habenck ne croyait pas devoir procéder autrement avec la IX^e Symphonie !) Une harpiste, M^{me} Jules Chèvre (24 avril

occupée par Musard et ses bals, et ce n'est que plus tard que Valentino tenta d'y acclimater la musique classique ; il ne subsista que trois ans et demi, d'octobre 1837 à avril 1841. Vinrent ensuite les Concerts-Valentino, auxquels d'ailleurs ce chef d'orchestre fut étranger. Le Nouveau-Cirque, qui va disparaître, occupait l'emplacement de la salle du « papa Chabran ».

(28) *Revue musicale*, janvier 1828, p. 606. Cf. mars 1827, p. 190-191.

(29) *Ibid.*, fév. 1829, p. 19. Sauzay, dans ses *Etudes sur le Quatuor* (1861), dit que Baillot, son beau-père, ayant exécuté le dernier Quatuor (24 mars 1829), « dut céder à la démarche de son auditoire et renoncer pour le moment à le faire entendre en public ».

1827), fait appel à Brod, Barizel, Meifred, Buiteux et M^{me} Georgette Solère, pour exécuter un Quintette à son concert du 24 avril 1827. Les célèbres frères Bohrer (en mars 1830) annoncent l'exécution, en plusieurs séances, des derniers Trios et Quatuors. L'année suivante (6 mars 1831), avec M^{me} Bohrer, ils donnent le Quatuor en *mi bémol*, avec Tilmant et Urhan, un grand Trio et le XII^e Quatuor, avec les mêmes ; M^{me} Dulcken chante *Adélaïde*. « Que de nouveauté ! que de hardiesse ! Devrai-je dire aussi... et quelquefois que d'extravagances ! mais ces extravagances sont celles d'un artiste incomparable », dit la *Revue musicale*. « Un des derniers quatuors [le XV^e] de cet homme étonnant (en *la mineur*) occupait une partie de la séance... Quant au dernier morceau... ! qu'en pourrais-je dire ? il faut respecter un homme supérieur, même dans ses erreurs (30). »

Au moment où Fétis écrivait ces lignes, Chopin venait de donner son premier concert à la salle Pleyel (26 janv. 1832) : en tête du programme figurait un quintette de Beethoven, exécuté par Baillot, Vidal, Urhan, Tilmant et Norblin.

Parmi les pianistes, Liszt qui, cependant, se rendait plus célèbre par ses fantaisies et ses improvisations sur des opéras en vogue, des variations sur des airs connus, avait déjà reçu la révélation de Beethoven. Le jour de Noël 1828, il devait donner dans la salle du Gymnase (théâtre de Madame), un concert au programme duquel était inscrit le Concerto en *mi bémol*. Lenz, qui se rappelait l'avoir vu affiché sur le boulevard, a dit l'impression que lui avait causée cette simple annonce. Mais, deux ou trois jours auparavant, le jeune virtuose, « à peine convalescent d'une maladie inflammatoire », dit *le Corsaire* du 25-26 décembre, dut renoncer à paraître en public. Lui-même écrit à son maître Czerny qu'il est malade de la rougeole (lettre du 23 décembre). Ce fut Ferdinand Hiller qui, le premier, fit enten-

(30) *Revue musicale*, 12 mars et 2 avril 1831, p. 46 et 71.

dre ce même Concerto, à un concert de Berlioz (1^{er} novembre 1829).

Il semblait, dit Fétis, qu'il eût été mis là pour donner une leçon à celui-ci [Berlioz]. Ce concerto n'est point le chef-d'œuvre de Beethoven ; le premier morceau, qui est le meilleur, est trop long. L'adagio n'a rien de remarquable, et le rondo a de la monotonie ; mais il y a des phrases dans ce concerto qui auraient fait la fortune du *Concert des Sylphes* (31). Il y a aussi mille effets ravissans de nouveauté dans l'instrumentation ; mais ils ne sont pas puisés dans l'excès du bruit. M. Hiller a joué avec beaucoup de pureté et d'élégance la partie principale de ce concerto, sauf deux ou trois *lapsus digitorum* (32).

