

La Musique, le piano et les pianistes

(tiré de « la France Musicale », 1860)

L.M.Gottschalk

A)

Il y a des êtres indifférents qui ne voient dans la musique qu'un passe temps futile, une élégante superfluité, un luxe de bon ton, et pour qui tout examen, toute discussion sur l'esthétique de l'art ne paraît autre chose qu'une occupation puérile, semblable à celle de cette sorcière qui passait son temps à peser des grains de poussière dans des balances de toile d'araignée; pour eux les musiciens, les pianistes particulièrement, ne sont que des jongleurs qui, à la lumière du lustre, font parade de l'agilité de leurs doigts et de la force de leurs bras, comme le font les acrobates de leurs jambes. Mais il en est d'autres, et j'écris pour ceux-ci, qui en l'artiste reconnaissent l'instrument privilégié d'une influence civilisatrice et morale, qui apprécient l'art parce qu'ils trouvent en lui une source élevée de joies intimes et ineffables, le cultivent avec amour, le respectent comme l'ami de tous les jours, de toutes les heures, à qui ils peuvent confier leurs joies et leurs douleurs, avec la certitude de toujours rencontrer en lui un écho de consolation et de sympathie.

Lamartine a dit avec beaucoup de vérité : "la musique est la littérature du cœur; elle commence là où finit la parole." En effet, la musique est un miroir dans lequel, selon les mouvements de l'âme, nous voyons se refléter nos sentiments avec une vérité, une force, une ténuité de contours, une délicatesse de nuances que la parole ne peut atteindre. La musique est supérieure à celle-ci, car elle exprime les différents états de l'âme sans les préciser. Quel amant désespéré, quelle mère inconsolable, quel cœur humain ne reconnaît sa propre douleur dans les sanglots, les angoisses déchirantes du final de *la Norma*, du "Mon père, tu m'as dû maudire," de Rossini ; de *l'Adieu*, de Schubert; du premier fragment de la sonate pathétique de Beethoven? Quel Tyriée trouvera jamais des accents plus patriotiques, plus profondément énergiques que l'immortelle conjuration de *Guillaume Tell*? Les hallucinations malades d'Hoffmann, ses plus ténébreuses évocations de minuit ; tous ses cauchemars, tous ses spectres, ses contes les plus effrayants, pourront-ils jamais atteindre l'effet surnaturel de la scène d'invocation du cloître maudit de *Robert le Diable* ?

Pourront-ils faire trembler d'épouvante comme l'apparition de la statue du Commandeur dans *Don Giovanni*, avec ses accords mineurs syncopés et les fameuses gammes ascendantes de l'orchestre ? Quelles prières plus suaves, plus ardentes, plus pures que les mélodies sacrées de Lesueur, de Cherubini, de Mozart, qui semblent s'élever vers la demeure céleste comme un harmonieux encens ? Et quel esprit ne se sentira pas disposé à recevoir la lumière de la vérité éternelle après avoir écouté le prélude en *mi*, de Chopin, résonnant avec la voix solennelle de l'orgue?

Pauvre musique! Quel a été ton sort! Etais-tu destinée à descendre des hauteurs où tu errais pour t'accommoder aux misérables exigences de notre prosaïque existence? Méritons-nous le nom d'artistes, nous, donneurs de concerts, qui, comme d'indignes profanes, te vendons comme une marchandise? Quel métier plus triste pour l'enthousiaste que celui qui l'oblige, au moment indiqué sur le programme, à ouvrir son cœur comme un jet d'eau, pour répandre son enthousiasme pendant deux heures, moyennant une rétribution, et devant un public indifférent la plupart du temps?

Dans certaines soirées aristocratiques de la société européenne, la musique joue un rôle analogue à celui des sorbets et autres douceurs qu'on offre aux invités, avec cette différence que ceux-ci sont savourés, et que la musique n'est pas écoutée. Elle forme un épisode insipide et interminable qui se traîne péniblement entre les bâillements impatients des jeunes filles, distraites par la perspective de *la danse après le concert*, et des papas qui voudraient voir s'avancer l'heure du souper. Dans les réunions plus familières, mais non moins élégantes, et qu'on pourrait qualifier de musico-gastronomiques, une ballade de Chopin alterne gentiment avec une tranche de dinde truffée : la cavatine fait son entrée entre les sandwiches et les fromages glacés ; tout ceci au milieu du bruit des conversations qui laisse à peine parvenir aux oreilles indifférentes quelque fragment confus de la fantaisie du pianiste ou de la barcarolle du ténor.

