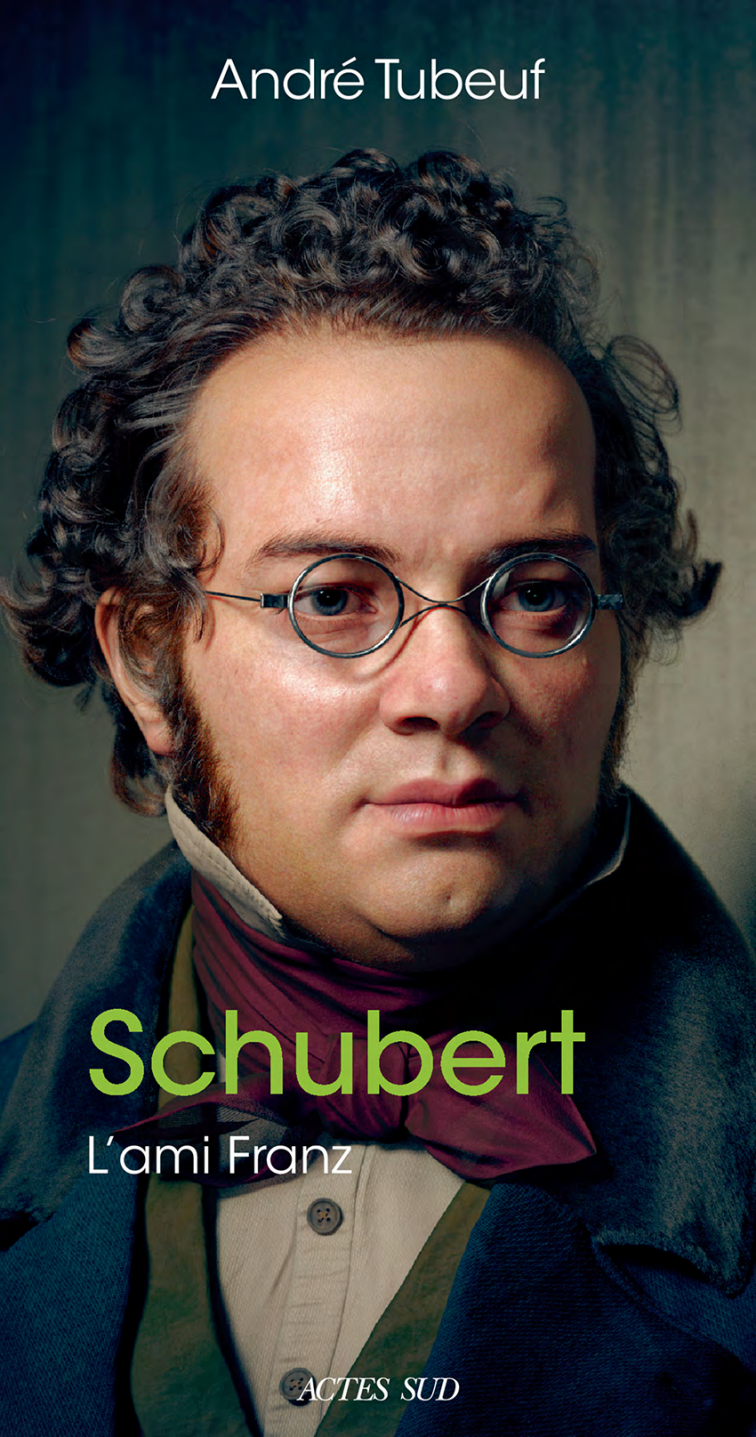
André Tubeuf



Schubert

L'ami Franz

ACTES SUD

© ACTES SUD, 2021

Illustration de couverture : © Hadi Karimi, 2021

ISBN 978-2-330-15758-6

ANDRÉ TUBEUF

Schubert
L'ami Franz

ACTES SUD

I

LE PEU QU'IL PESAIT

Des longues décennies où à peine si Schubert a été un bruit qui court. Par deux ou trois œuvres, il se maintenait dans l'oreille du public autrement que comme un nom : une voix, un appel. Peut-être même, entrevus confusément, un esprit, une façon de nous prendre qui n'est pas une éloquence, et encore moins une rhétorique. Mais en tout cas qui n'est qu'à lui. Une approche. Une proximité. Surtout pas un message, mais un mot glissé à mon oreille, pour moi seul. Un sens de la connivence en tout cas, que peu en musique ont su pratiquer et dont il a eu, lui, malgré son inexpérience (et plus probablement à cause d'elle), lui, pauvre et écarté qu'il était, l'immédiate intuition. Ni Mozart ni Beethoven, par la musique, ne nous fait entrer dans sa chambre. Schubert le fait, lui qui n'a pas même un lit à lui.