En 1832, au quatrième concert du Conservatoire, Mendelssohn révéla le Concerto en sol, et y déploya « une délicatesse de talent, un fini d'exécution et une sensibilité dignes des plus grands éloges » (33).

En 1834, les frères Tilmant, avec Urhan et Claudel, organisent des matinées de Quintettes et Quatuors, dans lesquelles figure Beethoven (34) ; ils se risquent, l'année suivante, à exécuter les derniers Quatuors. La Sonate à Kreutzer est jouée, par Urhan encore, avec Liszt, à Saint-Vincent-de-Paul, le jour de la Sainte-Cécile (22 novembre 1834) ; et par deux fois, en 1835, à la salle Saint-Jean, de l'Hôtel de Ville, et au Conservatoire, dans des concerts organisés par Girard et Berlioz, on entend la *Sonate quasi fantasia* (dite du *Clair de lune*), dont le premier morceau était orchestré par Girard l... Liszt jouait ensuite l'*allegretto et presto appassionato* au piano seul (35). Liszt

(31) C'est la première version de la scène des bords de l'Elbe (seconde partie de *La Damnation de Faust*).

(32) *Revue musicale*, nov. 1829, p. 351.

(33) *Revue musicale*, 24 juil. 1832, p. 52.

(34) *Gazette musicale*, 5 janvier 1834.

(35) « L'adagio de Beethoven, instrumenté par Girard, est une de ces choses dont on ne saurait parler que le front dans la poussière, écrit la *Gazette musicale*, sous la signature R. F. (9 avril 1825) ; le public n'en a paru qu'assez médiocrement touché. C'est que le concert était fort long. » *Op.*, le 29 nov., l'article de Germanus Lepic. En 1828, Liszt avec Sowinski, Bertini, auteur de l'arrangement, et Schuncke, qui donnait le concert à son bénéfice, exécuta à huit mains la VII^e Symphonie (*Revue music.*, mai 1828).

avait, du reste, peu l'occasion de jouer des sonates en public, se réservant de les exécuter devant ses intimes, les Berlioz, les Chopin, les Legouvé, les d'Ortigue et autres, qui en ont conservé le souvenir.

Oh ! s'écrie d'Ortigue, il faut le voir, il faut l'entendre et nous taire, car ici nous sentons trop combien l'admiration affaiblit notre expression. Beethoven est pour Liszt un dieu devant lequel il incline le front. C'est surtout lorsqu'il exécute Beethoven, dans la musique de qui certains esprits étroits ou haineux s'obstinent encore à ne voir qu'une simple transformation, comme s'il pouvait y avoir transformation sans qu'il y ait un nouveau principe introduit fondamentalement dans l'art, comme si une transformation pouvait être autre chose que le corps, la manifestation extérieure d'un type nouveau, et d'un développement intérieur... (36).

Le premier peut-être, en public, Liszt encore exécuta, en 1836, une des dernières Sonates, l'op. 106, dont l'*adagio* transportait Berlioz. Et ce fut une révélation, lorsque, avec Urhan toujours et Battà, il fit connaître les Trios en *si bémol*, en *ré* et en *mi*, à la salle Erard.

A côté du Beethoven des symphonies, dont la pensée est transparente pour tous aujourd'hui, grâce à la société des concerts, écrivait Legouvé au sortir de ces auditions, il y a un autre Beet-