Ceci me rappelle le mot de ce lord (*si non é vero, é ben trovato*) qui, pendant que Chopin était à Londres, enthousiaste du talent du grand pianiste polonais, s'écriait naïvement ; "Il joue d'une manière si délicate, si suave, qu'on peut causer tout le temps sans la moindre fatigue."

Ceci suffirait pour expliquer le demi-succès que Liszt obtint en Angleterre; son exubérance de sonorité et d'exécution rendait impossible les conversations parmi l'auditoire. Il n'y a pas longtemps qu'à une soirée chez la duchesse de "", à Londres, lorsque arrivait le moment de passer dans la salle du buffet, un majordome s'approchait des artistes (et quels artistes!!! Rubini, Lablache, Thalberg!) et les informait qu'ils pouvaient descendre à l'entresol, où on leur donnerait quelque chose à manger!!! Peut-on justement faire retomber la faute de pareilles énormités sur les *superbes protecteurs* d'un art qu'ils méprisent? Ne sont-ils pas plus coupables, ces mêmes artistes qui, oubliant leur dignité et celle de l'art, qui est la leur propre, ont inspiré assez peu de respect pour donner lieu à de pareils affronts?

Ces tristes exemples ne sont heureusement que d'infimes exceptions : il y a à Paris, en Allemagne et en Russie, des salons, véritables sanctuaires de l'art, dont le seuil ne peut être franchi que par des initiés, et dont les jugements sont une véritable consécration du talent : on y écoute dans un religieux silence, l'esprit s'isole, se confond avec la musique, s'identifie avec la pensée du compositeur; les moindres intentions de l'artiste sont comprises, et il s'établit entre lui et ses auditeurs une sorte de magnétisme, une correspondance sympathique, latente, une communion de sensations que les psychologues expliqueront sans doute un jour, par laquelle l'artiste absorbe en lui toutes les facultés de ses auditeurs et leur transmet, en les subtilisant, toutes ses émotions, jusqu'aux plus fugitives.

Ils vivent, pendant quelques instants, de sa propre vie; ils sentent avec lui, et le charme ne s'évanouit qu'avec les dernières vibrations de la voix ou de l'instrument qui les dominait.

Il y a certains grands artistes qui ne peuvent donner cours aux élans de leur génie que quand ils voient dans l'auditoire quelque figure amie, quelque regard intelligent qui leur dise qu'ils sont compris : Rachel ne pouvait paraître dans une création que soutenue par les applaudissements encourageants, et pour ainsi dire caressants de quelques claqueurs d'élite ; elle s'enhardissait alors, et son génie rayonnait. Chopin avait toujours soin que les premières figures qui se présentaient à sa vue fussent sympathiques; le véritable artiste sent toujours une certaine souffrance, une sorte de répugnance, lorsqu'il doit, devant des indifférents ou des inconnus, donner carrière à ses émotions; parce qu'enfin, ce sont ses confidences, ses pensées intimes, les fils de son cœur qu'il doit exposer brutalement à la curiosité de la multitude ; il faut alors, pour surmonter cette sorte de paralysie morale, concentrer toutes ses facultés sur un souvenir, une image aimée dans laquelle on s'isole, ou fixer son regard sur celui d'un ami qui vous a compris et vous applaudit.

J'ai vu Chopin se troubler parce qu'il voyait, dans son auditoire, une physionomie qui lui était antipathique ; -- S'il m'est permis de me citer, je confesserai qu'une seule personne indifférente, un seul regard hostile saisi au vol, me paralyse quelquefois entièrement.

Les salons de la célèbre comtesse de Merlin et de M^{me} Orfila étaient les modèles de la bonne société européenne. C'étaient deux aréopages qui rendaient, en matière de musique, des arrêts sans appels. Présenté en 1840 à la charmante Havanaise, j'eus le privilège de jouer souvent pour elle *le Bamboula*, qu'elle aimait, sans doute parce que le rythme créole lui rappelait son enfance. Malgré son âge avancé, cette femme remarquable, dont le talent d'amateur était admiré de tout Paris, chantait encore avec une verve, une ampleur, un style qui faisait pâlir le talent de plus d'une jeune cantatrice en renom. Chez M^{me} Orfila, régnaient certaines lois inflexibles qu'on ne pouvait enfreindre, sous peine d'être éliminé à jamais de ce cercle choisi : on ne devait point arriver après que le concert était commencé, de crainte de troubler l'attention des auditeurs, ou, dans ce cas, l'on attendait un intermède pour entrer dans le salon. M. et M^{me} Orfila, assis près du piano, et en quelque sorte présidant leur société, laissaient échapper de temps en temps et toujours à propos, grâce à leur goût exquis, quelque légère marque d'approbation qui se perdait dans l'écho qu'elle rencontrait dans l'auditoire; mais, les applaudissements et les conversations n'étaient permis que quand l'artiste avait fini. J'ai vu un prince royal attendre plus d'un quart d'heure au seuil du salon, afin de ne pas enfreindre la consigne.