L'héritage aussitôt reconnu, ou seulement connu, se compte sur les doigts. L'*Inachevée*[1]

1. La *Symphonie n° 8 en si mineur,* D. 759, dite *"Inachevée"*, composée en 1822. Nous indiquons la référence

d'abord, quand on l'a eu retrouvée du moins, ce qui a pris quelques décennies : parce que c'est une symphonie, donc d'essence publique, qui appelle le public et qui consacre un auteur en lui ouvrant les grandes salles où on pourra afficher Schubert en lettres aussi grandes que Mendelssohn ou Saint-Saëns – ces favoris du public. Le titre d'ailleurs correspond à une très vraie réalité. Il ne ment pas. Il intrigue. Si fécond, et jusqu'à la toute fin, mais mort si jeune, Schubert aurait-il laissé sa plume en suspens, saisi à l'improviste par la faux, l'ennemie, la camarde ? Le fait est que cette *Inachevée* n'a cessé de survivre à son auteur, lui assurer seulement un strapontin dans le cercle des reconnus – mais à elle seule quelque chose comme une popularité. Une présence sympathique, celle de l'auteur, même si l'œuvre n'est là qu'en bruit de fond. Essentiel malentendu, presque irréparable. On ne ressuscitait Schubert que pour coller sur lui l'image qu'il mérite le moins : la fadeur.

Une commémoration s'est tout de même organisée en Allemagne en 1928, centenaire de sa mort. Les artistes les plus estimés y étaient, en tête desquels Artur Schnabel et le duo Adolf Busch-Rudolf Serkin. Claudio Arrau aussi, menant son trio (avec Carl Flesch au violon) et, seul, une sonate. Du beau monde. Mais il y avait

usuelle du catalogue Deutsch et la date de composition, sauf indication contraire.

du beau monde dans la salle aussi, amené là par la curiosité, l'attrait même de la découverte. Cent ans après ! Rachmaninov y était, immense pianiste et musicien, mais de longue date américanisé. Le croira-t-on (Arrau le rapporte) ? Rachmaninov ne savait pas qu'il existât de Schubert des sonates. Lui immense pianiste et formé (sinon né) entre Dresde et Leipzig ! Schnabel évidemment savait mieux. Lui, son maître Lechetitzky, à Vienne, les lui avait données à travailler, disant : "Voilà de la musique pour toi, qui es musicien plus encore que tu n'es pianiste." Centenaire ou pas : on ne fabrique pas des popularités avec un matériau qui n'est pas d'abord fait pour plaire, ayant tout dit en roulades et traits.

Un film pourtant a été brodé autour, qui emprunte son titre à l'*Inachevée* et que va tourner en immense succès public la popularité de sa star, Marta Eggerth, délicieuse chanteuse mais qui n'a strictement rien à voir (ni à chanter) chez Schubert. Malentendu déjà. Une comtesse (une Esterhazy !) inaccessible, le timide Schubert épris, "ver de terre amoureux d'une étoile", le roman-photo des amours impossibles.

L'*Inachevée* sera mieux traitée dix grandes années plus tard – un séisme est intervenu cependant, mondial : la sensibilité, collective ou individuelle, a changé. Mais de cette tendresse, cette main tendue là, le monde a besoin plus que jamais. D'ailleurs (et c'est important) cette

musique-là ne s'affiche pas allemande. Vienne vibre, pleure dedans : sans qu'aucun kitsch ne se mêle à cette sonorité unique, qui ne prêche pas l'allégresse, mais tarit la tristesse, semble l'interdire. C'est elle qu'on entend monter de l'Hollywood Bowl dans le moment le moins tendu, le plus amical d'*Assurance sur la mort*. Du coup, on se dit que Schubert est devenu fredon universel, que tous l'ont de naissance dans l'oreille – comme dans le *Ménon* de Platon, le petit enfant éveillé par Socrate a en tête l'équivalent des propositions d'Euclide. Singulière réminiscence, mais féconde, vraie, là où d'abord il y a eu si peu de mémoire !

On peut ajouter à ce souvenir collectif (à cette reconnaissance publique) l'illustre *Sérénade*, qu'on n'ose plus appeler de son nom d'origine, *Ständchen*[1], tant toutes les voix cherchant à appeler à aimer, à caresser se la sont annexée, et en toute tessiture, tout idiome. On l'entendra chanter en italien (avec sanglots *obbligati*) par Beniamino Gigli, main sur le cœur, et par Tino Rossi, main aussi sur le cœur (mentalement) et guitare (ou mandoline) en bandoulière, dans la pantalonnade que Marcel Pagnol n'a pas eu honte d'appeler *La Belle Meunière*, où rien de cette histoire n'est respecté, et rien de l'œuvre n'est non plus chanté.

