

Le docteur Wegeler continue ainsi : « Les amours de Beethoven cessèrent avec l'âge et laissèrent peu d'impression après elles. Peu à peu, elles s'effacèrent aussi dans le cœur de celles qui furent l'objet de ses affections. Pendant mon séjour à Vienne, Beethoven était toujours amoureux ; il fit des conquêtes qui, même pour un Adonis, auraient été difficiles, sinon impossibles. » Schindler donne aussi plusieurs lettres de Beethoven qui confirment pleinement ces déclarations.

En 1803, Giulietta Guicciardi fut aimée passionnément par Beethoven ; elle lui inspira l'admirable sonate en ut dièse mineur, dite *Sonate du clair de lune*. Il paraît d'après un billet écrit par Beethoven et remis à Schindler, que cette personne semblait répondre à son amour et qu'en même temps elle entretenait des relations avec un nommé Gallenberg, désigné tantôt comme maître de ballets, tantôt avec le titre de comte de Gallenberg. Il est certain qu'il a été administrateur du théâtre de la Porte de Carinthie. Apprenant par elle les embarras financiers de cet homme, et voyant qu'elle s'y intéressait, il lui fit passer diverses sommes d'argent, jusqu'à cinq cents florins qu'il emprunta pour le tirer d'affaire. Comme la demoiselle épousa Gallenberg, on doit penser qu'elle fit jouer au pauvre Beethoven le rôle de dupe. Schindler donne trois lettres d'amour écrites par Ludwig à sa maîtresse. Elles témoignent d'un cœur profondément et sincèrement épris.

Schindler, qui a recueilli avec un soin si pieux toutes les particularités qui se rattachent à la vie publique et privée de son maître, ne nous donne ici que des informations peu précises. On voit cependant que cet amour malheureux fut pour Beethoven une nouvelle source de chagrins. En voyant la femme qu'il aimait épouser Gallenberg, il ressentit une telle douleur qu'elle faillit ébranler sa raison, s'il est vrai, comme on l'a dit, que l'amant abandonné ait eu l'intention de se laisser mourir de faim. Quoi qu'il en soit, et quelque réelle que fût son affliction, on ne remarque pas qu'elle ait contrarié le libre essor du compositeur, car c'est précisément l'année suivante, en 1804, qu'il entre dans la pleine possession de son originalité et secoue l'influence du style de Haydn et de Mozart.

L'Allemagne compterait une gloire nationale de moins, et le monde aurait été privé à jamais d'un de ses plus sublimes génies, si dans le cœur de l'Orphée germanique l'amour de son art ne l'eût emporté sur le sentiment de ses maux. D'ailleurs Beethoven, dont l'éducation première avait été assez négligée, s'était fait un esprit viril par des études que les artistes enfermés dans l'objet spécial de leur profession dédaignent trop souvent. Nourri de la philosophie platonicienne et, par-dessus tout, lecteur assidu de Plutarque, il se reprit à la vie par un effort de stoïcisme, pour n'être pas inférieur à ces héros de l'antiquité qu'il admirait dans son auteur favori, et dont il sentait l'inspiration au dedans de lui-même.

Brutus était au nombre des hommes célèbres qu'il admirait le plus et il

avait placé sa statuette sur sa table de travail. Il transcrivait sur son journal des passages de ses lectures et les pensées qu'elles lui suggéraient. On acquiert ainsi la connaissance de ses livres de prédilection. C'étaient les *Considérations sur les œuvres de Dieu dans le règne de la nature*, par Christophe Sturm, ministre évangélique (ce livre a été traduit en français par la reine de Prusse, Élisabeth-Christine) ; les œuvres de Goethe, l'*Odyssée* d'Homère. On remarque dans ses pensées des tendances à l'impersonnalité, à une sorte de croyance aux êtres abstraits ; s'il s'agit de déterminer l'idée qui lui a fait écrire sa sonate, œuvre 14, il l'appelle : *Das männliche und weibliche Prinzip, das bittende und das widerstehende ! Le principe masculin et le principe féminin, celui qui demande et celui qui refuse*. Voilà une complication germanique bien inutile et bien subtile pour exprimer un dialogue amoureux ! Les images les plus tristes, les pensées les plus sombres, les plus misanthropiques remplissent ce journal et viennent compléter ce que nous apprend déjà la correspondance, assez rare d'ailleurs, du compositeur. Son cœur ulcéré déborde en phrases amères auxquelles se mêlent singulièrement des aphorismes philosophiques.