B)

On ne peut plus douter aujourd'hui que le goût de la masse ne soit égaré. Au lieu de dominer le public pour l'élever jusqu'à soi, les artistes, au mépris de leurs convictions, ne prennent pas garde qu'ils favorisent ses erreurs en se faisant les complices de son mauvais goût et les apôtres de son ignorance. Les applaudissements; voilà le but de ces apostats d'une muse inspirée et chaste.

L'innombrable phalange des pianistes modernes est celle qui s'est le plus laissé entraîner par le vertige. Les titres fallacieux de "*Pluie de roses, de perles, de rubis, de rayons d'amour, de soupirs de la brise, de mystères du cœur, de l'âme,*" etc., tous ces oripeaux, dont on a tant abusé, sont autant de moyens à l'aide desquels ils couvrent la stérilité de leurs compositions, attirent, séduisent et corrompent le goût des jeunes filles confiantes, condamnées au piano-forcé par des pères inexorables et mélo-maniaques. Ces œuvres, dont le nombre est en raison inverse de leur mérite, envahissent aujourd'hui toutes les bibliothèques et menacent de détruire les dernières reliques de l'art pur et sérieux, que nous ont léguées les grands maîtres. En ce moment, le piano est devenu une calamité; aussi, quelle perspective de déceptions nous garde l'avenir, grâce à l'infatigable activité des Conservatoires, qui offrent tous les ans un nouveau contingent de jeunes recrues, robustes et intrépides, pour l'armée envahissante des manipulateurs d'ivoire!

Le piano, qui dans l'origine a dû être l'un des moins intéressants individus de la grande famille des instruments de musique, grâce aux perfectionnements successifs des Erard, des Pleyel, des Herz et aux belles compositions de quelques virtuoses modernes, est arrivé à être le plus fécond, le plus complet, le plus varié et enfin le plus populaire de tous.

L'instrumentation du piano proprement dite, celle qui lui fait produire ces effets particuliers qui échappent à l'analyse de l'oreille, ces illusions de doigté, ces combinaisons simultanées de l'accompagnement, de la mélodie et des variations, pour lesquelles il semble que deux mains ne peuvent suffire, cette instrumentation est moderne : elle est née d'hier.

Bien que Beethoven ait écrit pour le piano, ses immortelles sonates, qui, comme toutes les œuvres de ce grand génie, sont et seront toujours les colonnes d'Hercule de l'art, il n'était certainement pas assez pianiste, et l'instrument n'était pas non plus assez perfectionné pour répondre à toutes ses exigences et pour qu'il pût employer tous ses moyens; aussi, malgré son talent, s'est-il trompé plusieurs fois sur certains effets qui, sur le papier, paraissaient répondre à sa pensée, et, au clavier, sonnaient tout différemment. C'est pour cela que les sonates de Beethoven sont toujours défendues aux élèves dont le mécanisme n'est pas encore bien ferme, sous peine de prendre de mauvaises habitudes et d'employer de mauvais doigtés. Haydn, Clementi, Mozart, avant Beethoven ; Dussek, Cramer et Moschelès, un peu après, écrivirent des œuvres gracieuses, correctes et souvent inspirées ; mais aucun d'eux ne devina tout le parti qu'on pouvait tirer du jeu des pédales, de l'ampleur de l'accompagnement, de cette particularité du son du piano qui nous oblige à résoudre la dissonance dans la même octave, ce qu'on peut faire par illusion dans toute autre octave supérieur, quelle que soit la distance du premier accord obtenant ainsi une opulence de sonorité inconnue à tous les autres instruments. Gottfried Weber appelait ce subterfuge harmonique "résolution de l'accord par illusion."