(36) *Gazette musicale*, 14 juin 1835, numéro entièrement consacré à Liszt, par d'Ortigue. La Sonate en *la bémol*, op. 26 (de 1802), devait avoir déjà quelque popularité : car, dans un ballet de l'Opéra, *l'Île des pirates*, représenté six mois avant *les Huguenots*, le 12 août 1835, avait été introduite une variation du premier mouvement. Ce ballet, véritable *pasticcio*, avait pour auteur le chanteur Adolphe Nourrit, et pour « compositeurs », Carlini et Casimir Gide, qui avaient fait des emprunts à Rossini et à... Beethoven. Au quatrième et dernier acte, Casimir Gide, — qui fournit encore six ballets à l'Académie royale de musique, — avait orchestré (pour quatuor, flûtes, clarinettes, bassons, le quatuor commençant seul), la cinquième variation, tandis que l'infortunée captive Mathilde (l'une des sœurs Ellsler), dansait de façon touchante « dans la tente du chef des brigands », afin d'attendrir celui-ci en faveur de son amant Ottavio!... C'est la seconde fois, à notre connaissance, que le nom de Beethoven parut sur la scène de l'Opéra, — mais non sur l'affiche, car on ne l'avait pas nommé, non plus que Rossini. Chose curieuse, l'ouvrage précédent, dont la première eut lieu le 8 avril, était un ballet en un acte, *Brézilia ou la Tribu des femmes*, musique du comte de Galenberg, qui avait épousé Giuletta Guicciardi. *Brézilia*, dont les répétitions avaient été laborieuses, ne dépassa pas la cinquième représentation; *l'Île des pirates*, plus heureuse, atteignit la vingt-cinquième.

hoven aussi grand et plus profond, mais incompris encore de la foule, c'est le Beethoven des trios, des quatuors et des sonates (37).

Et Berlioz, exprimant les mêmes idées dans les *Débats*, ajoutait :

Mais son dernier mot n'est pas là, c'est dans les sonates pour piano seul qu'il faut le chercher. Le moment viendra bientôt peut-être où ces œuvres, qui laissent derrière elles ce qu'il y a de plus avancé dans l'art, pourront être comprises, sinon de la foule, au moins d'un public d'élite. C'est une expérience à tenter ; si elle ne réussit pas, on la recommencera plus tard.

Les grandes sonates de Beethoven serviront d'échelle métrique pour mesurer le développement de notre intelligence musicale (38).

§

De courageuses phalanges d'artistes allaient travailler à cette œuvre de propagande beethovenienne ; deux élèves de Baillot, les frères Franco-Mendès, d'abord, vers 1840. Mais ce n'est qu'à partir de 1848 que se fondent des quatuors capables de rivaliser avec les célèbres sociétés similaires d'Allemagne. La Société de musique classique des frères Tilmant commence, puis la société Alard, Franchomme, Maguin, Casimir Ney, Deledicque, Diemer, qui subsista pendant plus de vingt ans, continue le mouvement ; en 1851, Maurin, Sabatier, Viguier, Chevillard et M^{me} Viguier, fondent la « Société des derniers Quatuors de Beethoven », qui vécut pendant plus d'un demi-siècle. En 1866, elle était composée de Maurin, Sabatier, Mas, Valère Müller, et Ritter, pianiste. Ce groupe d'artistes voyagea en France et à l'étranger ; en 1865, il visita l'Allemagne et remporta, notamment à Cologne, de grands succès.

En 1858, se fonda la Société Armingaud, Jacquard, Edouard Lalo, Mas, avec M^{me} Massart, Lubeck et Saint-Saëns comme pianistes. Aux programmes de ces trois so-

(37) *Gazette music.*, 5 mars 1837.

(38) *Journ. des Débats*, 12 mars 1837, *Trios et Sonates*; article reproduit dans le *Voyage musical* (1844), t. II, p. 359-365. Cf. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*.

ciétés — six chaque saison, — le nom de Beethoven revenait le plus fréquemment : au moins une fois par séance. En 1863, on constatait que c'était l'op. 59 et l'op. 4 qui obtenaient les plus nombreuses auditions. Cette même année, Charles Lamoureux, préluant à sa carrière d'initiateur, fondait des « Séances populaires de musique de chambre », dont la première avait lieu le 8 décembre : son groupe comprenait Colblain, Adam, E. Rignault et trois pianistes : Mougin, H. Finot, A. Lavignac.

Une autre Société de musique de chambre débutait peu après (en 1864), avec Jacoby, Willaume, Dumas, Vacquez, etc., M^{me} Rémaury et G. Pfeiffer, pianistes. Puis Véronge de la Nux (piano), White et Lasserre inauguraient leur Trio, le 17 février 1865.