Nul doute que, si Beethoven se fût adressé au véritable Auteur de toute consolation, de préférence aux Parques inexorables, à Plutarque et à la Nature, il eût été moins malheureux. C'est dans ces sortes d'épreuves que la foi du charbonnier est plus utile que ces invocations à une divinité vague, dont il n'est même plus guère question dans la dernière période de la vie de Beethoven.

A l'exemple de son maître, le bon Schindler a voulu aussi philosopher. Il a donné pour épigraphe à son livre cette sentence de A. Meisner : « *L'homme est dans l'humanité ;* » sentence qui aurait besoin d'être expliquée, soit pour qu'elle ne paraisse pas empruntée à M. de la Palisse, soit pour qu'on puisse en conclure que Beethoven professait les doctrines humanitaires ; car enfin je ne pense pas que Schindler ait songé à établir par cette citation que son héros s'est particulièrement distingué par l'amour de ses semblables et par des sentiments d'une grande bienveillance.

Laissons ces velléités de philosophie creuse et reprenons le récit de la carrière musicale du grand symphoniste.

Déjà, en 1801, il avait fait exécuter au théâtre du Burg à Vienne, le 28 mars, un ballet : *Les Créations de Prométhée* ; en 1802, diverses sonates, la *Marche funèbre pour la mort d'un héros* et l'admirable septuor ; c'étaient ses batailles à lui ; n'avait-il pas à lutter en effet contre Preindl, Dionys Weber, Maximilien Stadler et autres partisans fanatiques des formes musicales de Haydn et de Mozart, qui pressentaient déjà en lui un novateur, alors que son génie subissait encore l'influence de ses devanciers ?

Sous l'empire de ces préoccupations, soutenu par l'idée du devoir et par la conscience de sa mission artistique, Beethoven se remit à l'œuvre et donna le 5 avril 1803, la cantate intitulée : *Le Christ au mont des Oliviers*.



Mais c'est la symphonie en *ré*, exécutée en 1804, qui inaugure la seconde phase musicale et la véritable manière de Beethoven. Jusque-là, dans ses sonates, dans ses quatuors, etc., Beethoven reflétait dans une certaine mesure l'inspiration du maître immortel dont il avait reçu en quelque sorte l'investiture artistique, lors de son premier voyage à Vienne en 1787. Maintenant il est lui-même; il le sera plus encore peut-être, s'il est permis de parler ainsi, dans sa *Symphonie héroïque*, écrite à l'instigation de Bernadotte qui remplissait alors les fonctions d'ambassadeur français près de la cour d'Autriche. L'histoire des circonstances qui amenèrent la composition de cette œuvre est assez curieuse. Quoique bon Allemand et vivant dans la familiarité des chefs de l'aristocratie viennoise, Beethoven avait puisé dans ses lectures et surtout dans la *République* de Platon des sentiments qu'il croyait libéraux et qui lui permettaient de sympathiser avec les hommes et les choses de la Révolution. Bonaparte n'était à ses yeux que le bras victorieux de la France républicaine. Admirateur sincère du premier consul, et en cela fort mauvais patriote, il prêta donc facilement l'oreille à la voix de Bernadotte qui lui demandait une symphonie destinée à glorifier son héros. Une copie nette de la partition de la *Symphonie héroïque* avec la dédicace au premier consul de la République française consistant en deux mots : *Napoléon Bonaparte*, allait être remise au général pour être envoyée à Paris, lorsque la nouvelle vint à Vienne que le premier consul s'était fait proclamer empereur des Français. Ce furent le prince Lichnowski et Ferdinand Ries qui en informèrent Beethoven. Aussitôt celui-ci saisit sa partition avec colère, arracha la feuille du titre et la jeta par terre en proférant des imprécations contre le nouveau tyran; c'est ainsi qu'il appelait l'empereur Napoléon. Il remplaça le titre de sa *Symphonie héroïque* par cette devise : *Per festeggiare il sovrano d'un gran uomo*.