Weber et Hummel furent, quelques années plus tard, les véritables novateurs de l'école moderne du piano; ils enrichirent l'instrument en lui confiant les trésors de leur poésie inspirée et de leur inépuisable génie. Le *Concert-Stück* et le *Septuor* sont deux modèles devant lesquels tous les compositeurs doivent s'incliner. Toute personne qui, après avoir écouté le septuor de Hummel, ce modèle de grâce, de noblesse et de passion, eût cherché à se figurer l'aspect de l'auteur d'après l'impression de son œuvre, eût éprouvé un terrible désappointement en rencontrant un homme corpulent, à la physionomie bourgeoise, aux manières rudes, vêtu d'une longue lévite à la propriétaire et la tête couverte d'une casquette noire, à laquelle il était si attaché, que, pas même dans ses concerts, elle ne le quittait. Tel était Hummel...Mais il commençait à jouer, et alors le bonhomme se transfigurait ; lévite et casquette disparaissaient aux yeux du public. Ce n'était plus le vieux bourgeois de Weimar qui s'agitait devant lui ; non, c'était le dieu de la musique.

La facilité d'improvisation de Hummel était telle, qu'à un concert dans la salle Erard, les cloches de l'église des Petits-Pères ayant commencé à sonner pendant qu'il jouait son rondo *la Belle Capricieuse*, il se mit immédiatement à harmoniser ces sons, et en fit, tout en les combinant avec le motif du rondo, le thème d'une fugue merveilleuse, que malheureusement il avait oubliée quand il se leva du piano. --

Quoique Weber se soit adonné plus spécialement à la composition lyrique, dont il nous a laissé un monument impérissable dans son *Freyshütz*, son exécution sur le piano était peu commune. Doué d'une sensibilité malade, porté à la mélancolie, peut-être par pressentiment de sa fin prématurée, délicat, pensif, passionné, abstrait, il se révèle tout entier dans ses œuvres, qu'illumine vaguement, selon l'heureuse expression d'un poète, *un rayon du clair de lune mystérieux des ballades de l'Allemagne*. Qui ne connaît pas l'*Invitation à la valse* et le *Concertstück* ? Les quatre sonates, surtout celles en *do* et en *la* bémol, sont des œuvres magistrales. C'est à Dresde, devant la cour de Saxe, qu'il fit entendre pour la première fois son célèbre concerto.

Le baron de, vieux dilettante russe que j'ai connu chez la grande-duchesse Anne de Russie, m'a souvent parlé de cette solennité musicale, à laquelle il avait assisté. "Jamais, me disait-il, Weber ne fut mieux compris, ni plus applaudi qu'en cette occasion." Cependant, soit par suite de l'émotion que lui causait un auditoire aussi imposant, soit que ses doigts, qu'il n'avait pas eu la patience d'exercer depuis quelque temps, se fussent alourdis, les passages de délicatesse et les traits d'exécution étaient confus et même faux, spécialement dans le final ; mais la chaleur, le style, la beauté de l'œuvre faisaient oublier les légères imperfections du pianiste. Le baron avait

été l'ami, le confident de Weber; le souvenir qu'il en avait conservé en était arrivé à se convertir en culte ; il m'en parlait très souvent, et je ne me lassais jamais d'écouter.

Touché et heureux de l'admiration que je professais pour son idole et que j'exprimais avec une ardeur juvénile, cet excellent homme me voua une affection paternelle. J'appris avec lui, pendant mon séjour chez la grande-duchesse, à jouer et à comprendre Weber. Ce vénérable ami, dont le souvenir m'est cher entre tous, n'avait jamais eu qu'une passion, la musique de Weber ; qu'une faiblesse, l'amour de l'étiquette de cour, à l'observation de laquelle il consacrait sa vie. Sur ce sujet, il était intraitable, et je ne peux me rappeler sans rire le désespoir comique qui se peignait sur sa figure à chaque infraction que ma jeunesse et ma timidité me faisaient commettre en présence de la grande-duchesse. Je lui dois d'excellents conseils sur la musique et l'étiquette; j'ai profité des premiers; quant aux seconds, pour les suivre, j'étais, de son propre aveu, complètement incapable. Ce fut le seul nuage qui se soit jamais élevé entre nous.