Tandis que la Société des Concerts continuait à défendre à l'orchestre la cause de Beethoven, tous ces groupements répandaient peu à peu la musique de chambre. Les trente-deux Sonates pour piano seul attiraient moins, sans doute, des auditeurs plus sensibles aux exécutions d'ensemble, et l'on peut répéter presque sans rien y changer ce qu'écrivait le regretté Louis de Fourcaud dans une brochure sur *la Musique au concert depuis 1830* : « Sur Beethoven, silence complet partout, hormis au Conservatoire. » On entend cependant, en 1856, dans cette salle Pleyel, dont Fourcaud s'est fait l'historiographe, dans l'op. 111, Ritter, ce jeune pianiste de quinze ans que Berlioz appréciait particulièrement. Saint-Saëns, de même, dut bien, de temps à autre, exécuter quelque Sonate. En 1859, Hans de Bülow, qui a joué le même op. 111 chez Maurin-Chevillard, fait entendre, chez Pleyel précisément, l'op. 101. Et Clara Schumann, en 1863, exécute l'op. 53, « avec une vigueur singulière, dit Scudo. Dans cette musique profonde, le talent de la virtuose a été presque à la hauteur de l'inspiration. »

§

A cette époque, — le second Empire, — commence, avec Padeloup, une nouvelle période dans la propagation de la musique beethovénienne, non seulement à Paris, mais en France, — car l'exemple de Padeloup suscite dans les grandes villes de nombreuses sociétés de « Concerts populaires ». Les vingt-huit matinées annuelles du Cirque d'hiver vulgarisent la musique symphonique, confinée presque exclusivement naguère dans la salle du Conservatoire. En deux ans (1861-1863), Padeloup avait déjà donné environ 35 auditions de symphonies, 11 d'ouvertures de Beethoven, 10 du Septuor, 2 de fragments de Quatuors, 6 de *Prométhée*, une d'un Concerto de piano, une du Concerto de violon, 3 d'*Egmont*, etc. (39).

A l'exemple des Concerts populaires de Padeloup, disparus en 1883 pour ressusciter en 1918, sous la direction de M. Rhené-Baton, les associations symphoniques se multiplient jusqu'à nos jours ; mais deux seulement subsistent sans défaillance à Paris : l'Association artistique, fondée par Edouard Colonne (à l'Odéon d'abord) en 1873, et les Nouveaux Concerts, dus à l'initiative de Lamoureux, en 1881. Colonne mit cinq ans à donner les neuf Symphonies, et Lamoureux vingt (la première n'ayant été exécutée qu'en 1901). En trente ans, Beethoven avait paru 374 fois sur les programmes du premier, venant entre Berlioz (448) et Wagner (366). A la veille de la guerre, sous sa direction ou celle de son successeur, M. G. Pierné, la V^e Symphonie avait eu 51 exécutions ; la VI^e, 46 ; la IX^e, 40 ; la VII^e, 28, etc. Chez Lamoureux, on en comptait, de 1881 à 1914 : 72 de la V^e, 63 de la VI^e, 49 de la III^e, 41 de la VII^e, 40 de la IX^e, 29 de la VIII^e, 17 de la IV^e. On voit qu'ici et là, le goût des auditeurs, *vox populi*, était exactement le même.

(39) Elwart, *Hist. des Concerts popul. de mus. classique*, 1864.

§

La période qui s'étend de 1860 à 1900 environ peut être appelée la période triomphante. Depuis lors, le wagnérisme aidant, les classiques retrouvent, au théâtre comme au concert, un regain de faveur. D'autre part, le mouvement qu'avait créé la *Schola cantorum* dans l'enseignement musical, renouvelle peu à peu la mentalité musicale française. Beethoven en profite, comme Bach et les classiques. Les auditions se multiplient : Colonne, de même qu'il a donné des « cycles » Berlioz, ne craint pas d'annoncer des « cycles » Beethoven ; il invite des chefs d'orchestre étrangers (Mottl, Harmann Lévi, Nikisch, MM. Weingartner, R. Strauss, etc.) à occuper son pupitre de kapellmeister au Châtelet. Nikisch, à la tête de la Philharmonique de Berlin, vient, en 1897, interpréter Beethoven et Wagner, réveillant les échos du Cirque d'hiver endormis depuis Padeloup. En mai 1905, Weingartner dirige tout un Cycle Beethoven au Trocadéro, avec MM. Risler et Capet comme solistes. M. Walter Damrosch fait de même en mai-juin 1924, pour le centenaire de la IX^e Symphonie.