Cet ouvrage plein de beautés d'un caractère hardi, fut accueilli par les colères des partisans *quand même* de la tradition. Chose absurde, mais qui peint au vif les entraînements déraisonnables de la polémique, Dionys Weber, directeur du Conservatoire de Prague, alla jusqu'à le déclarer contraire aux mœurs. Le public aussi avait besoin d'être initié par l'habitude à l'intelligence d'une musique qui tout d'abord, pour s'écarter des vieilles formules, lui paraissait manquer de lumière et de netteté. C'est que le génie de Beethoven, génie profond, fertile en contrastes, très complexe, babylonien, sondant les abîmes de la pensée, ne se révèle avec tout son éclat qu'aux amateurs exercés, et de lui l'on peut dire ce que Boileau disait d'Homère :

C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

L'éminent symphoniste était-il doué à un degré égal de la faculté dramatique? L'opéra de *Fidelio* va nous le dire. A une époque où le patrio-

tisme intervenant dans les questions de goût, la société viennoise ne voulait plus voir sur la scène les œuvres des maîtres français, l'auteur de l'opéra du *Christ au mont des Oliviers* semblait plus que tout autre propre à doter le théâtre national d'un chef-d'œuvre indigène. *L'Amour conjugal*, sujet déjà traité en français par Gaveaux, et en italien, par Paër, fut choisi par le conseiller de régence, Sounleithner, comme livret d'un opéra d'abord en trois actes et intitulé *Léonore*, dont Beethoven fut chargé d'écrire la musique. Cette pièce jouée à Vienne, le 20 novembre 1805, ne répondit pas aux espérances que le nom du compositeur faisait concevoir. Réduite plus tard à deux actes et représentée sous le titre de *Fidelio*, qui lui est resté, elle obtint plus de succès. On y reconnut ce qui y était en effet, c'est-à-dire l'empreinte d'un talent arrivé à sa maturité, une science profonde des effets d'orchestration et une habileté consommée dans l'art de traiter une idée, de la développer en y introduisant les épisodes les plus intéressants. Cependant quand on se place au point de vue de la musique vocale et du genre dramatique, on peut dire, sans manquer de respect à Beethoven, que *Fidelio* ne réunit pas les conditions de l'œuvre lyrique, telle que nous la comprenons depuis Gluck, Mozart, Rossini et Meyerbeer. L'inflexible roideur de la personnalité de Beethoven l'empêchait de se plier aux nuances des divers caractères et de subordonner la conception de ses formes musicales aux exigences d'un scénario. L'instrumentation domine les parties essentielles, et les formes mélodiques ne sont pas assez faciles à saisir. Voilà pourquoi, lorsque la troupe allemande représenta cet opéra dans la salle Favart, en 1829 et 1830, il ne réussit point, malgré le jeu dramatique et la belle méthode de M<sup>me</sup> Schröder-Devriendt. Il fut joué en 1852 aux Italiens, et M<sup>lle</sup> Sophie Cruvelli y fit admirer sa belle voix. Enfin on a entendu cette partition au Théâtre-Lyrique, il y a quelques années, avec une traduction française; M<sup>me</sup> Viardot s'y est particulièrement distinguée. La scène dans laquelle Léonore défend son époux lorsque le gouverneur vient pour l'assassiner, est la plus belle de toutes. Le finale du dernier acte est d'un effet puissant; les chœurs et l'orchestre font entendre là une des plus belles inspirations du grand symphoniste; l'ouverture, ou plutôt les ouvertures écrites par Beethoven, pour cet ouvrage, témoignent de ses efforts consciencieux et de sa volonté d'exprimer la pensée du drame avec les seules ressources instrumentales.

La décade de 1804 à 1814 n'est pas seulement la plus brillante du génie de Beethoven, elle est encore la plus féconde et la plus riche. A ce temps appartiennent la sonate en *fa majeur* (1806), la symphonie en *si majeur*, l'ouverture de *Coriolan*, et la messe en *ut majeur*, écrite pour le prince Esterhazy (1807), le *Concertino*, la symphonie en *ut mineur*, l'œuvre la plus parfaite du maître, celle qui est la marque de l'apogée de son génie, et la *Symphonie Pastorale* (1808). Les hommes qu'une disposition misanthropique éloigne de la société de leurs semblables jouis-



sent, plus que d'autres, des beautés champêtres. Les rêveries de Rousseau, les *Harmonies* de Bernardin de Saint-Pierre, attestent cette vérité dans l'ordre littéraire; la Symphonie pastorale de Beethoven la démontre dans l'ordre musical.