C)

Après Weber, vint Kalkbrenner ; mais de l'auteur d'*Oberon*, d'*Euryanthe* et de *Freyschutz*, à celui de la *Méthode de piano*, il y a toute l'incommensurable distance qui sépare le génie du talent. Kalkbrenner, dont les œuvres didactiques ne sont pas sans intérêt pour les artistes, mais dont les soporifiques compositions sont condamnées à ne jamais être jouées, avait une exécution nette, froide, limpide ; un style pur, doctoral, pour ainsi dire. La parfaite distinction de ses manières, son esprit cultivé, son talent lui valurent de grands succès de société, qui eussent été plus grands encore sans sa vanité extrême, qui le rendait insupportable et dont les proportions atteignaient à l'impossible ; il était de force à dire comme Vestris, je crois : « *Nous sommes trois grands hommes en Europe : Voltaire, Frédéric et moi.* »

Après un de mes premiers concerts, auquel avait assisté Kalkbrenner, et où j'avais joué le concerto de Chopin, la fantaisie sur *Semiramide* de Thalberg et celle de Liszt sur *Robert le Diable*, il me prit à part et me dit : « Mon enfant, comment pouvez-vous jouer de si mauvaise musique ? Celle de Chopin... passe ; mais Thalberg et Liszt ! quelles rapsodies !... Vous devriez jouer ma musique ; elle est belle, tout le monde l'aime et elle est classique. » Quelle modestie !

Il soutint pendant vingt ans sa réputation, quoiqu'elle pâlit plusieurs fois devant celle de Henri Herz, qui était entré en lice après lui, et, à la fin, l'éclipsa complètement, s'emparant du sceptre du piano, qu'il conserva jusqu'à l'apparition de Liszt. La correction du style de Herz, une certaine nouveauté de formes, une fécondité remarquable expliquent, jusqu'à un certain point, le fanatisme qu'on provoqué ses œuvres depuis trente ans. La grâce superficielle, le genre un peu efféminé de ses compositions séduisirent, subjuguèrent les femmes, ces arbitres suprêmes du goût en matière d'art, mais dont le jugement se ressent trop souvent de l'impression du moment.

« De Paris au Japon, du Japon jusqu'à Rome, » il n'y eut pas de jeune fille de quinze ans qui ne jouât la *Bagatelle* de Herz et qui ne crût voir dans la fameuse *Violette* le poème de ses candides amours. Qu'on se figure l'effet que dut causer Liszt, cet éclair du piano, éclatant tout à coup au milieu de ces APPOGGIATURE innocentes, de ces trilles anodins qui brillaient alors sur tous les programmes des distributions de prix dans les institutions de demoiselles.

Le talent de Liszt, qu'on se rappelait pour l'avoir applaudi en 1818 chez un enfant extraordinaire, se révéla tout d'un coup, après quinze ans d'études silencieuses et constantes, avec toute la magnificence et toute la maturité du génie. Paris l'avait presque oublié, lorsqu'on le vit s'élançant du fond de la Hongrie, sa patrie, traverser l'Europe en conquérant, et venir, de concert en concert, de triomphe en triomphe, dans la capitale des arts, où l'avaient précédé les relations exagérées de ses excentricités et de ses aventures romanesques. Il s'y établit et fonda,

sans lutte aucune, son école échevelée sur les ruines de la vieille routine. Son apparition coïncidait avec la fameuse polémique entre les classiques et les romantiques ; il prit rang parmi ces derniers, comme un de leurs plus fervents adeptes.

Dans les compositions de Liszt, on devine l'effort constant d'un auteur qui cherche à cacher sous une forme excentrique, extravagante, obscure, la stérilité de ses compositions. Il ne crée pas ; entraîné par la facilité de ses doigts, il amoncelle difficultés sur difficultés, comme pour porter un défi à tous les pianistes présents et à venir, puis il se retranche derrière les barrières infranchissables de son exécution fulgurante. De là ses cataractes d'octaves, ses torrents chromatiques et tout le reste. Mais la poésie, le chant, la mélodie, ne les lui demandez pas. Par suite, son jeu formidable, le feu, la perfection avec lesquels il interprète sa propre musique, sont tels qu'ils éblouissent l'auditeur au point de lui faire croire qu'elle est profonde et inspirée. Cependant, que les détracteurs de Liszt se détrompent : avec toutes ses imperfections, c'est le grand artiste par excellence ; c'est un talent souverain, une incontestable supériorité.