La musique de chambre ne chôme pas non plus : en 1872, le flûtiste Taffanel crée la Société classique de musique de chambre, puis en 1879, la Société de musique de chambre pour instruments à vent, suivie, en 1895, par la Société moderne d'instruments à vent (dirigée par Barrère d'abord, puis par Louis Fleury, de 1906 à 1926).

En 1886, le grand violoniste Ysaye fonde à Bruxelles (avec Crickboom, L. van Hoot et Joseph Jacob) son célèbre quatuor, et lui-même donne, avec Raoul Pugno, d'inoubliables auditions de sonates (notamment en mai 1907, à la salle Pleyel). En 1891, se fonde le quatuor Gelosó-Schnecklud. Depuis 1903, le quatuor Capet-Thouret H. Casadesus (puis Bailly), Hasselmans se consacre exclusivement aux Quatuors de Beethoven, dont il donne chaque année des auditions complètes, appréciées non seulement en France, mais

dans toute l'Europe. La Société philharmonique, fondée la même année, invite de son côté les plus célèbres quatuors étrangers à venir exécuter les mêmes œuvres : on y entendit l'illustre Joachim avec ses partenaires Halir, Wirth, Haussman. En 1904, MM. Armand Parent et Paul Landormy entreprennent de donner en quatre ans *toute* la musique de chambre et les mélodies, etc., etc.

Les Sonates pour piano, dont plusieurs sont presque populaires, — l'*Appassionata*, le *Clair de lune*, — sont pour la plupart, et les dernières surtout, encore peu fréquemment exécutées. M. Edouard Risle ne craint pas d'en jouer quatre (les op. 53, 106, 110 et 111), en une seule séance (27 avril 1902). Au Nouveau Théâtre, deux ans plus tard, il entreprend de donner le cycle complet des 32, et il recommence la saison suivante (1905-1906), à la salle Pleyel, se classant parmi les interprètes les plus complets de Beethoven ; M. Cortot, soit seul, soit avec MM. Thibaud et Casals, et plus près de nous, M. Paul Loyonnet (qui exécute, avec M. André-Lévy, l'œuvre pour piano et violoncelle, 1924), d'autres encore, achèvent d'explorer tout le domaine instrumental.

Le quart de siècle qui vient de s'écouler est véritablement la période de saturation. Romain Rolland publie, en 1903, aux *Cahiers de Péguy*, sa *Vie de Beethoven*, dont le roman de *Jean-Christophe* est comme une transposition moderne. En 1909, M. Fauchois fait représenter son drame à l'Odéon. Peintres et sculpteurs, architectes même se mettent de la partie : il n'est plus un Salon où l'on ne puisse contempler la face farouche du musicien sourd, en des images de fantaisie, où ne s'étaient des plans de temples aux IX Symphonies. Le regretté José de Charmoy meurt avant d'avoir vu inaugurer son monument à Beethoven, dont le Conseil municipal ne veut pas pour le Ranelagh, et qu'il finit par exiler en le socle sous les ombrages du Bois de Vincennes...

Lorsque la guerre survint, Beethoven avait enfin conquis

la popularité. On lui fit d'abord faire pénitence, comme à tous ses confrères austro-allemands, puis on s'avisa que son grand-père était né à Anvers, et qu'il portait, après tout, un nom belge, et l'on reprit ses Symphonies. Depuis l'armistice, il n'a plus cessé de figurer à un programme symphonique, pianistique ou violonistique. Seul le public des théâtre veut l'ignorer : on l'a bien vu l'an dernier, lorsque l'Opéra de la Haye vint donner trois fois le *Fidelio* (15-20 février 1926).