Dans la symphonie, le maître pouvait s'abandonner aux fantaisies de son imagination, poursuivre la description des éléments, faire aussi parler à l'âme un langage abstrait, impersonnel. Sur ce terrain, sa course est entraînant, capricieuse, quelquefois vertigineuse, souvent longue et haletante. Il y a telle symphonie dont les développements sont si exagérés que l'auditeur serait tenté de demander grâce, si le respect n'enchaînait sa langue, et peut-être aussi la crainte de passer pour manquer de goût.

Le genre descriptif ne pouvait même pas captiver entièrement ce génie indépendant et obstinément individuel. La symphonie *pastorale* nous transporte assurément moins que la symphonie en *ut mineur*. La scène champêtre, l'idylle au bord d'un ruisseau, la danse villageoise, l'orage, la prière d'action de grâces, forment un cadre que Beethoven a dépassé. Haydn s'y serait renfermé, aurait reproduit avec un esprit charmant tous ces épisodes et serait resté dans le programme du sujet.

Beethoven a-t-il voulu peindre les états divers de l'âme humaine? D'après les idées artistiques de son temps, et le rôle assigné à l'art musical, on ne peut prêter au compositeur des intentions que la nouvelle école allemande substitue depuis trente ans à l'inspiration et à l'invention. L'a-t-il fait sans le vouloir? Cela est plus facile à reconnaître. En entendant le chef-d'œuvre, on éprouve tour à tour les impressions d'une sérénité parfaite et toutes les commotions d'un désordre moral. Une âme naïve et indifférente goûte le bien-être d'une existence calme et heureuse; mais voilà que dans un repli du cœur un sentiment caché se révèle. Il prend successivement des proportions de plus en plus menaçantes pour la tranquillité de la conscience et finit par devenir une violente passion. L'âme souffre, gémit, se déchire, éclate en imprécations et en cris de douleur. Mais la vertu triomphe, le mal s'éloigne, ses grondements deviennent sourds, plus confus et se perdent dans le lointain; ce pauvre cœur reprend possession de lui-même; il se tourne vers l'éternelle, l'immuable sagesse; il lui adresse ses vœux pleins de joie et de reconnaissance. Voilà ce que me dit la *Symphonie pastorale*. Je ne conteste pas cependant l'intérêt qu'inspirent à d'autres l'imitation du chant de la caille et les effets de tonnerre des contre-basses.

L'époque à laquelle Beethoven a fait exécuter ses magnifiques symphonies marque le point culminant des progrès de la musique en Allemagne. On est en 1808; c'est la France qui s'empare de la succession; quoique Rossini ait fait représenter la plus grande partie de ses ouvrages en Italie, je n'hésite pas à dire que son chef-d'œuvre, *Guillaume Tell*, composé

expressément pour la scène française consacre la prise de possession par la France du sceptre musical. Si, en Allemagne, Weber et Mendelssohn ont soutenu l'honneur germanique, leur tâche est tombée aux mains de M. Wagner. Quant à Meyerbeer, ses œuvres appartiennent plutôt à la France qu'à tout autre pays. Donizetti et Bellini ont rempli encore l'Italie de leurs suaves cantilènes; cependant le premier a suivi l'exemple de l'auteur de *Guillaume Tell* et du *Comte Ory* en adoptant le goût français, sinon les procédés de l'école française, dans la *Favorite*. M. Verdi s'est senti porté à imiter leur exemple et les partitions de *Don Carlos* et d'*Aïda* en fournissent maintes preuves. L'art se déplace ainsi que la civilisation. Honneur à l'Italie et à l'Allemagne qui ont donné au monde tant de musiciens de génie! Mais une École française a été inaugurée au commencement de ce siècle par Méhul, et, en conscience, aucune de ces nations voisines ne peut offrir une succession rapide de compositeurs tels que Boieldieu, Hérold, Halévy, Auber, Félicien David, Victor Massé, Gounod, dont les ouvrages sont partout exécutés.