Tout homme qui réussit à attirer sur son nom l'attention de la multitude, qui exerce sur son entourage une influence dominatrice, un prestige irrésistible, est un être supérieur, privilégié. S'il me fallait donner à Liszt un surnom qui le caractérisât, je l'appellerais l'*Alcibiade* du piano. Dévoré d'une soif de gloire peut-être moins soutenue par l'ambition personnelle que par une noble attraction vers le beau, il étudia avec une ardeur fiévreuse toutes les branches de l'art et de la science, croyant, dans son impatience, avoir déjà rencontré sa vocation. On le vit successivement suivre avec assiduité les fameux cours de philosophie que faisait alors M. Cousin, se livrer exclusivement à la littérature, qui venait de recevoir un nouveau lustre des *Méditations* de Lamartine et des drames de Victor Hugo, fréquenter les amphithéâtres de dissection, et enfin se lancer dans le dédale des doctrines sophistiques et socialistes.

J'ai sous les yeux une œuvre de Liszt dont l'édition est aujourd'hui épuisée, qu'il écrivit en 1832 pendant la sanglante insurrection de Lyon, et dans laquelle se peignent ses tendances révolutionnaires et ses sympathies pour les insurgés, sous les formes littéraires et musicales les plus incompréhensibles, les plus extravagantes qu'on puisse se figurer. Il étudia le docteur Strauss et arriva à être mystique ; il se lia avec Henri Heine et voulut se retirer dans le cloître ; il prit ses degrés en philosophie à Iéna, et revint avec une nouvelle ardeur à ses concerts ; il professait la démagogie et était compagnon inséparable du roi de Prusse, qui le fit baron ; il envoyait soixante mille francs à la municipalité de Presbourg, sa ville natale qui venait de brûler, et il négligeait ses créanciers. Tout en lui était contradiction, et, par cela même, se révélait l'ardeur de son intelligence volcanique. Son aspect était aussi en parfait harmonie avec son esprit ; haut de taille, maigre, pâle, le visage anguleux, illuminé par les éclairs de deux yeux grands et profonds, le front ouvert, le geste brusque, saccadé, tout en lui dénote l'homme supérieur.

Au contraire du héros grec, qui pour tenir constamment en éveil l'attention publique coupait la queue à son chien, Liszt ne permit jamais aux ciseaux de profaner la superbe chevelure dont les boucles blondes ondulaient sur ses épaules. Cette chevelure, nouvelle bannière autour de laquelle vint se ranger le bataillon sacré des pianistes romantiques, devint le symbole de l'art pour ses nombreux adeptes. Il n'y eut pas de romantique qui ne portât la chevelure longue. Combien y en a-t-il aujourd'hui qui n'ont du talent de Liszt que les cheveux !

Quand Liszt jouait, les mouvements de sa tête, de ses bras, les balancements prodigieux de son corps, les contractions de ses grands doigts lui donnaient l'air d'un de ces FAKIRS en convulsion extatique ; tantôt se rejetant en arrière, les yeux fermés, la bouche contractée, et secouant son immense chevelure ; tantôt se précipitant sur le clavier comme ferait une bête fauve sur sa proie, l'inondant de ses cheveux, dont les mèches s'entremêlaient avec ses doigts sur les

touches endolories, il semblait se débattre, comme la pythonisse antique, sous étreintes du dieu invisible.

Le piano, le pauvre piano se débattait sous les assauts du rude athlète ; mais, semblable au cheval des courses de taureaux, force lui était d'obéir ; et le concert fini, les cordes cassées et les marteaux dont les débris jonchaient la table d'harmonie, attestaient de l'ardeur du combat. Quand les magyares de Presbourg présentèrent à Liszt le fameux sabre d'honneur, *le Charivari* dit qu'il l'avait mérité *pour avoir eu vingt pianos tués sous lui*. A propos de ce sabre, qui lui valut tant de sarcasmes, on s'est trompé sur le sentiment qui inspira cette manifestation si flatteuse pour l'artiste. Les magyares de Presbourg, en lui en offrant un, voulurent lui conférer la noblesse dont cette arme est le symbole en Hongrie.

Je me suis étendu sur Liszt parce que peu d'hommes se sont montrés avec des traits aussi marquants et une physionomie aussi intéressante à étudier ; s'il était né dans l'ancienne Athènes, il eût été Alcibiade ; prince, il aurait été Médicis : il était assez doué de la nature pour être un grand ministre ou un grand poète.

Avec la richesse de son organisation, il ne lui manqua que la sphère pour se mouvoir, plus de logique et plus de suite dans les idées pour employer les aptitudes qui en faisaient un homme extraordinaire. Tel qu'il est, avec toutes ses faiblesses, il ne manque pas d'être un écrivain de talent, un philologue profond, un des hommes les plus remarquables de son époque, et le plus grand de tous les pianistes.