1. Quatrième lied extrait du cycle *Le Chant du cygne (Schwanengesang)*, D. 957, 1828.

Ainsi Schubert, pratiquement jamais joué en public de son vivant, désenterré œuvre après œuvre, ne vivant guère que par la réputation à lui faite par Robert Schumann de ses "divines longueurs", en même temps que retrouvé s'est vu défigurer. À cette méconnaissance échappaient à la rigueur ses œuvres jugées assez légères pour simplement charmer, petites choses pour le piano, valses pour de belles écouteuses, *Impromptus*[1] et *Moments musicaux*[2] : noms terriblement réducteurs, enfermant en tout cas le piano de Schubert dans un salon, choses de peu, *"Kleinigkeiten"*, comme Beethoven appelait ses *Bagatelles*. Mais que serait le piano de Beethoven si on ne connaissait de lui que ces "choses de peu" ? Et Beethoven, lui, quand il s'est amusé à se réduire à *ça*, il avait derrière lui la *Sonate "Hammerklavier"* et l'opus 111. Il s'était montré capable de, divines ou pas, longueurs en tout cas. Trait typique : dans la première série d'*Impromptus* de Schubert le *Troisième*, authentiquement fluide et chantant, s'est vu transposer par les éditeurs de *sol* bémol en *sol* majeur, moins bien fait pour les doigts, mais plus facile à lire, qu'on peut offrir aux commençants, aux ânonnants.

1. Les huit *Impromptus* pour piano, D. 899 et D. 935, 1827.
2. *Moments musicaux*, six pièces pour piano, op. 94, D. 780, vers 1823-1827.

II

LA MORT AMIE

Peut-être en fait une seule œuvre de Schubert a-t-elle traversé intacte le temps, un siècle respectant sa gravité, son sérieux, sa hauteur de vue. *Tod und das Mädchen* ne suffit certes pas à montrer tout Schubert, mais le fait sentir dans le plein de la vérité qui lui est propre : la noblesse innée de ton qui dit l'âme, et le thème aussi, actuel pour chacun, passionnel, grave – pas une histoire d'amour(ette), si facile à faire publique. Seulement cela, qui est peut-être tout Schubert : une main tendue. *La Jeune Fille et la Mort*, le titre suffit à tout Français pour identifier Schubert, et accepter la main qu'il nous tend. Le lied[1], le premier, a fait le tour du monde, en langues diverses, mais gardant même tessiture et même couleur, en un sens obligées. Quand la Mort descend au *ré* dans sa strophe consolatrice, cela ne signifie ni amertume, ni deuil, ou tristesse :

1. Lied *Der Tod und das Mädchen*, D. 531, 1817 (en français, *La Jeune Fille et la Mort*).

gravité seulement, gravité qui pour preuve d'elle-même reste dans le grave ; et le timbre n'est pas noir, mais sombre, avec de la clarté qui transparaît ; une soudaine plongée de la voix, ce *ré* du contrebas désigne assez l'abîme.

Mais c'est un dialogue que Schubert nous donne là. Il a bien fallu que cette même voix, d'abord, se soit allégée pour dire la jeune fille, ses émois, sa protestation, sa fuite. Personne (je crois) n'a osé faire à *Tod und das Mädchen* l'insulte qui a été faite à *Erlkönig*[1] de la redistribuer à des voix distinctes. Le lied perd tout sens si ce n'est pas la même voix, ennemie mais qui se révèle amie, qui se répond à soi-même, niant le seuil qu'on croit terrible. Certaines voix pourront traduire les deux esprits, l'affolement suppliant de la jeune fille, l'autorité tendre de la Mort. Ainsi fera par exemple Lotte Lehmann, mais en remontant le *ré* de son abîme original à l'octave, de plain-pied.

Mais il n'y a pas eu que le lied, par les chanteuses immensément aimées, contraltos à la fois nobles et populaires, Ernestine Schumann-Heink, Marian Anderson. Il y a eu aussi l'exemplaire quatuor, avec les variations qui en poussent au vertige le deuxième mouvement. Là, une forme savante est adoptée, mais qui ne décourage pas l'auditeur timide, qui voudrait que le

1. Lied *Erlkönig*, D. 328, 1815 (en français, *Le Roi des aulnes*).

titre ne le trompe pas, que ce qui est devenu cordes tendues, parfois exaspérées reste du chant – le lied éponyme. Car c'est tendu, un quatuor à cordes, de son facilement crispé, agressif : à l'opposé de l'apaisement que le lied proclame. Le miracle de celui-ci, le *Quatorzième Quatuor*[1] de Schubert, est qu'il demeure investi par le chant, il décompose et repose ce chant avec une si étourdissante faconde qu'assurément l'oreille simple se laisse entraîner par ces divines longueurs, sans en rien les trouver longues. Le croit-on ? C'est ce quatuor précisément que Roman Polanski donne pour arrière-fond (mais parfois gros plan sonore [contraste ? occultation ?]) à une assez perverse scène de torture dans un film qui garde ce titre. Du lied au quatuor il y a homonymie, et citation textuelle de l'un à l'autre. Mais ambiguïté aussi. L'un parle, l'autre pas. L'éloquence a changé de nature.

Au passage, sans peut-être s'en être aperçu, Schubert aura réinventé un visage, celui sous lequel il est presque de la nature de tout ce qui est art de *maquiller* la Mort. Ici, on ne la verra pas mise en squelette, la faux sur l'épaule. Rien de l'imagerie commune, celle de la danse macabre. Le macabre, Schubert y recourra, trois ou quatre fois, pour un effet à la mode du temps. Mais tout est de ce monde ici, la jeune fille comme

1. *Quatuor à cordes en ré mineur*, D. 810, dit *"La Jeune Fille et la Mort"*, 1824.