Cependant, au milieu de ses triomphes, Beethoven menait toujours une vie agitée, tourmentée de mille soucis et qu'il croyait à tort précaire et mal assurée. Sous ce dernier rapport, peu de compositeurs, même parmi les plus grands, ont été aussi favorisés que Beethoven qui a joui de son vivant d'une grande renommée, qui était entouré d'amis enthousiastes et dévoués, qui faisait exécuter chez des princes et par des princes ses quatuors à peine terminés et dont l'encre n'était pas encore séchée. Cependant il s'est cru très-malheureux; il l'a été par cela même, et nous devons le plaindre.

Les concerts dans lesquels il faisait entendre ses productions entraînaient naturellement des frais considérables. La contrefaçon qui se donnait effrontément carrière à son préjudice nuisait au profit qu'il aurait pu retirer de la vente de ses œuvres. D'ailleurs, comme tant d'illustres artistes, il était dépourvu de l'esprit commercial, et, tout en maugréant, tout en couvrant les murs de son logis d'additions et d'opérations arithmétiques au grand désespoir de ses propriétaires, l'homme de génie offrait une proie facile à l'avidité des éditeurs. Sous l'influence de ces pénibles préoccupations, il faillit se brouiller avec le prince Lichnowski, en lui demandant un jour le capital de la rente annuelle de six cents florins qu'il devait à la générosité de cet amateur. Dans cette extrémité, Beethoven songeait à aller chercher fortune en Italie, quand Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, lui fit offrir la place de maître de chapelle à Cassel. L'aristocratie viennoise, menacée de perdre le musicien dont elle était fière, s'émut de sa détresse, et un concordat passé d'un commun accord entre l'archiduc Rodolphe, le prince Lobkowitz et le prince Kinsky assura à l'auteur de *Fidelio* une pension annuelle de quatre mille florins. Ces stipulations généreuses (1809) étaient, avant tout, un acte de patriotisme



intelligent. Rendre le maître à l'aisance, c'était le rendre à l'art. Fixé désormais dans le joli village de Baden à quelques lieues de Vienne, il semblait qu'il n'eût dû avoir qu'un souci, celui de noter dans des partitions immortelles les chants harmonieux qui retentissaient dans son âme.

Mais il était écrit que ces loisirs studieux, soustraits aux préoccupations matérielles, ne seraient pas de longue durée. Après l'année 1810, une des plus fécondes en chefs-d'œuvre dans l'existence de Beethoven, sa position pécuniaire fut de nouveau compromise par suite du dérangement des finances autrichiennes, et sa pension réduite, en fait, de quatre mille florins à huit cents. Au fort de ces revers de fortune, il écrit, en 1811, la musique de trois chants de Goethe et l'ouverture d'*Egmont*; en 1812, l'ouverture des *Ruines d'Athènes* et l'ouverture du *Roi Étienne*. Si grande que fût la valeur de ces compositions, elles devaient être éclipsées par la *Bataille de Vittoria*, symphonie militaire à deux orchestres exécutée dans l'aula de l'Université, les 8 et 12 décembre 1813.

C'est une heure décisive dans la carrière de Beethoven. Ses amis triomphent, ses adversaires baissent la tête, réduits cette fois au silence, et le rédacteur de la *Gazette musicale* de Leipzig, feuille peu suspecte, n'est guère que l'écho de l'opinion universelle lorsqu'il dit : « En ce qui regarde la *Bataille de Vittoria*, on conviendra que, pour exprimer avec des sons les péripéties du combat, rien n'est mieux approprié que les moyens que l'auteur vient d'employer dans cette circonstance. Une fois entré dans ces idées, on est étonné et ravi en même temps, de voir les éléments de l'art appliqués avec tant de génie pour arriver au but. L'effet et l'illusion ont été complets, et on peut affirmer, sans réserve, qu'il n'existe pas, dans le domaine de la musique imitative, une œuvre semblable à celle-ci. »

Le moment où l'Allemagne se couronne reine de l'art dans la personne de son glorieux enfant, est aussi celui où le sort des armes lui donne gain de cause. L'année 1813 avait été marquée par la défaite des Français à Leipzig, celle de 1814 est signalée par la campagne de France et le renversement de Bonaparte. Il semble que les destinées politiques de la patrie allemande et les destinées artistiques de Beethoven suivent ici un développement parallèle. La victoire de l'une coïncide avec la victoire de l'autre. Les souverains et les ministres réunis au congrès de Vienne sont les auditeurs de la cantate dramatique de circonstance (*O moment glorieux*), qui clôt la seconde manière du maître (29 novembre 1814).