Avec l'opinion exagérée qu'il avait de sa supériorité, il ne sut pas se défendre d'un sentiment mesquin d'envie lorsque Thalberg apparut pour la première fois devant le public parisien. J'ai lu les *Lettres d'un étudiant*, publiées à Genève, dans lesquelles Liszt, sous le voile trop transparent du pseudonyme, maltraite Thalberg avec une violence d'expressions, une injustice passionnée qui produisirent l'effet contraire à celui qu'en attendait l'auteur : ils donnèrent une importance énorme et méritée au talent de Thalberg, en montrant la crainte qu'il inspirait à Liszt.

D)

On peut dire que l'instrumentation moderne du piano date de Thalberg. Il a imprimé à cet instrument le cachet, pour ainsi dire, de son talent pompeux, élégant et calme. Il a transporté au piano beaucoup d'effets d'orchestre ; c'est lui qui, le premier, fit entendre, trois, quatre parties à la fois, leur donnant, au milieu des différences de son, un relief, une sonorité inconnus jusqu'alors ; s'inspirant d'un des effets particuliers de la harpe, il inventa l'*arpeggio*, dont on a tant abusé depuis, et qui consiste à envelopper la mélodie dans un groupe brillant de notes qui la couvrent sans la cacher, comme un voile léger et transparent. Dans certains de ces effets, la mélodie semble flotter, diaphane et aérienne, au milieu d'une atmosphère harmonieuse, dont le charme est irrésistible et fait comprendre l'enthousiasme qui accueillit cette innovation de Thalberg, lors de ses débuts à Paris.

Elevé avec les pages de la cour de Vienne, compagnon d'enfance du roi de Rome, le talent du grand artiste semble s'être imprégné de cette atmosphère froide et artificielle de cour ; pompeux, noble, élégant, il est quelquefois un peu froid et paraît dédaigner les élans de la passion comme des signes de faiblesse incompatibles avec la majesté sereine du beau ; on lui voudrait parfois plus d'abandon, fût-ce même au prix de sa merveilleuse perfection. Méhul, voulant donner à je ne sais quel opéra de sa composition un cachet général de poésie mystérieuse, supprima totalement les violons pour les remplacer par les violoncelles ; il s'ensuivit un effet de monotonie somnifère. A la première représentation, un spectateur ayant crié : « Un louis pour une chanterelle ! » l'opéra tomba. En entendant Thalberg, on se sent envie de crier, comme le critique

de Méhul : «Un louis pour une fausse note. » Il joue du piano comme Buffon écrivait, c'est-à-dire poudré, en manchettes de dentelles et l'épée de cour au côté. Mais égalera-t-on jamais le son, la netteté, la majesté de style de l'illustre rival de Liszt ?

Il en est de même des deux talents de Liszt et Thalberg qu'on a si souvent comparés, que des deux genres d'architecture gothique et grecque. La première, avec sa minutie de détails, l'étonnant enchevêtrement de ses lignes multiples, son audace élégante ; et la seconde, avec sa pureté sévère, sa simplicité imposante, provoquent à un égal degré l'admiration. Liszt, c'est la cathédrale gothique ; Thalberg, le Parthénon.

Thalberg débuta en 1835 dans un concert de la *Société des Concerts* du Conservatoire par sa célèbre fantaisie sur *Moïse* ; son succès fut immense, inouï. Il se vendit, à l'époque, deux ou trois cent mille exemplaires de *Moïse* ; on ne pouvait se rassasier de jouer ce final si beau, dans lequel on entend la prière au milieu de l'arpège, et qui semble, dans ses ondulations sur toute l'étendue du clavier, soulever les vagues d'un océan sonore. Cette nouvelle manière de revêtir la mélodie fut servilement imitée par tous les pianistes d'alors, et tous les thèmes d'opéra furent ornés de *finale* à la *Moïse, de Thalberg*.

Alors que cette école était souveraine, et que tout était fantaisie sur des thèmes connus, on vit se glisser sur la scène une figure pâle, mélancolique ; un ange déchu et meurtri : c'était Chopin, le barde ; Chopin, le poète de la Pologne.