§

Inspiré par une pièce française de l'époque révolutionnaire et qui était pour Beethoven le livret idéal, — *Léonore ou l'Amour conjugal*, de Bouilly, musique de Gaveaux — *Fidelio* fut promis par l'Odéon lyrique, dès le mois de décembre 1825 (l'arrangement était de Castil-Blaze); mais ce n'est qu'en 1829 qu'une troupe allemande d'Aix-la-Chapelle, dirigée par l'ex-ténor Rœckel (le second Florestan), vint en donner trois représentations, avec Haitzinger, Genée, M^{me} Fischer, M^{lle} Hauff, etc. La première représentation (30 mai) fut assez médiocrement dirigée par Grasset, qui, à la seconde, céda la baguette au kapellmeister allemand. Les chœurs étaient excellents, le finale « colossal du troisième acte était dit avec un ensemble vraiment admirable », dit la *Revue musicale* (40).

Les deux années suivantes, la troupe allemande reparut, mais cette fois avec M^{me} Schrœder-Devrient, et à peu près les mêmes acteurs, dont Haitzinger, dans les autres rôles. Le second acte surtout faisait grand effet sur le public romantique et, après trois représentations, il fut repris seul trois fois (juin-juillet 1831). Une autre reprise en allemand, par la troupe de l'impresario Schumann, eut lieu le 18 mai 1842, à Ventadour. Puis, le 21 janvier 1851, avec M^{lle} Cruvelli, il fut donné sur la même scène, en italien (4 représentations), et pour M^{lle} Krauss en 1869 (6 représentations). Car-

(40) *Revue musicale*, juin 1829, p. 445, art. signé A. S.

valho, s'adressant à ses fournisseurs habituels, les heureux auteurs de *Faust*, Barbier et Carré, leur en avait, entre temps, demandé un arrangement, que fit représenter son successeur Réty (5 mai 1860).

Au lieu d'un mélodrame sombre, qui a bien la couleur de l'époque où il a été joué, et dont l'action se passe on ne sait trop dans quel pays, qui touche à l'Espagne peut-être, comme semblent l'indiquer les noms de Pizarre et de don Fernand (41), ces messieurs ont recouvert cette fable toute bourgeoise d'un faux vernis de couleur historique. Ils ont transporté Rocco, sa fille Marcelline et Léonore à Milan, au temps de Jean Galéas, de Louis Sforza et de Charles VIII, roi de France, qu'ils font intervenir d'une manière ridicule. Ces changements ne sont pas heureux et il eût mieux valu se contenter de la pièce qui a inspiré Beethoven. L'exécution n'a pas été non plus ce qu'on pouvait désirer pour une œuvre aussi difficile. M^{me} Viardot, dont la rare intelligence est à la hauteur des plus grandes conceptions, n'a plus la voix assez jeune et assez puissante pour chanter la partie de Léonore. Elle a dit avec un grand style le récitatif qui précède l'air du second acte ; mais dans tout le reste de l'ouvrage ses forces ont trahi son goût... Quoi qu'il en soit de nos critiques, concluait Scudo, l'opéra de *Fidelio* est bon à entendre et les amateurs de la grande musique ne peuvent que savoir gré au Théâtre-Lyrique de leur avoir fait connaître le seul opéra qu'ait composé Beethoven (42).

Paul de Saint-Victor dans la *Presse*, reflétait sans aucun doute l'opinion générale, lorsqu'il écrivait :

Un ennui noir, pesant, sépulcral, qui vous consterne et vous méduse. Il n'est donné qu'au génie d'ennuyer ainsi ! Après *Fidelio*, on écoute avec plaisir *Rita*, l'opérette posthume de Donizetti.

Et Fiorentino, de même dans le *Moniteur* :

L'ouvrage n'a jamais pu se maintenir. On se met à genoux

(41) La pièce de Bouilly avait pour sous-titre « fait historique espagnol ». Pouilly, administrateur du département d'Indre-et-Loire sous la Révolution, s'était inspiré du dévouement « d'une dame de la Touraine ».