Quoiqu'on ait prétendu le contraire, la renommée de Beethoven s'établit promptement en France. La première symphonie en *ut* fut exécutée à Paris vers 1810, sous la direction d'Habeneck qui fit connaître successivement toutes les autres symphonies dans les concerts spirituels de l'Opéra; et, à partir de 1828, il les fit exécuter par l'orchestre incomparable de la Société des concerts du Conservatoire. Habeneck était un artiste d'élite à

qui cette société est redevable d'une bonne partie de ses excellentes traditions. Depuis la mort de ce vaillant chef d'orchestre, arrivée en 1849, les symphonies de Beethoven ont continué à figurer au premier rang dans les programmes de la Société des concerts, et leur gloire a été rajeunie par les applaudissements des milliers d'auditeurs assidus et enthousiastes qui fréquentent les concerts populaires de musique classique dirigés par M. Pasdeloup.

Beethoven reçut au printemps de l'année 1821 sa nomination comme membre honoraire de l'Académie royale des sciences et des beaux-arts de Suède. Il fallait à cette époque obtenir du gouvernement autrichien l'autorisation d'accepter cette marque de distinction. Elle fut accordée après beaucoup de démarches. Beethoven envoya à son ami Schindler deux lettres pour annoncer dans les journaux que ce titre lui était conféré; ce qui prouve qu'il y attachait quelque prix; et cependant le poète C. Bernard, chargé par le compositeur de certaines annonces musicales dans les journaux, ayant fait suivre le nom de Beethoven de ses titres honorifiques, s'attira de sa part une verte semonce : « De telles niaiseries me rendent ridicule, lui écrit-il; il faut les mettre de côté à l'avenir. »

Ayons le courage de le dire, quelque pénible que cela soit, à partir de 1815 jusqu'à sa mort (26 mars 1827), l'illustre compositeur tombe au-dessous de lui-même. Son inspiration est moins nette, sa musique qui, même en s'efforçant d'exprimer l'infini, était restée pendant la période précédente suffisamment précise et intelligible, devient maintenant obscure et confuse. Qu'est-ce qu'une harmonie qui cherche à se pénétrer d'idées philosophiques? La solitude où se confine de plus en plus Beethoven, les lectures auxquelles il se complait exercent une fâcheuse action sur ses tendances musicales. Pour que le génie ne perde point pied sur le sol mouvant des visions chimériques, il faut qu'au lieu de s'absorber dans la contemplation exclusive de ses pensées, il se rapproche des hommes, car rien n'est plus propice que l'isolement à l'infatuation de l'esprit.

La grande messe en *ré* (*Missa solennis*), les dernières ouvertures, la neuvième symphonie avec chœurs « sur l'Ode à la joie de Schiller » et surtout les derniers quatuors, sont des œuvres apocalyptiques. Non qu'il ne s'y rencontre encore çà et là d'éclatantes beautés, et en assez grand nombre pour témoigner que c'est un soleil qui se couche. Mais dans l'ensemble, la lumière fait défaut; ce sont des créations puissantes où manque le *Fiat lux*. Pendant qu'il travaillait à la neuvième symphonie, le compositeur parcourait la campagne, notant ses idées, sans penser à l'heure des repas, et rentrait souvent sans chapeau, au grand déplaisir de M<sup>me</sup> Schnaps, sa cuisinière; toute sa conduite attestait une surexcitation fébrile; la partition fut enfin achevée au mois de février 1822.

Beethoven désirait faire exécuter la *Missa solennis* et la neuvième symphonie dans un grand concert à Berlin; il s'adressa à cet effet au comte