A peine commençons-nous à goûter le charme de ses mélodies, cris de souffrance de son cœur endolori, qu'il nous a quitté pour retourner dans les régions éthérées dont il semblait déjà avoir entrevu les douces splendeurs dans ses rêves mystiques. Il s'élança dans sa première patrie, laissant derrière lui, comme les traces d'un brillant météore, les inspirations de son génie divin. Ses *Nocturnes*, ses *Ballades* sont autant de poèmes pleins de tendresse, imprégnés de larmes, et destinés à murmurer éternellement au cœur de ceux qui l'ont aimé, au cœur de ceux qui possèdent ces deux cordes dont se composait la lyre de ce poète du piano : *Mélancolie et Amour*.

L'amour de Chopin pour George Sand fut le roman de toute sa vie. Fasciné par le génie du célèbre écrivain, il lui prêta les grandeurs, les beautés des femmes créées par sa plume inspirée ; il l'aima comme son imagination la lui représentait, et non telle qu'elle était ; il l'aima comme *Mauprat* aimait *Edmée* ; c'était un amour pur, idéal, immatériel qui absorba toutes les forces de son âme, un amour que ne méritait plus depuis longtemps cette femme extraordinaire, lorsque le voile qui couvrait les yeux de Chopin fut arraché par une main indiscreète et jalouse. Ceux qui entouraient Chopin, connaissant l'exquise sensibilité de son organisation, s'étudiaient à lui éviter les aspérités et les combats de la vie réelle, et lui avaient créé une atmosphère factice dans laquelle il vivait comme dans un monde imaginaire ; son existence s'écoulait calme et limpide entre son amour pour George Sand, ses confidences avec son piano et ses confidences avec ses amis Pleyel, Fontana, la princesse Czartoryska et la comtesse Potowska. C'est ainsi que la mort entra dans son cœur lorsqu'il dût se séparer de son amour. Du jour où il dut oublier George Sand, Chopin commença à s'incliner vers la tombe. Pendant sa longue maladie, on ne l'entendit pas une seule fois prononcer le nom de Sand ; il semblait l'avoir oubliée.

Les médecins donnèrent à son mal un nom scientifique ; mais lui, au dernier moment, appelant Pleyel, qui jamais ne le quittait, murmura doucement à son oreille ; « Laissez-les dire ; moi seul sais ce que j'ai. Ah ! mon ami, je me meurs d'ELLE. » Un moment après, s'adressant à la comtesse Potowska, dont la belle voix et le talent avaient, pendant sa maladie, apaisé ses souffrances : *Noble et chère amie*, lui dit-il, *chantez-moi quelque chose pour la dernière fois.* »

La comtesse obéit, et lorsqu'elle eut fini, Chopin n'existait plus. Son âme pure et immortelle s'était envolée sur les ailes de la mélodie sacrée, et, délivrée, des misères terrestres, s'élevait radieuse jusqu'à Dieu.

Depuis Chopin jusqu'à aujourd'hui, il y a bien eu quelques pianistes qui se sont élevés au-dessus de la multitude, comme Prudent, Ravina, Doehler, Léopold de Meyer, etc., mais aucun d'eux n'a créé un genre ; Schuloff, peut-être, est le seul qui ait su éviter de temps en temps les sentiers battus du grand chemin de l'imitation, cette bienheureuse voie de salut des compositeurs sans idées.

J'ai essayé d'écrire une espèce de filiation du « pianisme » moderne, et, de mon travail, il ressort que, dans un espace de cinquante ans, et parmi les dix ou douze millions d'individus qui se sont consacrés au piano, il y en a à peine huit ou dix qui aient laissé des œuvres dignes de faire survivre leur nom. C'est que, pour un public vraiment musical, l'effet brillant du moment est nul s'il n'est ratifié par un examen soutenu ; c'est que la prestidigitation sur le clavier ne peut trouver d'admirateurs en Europe lorsqu'elle ne s'adresse qu'aux yeux et quand elle n'est pas subordonnée à l'inspiration ; c'est que, pour être un compositeur de musique pour le piano, il ne suffit pas d'avoir une plume et un encrier, de noircir du papier rayé et de rencontrer dix ou douze ignorants qui vous baptisent GENIE ! Il faut, pour composer, après s'être formé le goût par l'étude des bonnes écoles, se consulter longtemps pour savoir si l'on a des idées ou non ; si celles-ci sont bonnes, si elles sont neuves ; et si, étant neuves et jolies, elles n'appartiennent pas à un autre. Toutes ces conditions remplies, on doit revenir à l'étude des grands modèles pour s'assurer que ce que l'on croit beau l'est véritablement.

L.M. GOTTSCHALK.