(42) Scudo, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1860. Cf. *l'Année musicale*, 1861, p. 112-113.

devant Beethoven, mais on bâille et on a raison de bâiller... On a écouté avec résignation.

• Mais Berlioz, dans les *Débats* (18 et 22 mai 1860), fit deux magnifiques feuilletons sur l'opéra de Beethoven, qui « appartient à cette forte race d'œuvres calomniées sur lesquelles s'accroissent les plus inconcevables préjugés, les mensonges les plus manifestes, mais dont la vitalité est si intense que rien contre elles ne peut prévaloir ».

Qui sait pourtant, disait-il en terminant son étude, si la lumière ne se fera pas plus tôt qu'on ne pense, pour ceux-là même dont l'âme est fermée en ce moment, à ce bel ouvrage de Beethoven, comme elle est aussi fermée aux merveilles de la neuvième symphonie, des derniers quatuors et des grandes sonates de piano de ce même incomparable inspiré ? Un voile épais semble quelquefois placé sur les *yeux de l'esprit*, quand on regarde d'un certain côté du ciel de l'art, et empêche de voir les grands astres qui s'illuminent ; puis tout d'un coup, sans cause connue, le voile se déchire, on voit et l'on rougit d'avoir été aveugle si longtemps (43).

Onze représentations satisfirent « l'âme fermée » du public de 1860. Près de trente ans après, le 11 mars 1889, le théâtre de la Monnaie adopta une adaptation de Gevaert-Antheunis avec récitatifs, que remplaça, à ce même théâtre, la version fidèle de Maurice Kufferath ; restituant à la partition de Beethoven sa physionomie originale, elle utilise la pièce française de Bouilly, qui avait été traduite mot à mot par Sonnleithner, le librettiste de Beethoven. L'Opéra-comique, le 30 décembre 1898, a mis à son répertoire et conservé jusqu'en 1906 la version de Gevaert : M^{me} Caron, à l'origine, jouait le rôle de Léonore, que remplit, par la suite, M^{me} Kutscherra.

§

Bien que la province n'ait fait, en général, que suivre le mouvement parisien, surtout depuis l'époque de Pasdeloup,

(43) Berlioz a reproduit ces deux feuilletons dans *A travers chants*, 1862, p. 65-82. Cf., sur *Fidelio*, l'ouvrage de M. Kufferath, Bruxelles-Paris, 1913.

dont les Concerts populaires furent imités bientôt dans nombre de grandes villes, on relève de place en place, à l'époque antérieure, certaines initiatives assez inattendues. La plus curieuse nous est révélée par Alexis Rostand, et nous vient par conséquent de Marseille. Si l'on en croit l'historien de *la Musique à Marseille*, son grand-père fit exécuter chez lui pour la première fois des Quatuors de Beethoven « qui venaient de paraître et que, par une circonstance assez bizarre, son grand-oncle, M. Bruno Rostand, avait rapportés de ses voyages dans le Levant. » *Se non è vero...* La chose après tout n'est pas impossible, puisque vers la fin de la vie de Beethoven, un Anglais, villégiaturant aux environs de Vienne, lui apprit qu'il avait entendu de sa musique dans les Indes... « De 1822 à 1827, nous révèle encore A. Rostand, toutes (*sic*) les symphonies de Beethoven furent exécutées et applaudies à Marseille. A ce moment, Paris hésitait encore... » Enfin, « des troupes allemandes » représentèrent *Fidelio* dans la métropole méditerranéenne (44).

Dans le Midi encore, à l'époque où Habeneck venait de révéler la *Symphonie héroïque* aux Parisiens, une ville qui ne brille cependant pas d'un éclat bien vif, Perpignan, entendait le même ouvrage ; tandis qu'à l'autre bout de la France, à un concert donné par la Sontag, à Lille, en avril 1829, l'*Ut mineur* était exécutée « avec vigueur » (45). Sans

(44) A. Rostand, *la Musique à Marseille*, p. 13, note 1; p. 12 et 15. La troupe de l'impresario Schumann, — qui avait débuté le 19 avril 1842, à la salle Ventadour, et donné le *Fidelio* le 8 mai, — fit ensuite une tournée en province. La *Gazette musicale* du 13 septembre publiait cette note à son sujet : « En quittant Marseille, la troupe allemande est venue ici (à Toulouse) et nous a fait entendre successivement *Don Juan*, *la Flûte enchantée*, *Fidelio*, *Freischütz*, dont la belle exécution a excité beaucoup d'enthousiasme. »

M. G. Servières me rappelle ces lignes de Berlioz (*Voyage musical en France, Marseille*, lettre à Ed. Monnais, parue dans la *Gazette musicale* du 10 sept. 1848 et reproduite dans *les Grottesques de la Musique*) : « Il faut que vous sachiez, mon cher M..., que Marseille est la première ville de France qui comprit les grandes œuvres de Beethoven, elle précéda Paris de cinq ans sous ce rapport; on jouait et admirait déjà les derniers Quatuors de Beethoven quand nous en étions encore à traiter de fou le sublime auteur de ces compositions extraordinaires. » Il n'est pas question des Symphonies.

(45) Voir la *Pandore* du 20 mars 1828.

doute trouverait-on, de côté et d'autre, et notamment à Strasbourg, des manifestations analogues. Dans cette dernière ville, existait depuis 1856 une société de musique de chambre (Schwæderlé), de même qu'à Lille et à Angers (46).

§

Que conclure de tous ces menus faits, sinon que l'œuvre d'un artiste de génie doit attendre de longues années avant de germer dans la conscience des hommes ?

« Il sait tout, mais nous ne pouvons pas encore le comprendre, disait Schubert à Braun von Brauenthal, peu avant la mort de Beethoven ; et il passera encore beaucoup d'eau dans le Danube avant que tout ce que cet homme a créé soit généralement compris... Mozart par rapport à lui est comme Schiller à l'égard de Shakespeare ; Schiller est déjà compris, Shakespeare ne le sera pas de longtemps. Tout le monde comprend déjà Mozart, personne ne comprend Beethoven ; il faudrait pour cela avoir de l'esprit et plus encore de cœur et être indiciblement malheureux en amour ou simplement malheureux. »

A mesure qu'un Bach, un Mozart, un Beethoven, un Wagner s'imposent à lui, le grand public musical abandonne, pour ne plus y revenir, les auteurs à succès qui l'ont un moment ébloui et captivé par leur facilité. Que reste-t-il des « brillants » pianistes qu'on opposait à un Liszt ou à un Chopin ? De tous les Kalkbrenner, de tous les Mochesles, de tous les Thalberg, aux œuvres innombrables ? Tout juste un nom. Devant un Beethoven, Rossini, Meyerbeer eux-mêmes ont pâli pour la postérité, tout comme un Boieldieu ou un Herold.

Seul peut-être, celui que Liszt appelait « l'héritier présomptif » de Beethoven, et dès avant 1830, seul Berlioz, parmi les quelques compositeurs qui se risquaient dans le domaine de la musique non dramatique, sut faire immédia-

(46) Arthur Pougin, *Almanach de la Musique*, 1867, p. 50.

tement son profit de l'audition des Symphonies et des Quatuors. Plus tard, ce fut Saint-Saëns, ce fut César Franck, ce fut Lalo, et les modernes : il n'y a guère plus d'un demi-siècle que l'œuvre de Beethoven, — auquel s'ajoute l'œuvre de ses successeurs romantiques, — a fructifié sur le sol gaulois, — on vient de voir grâce à quels efforts incessants, d'artistes enthousiastes, clairvoyants et désintéressés, dont, en ces jours de commémoration universelle, il n'était pas inopportun de rappeler la peine ; car ils ont mérité que sur eux rejaillisse un peu de l'honneur et de la gloire de celui auquel ils se sont sacrifiés.

Dans l'histoire posthume de Beethoven hors des pays austro-allemands, la France, grâce à eux, n'aura pas la page la moins belle ni la moins honorable.

J.-G. PROD'HOMME.