

UN HIVER AVEC SCHUBERT

OLIVIER BELLAMY



UN HIVER
AVEC SCHUBERT

BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2015.
ISBN : 978-2-283-02796-7

À Brigitte B.,
en remerciement d'une marguerite.

Aux amoureux de Schubert.
An die Musik.

« Vous connaissez de la musique gaie, vous ?
Moi pas. »
Franz Schubert

« (...) dans tout pays le chant de l'homme est
triste, lors même qu'il exprime
le bonheur. »
François René de Chateaubriand

Avertissement

L'auteur a utilisé deux abréviations courantes dans la littérature musicale : op. et D.

Op. signifie « opus » (œuvre en latin). Chaque œuvre *publiée* porte un numéro d'opus. Exemple : *Trio n° 2 en mi bémol majeur*, op. 100 : la centième œuvre de Schubert publiée.

Ce trio porte un autre numéro D. 929 (on dit : Deutsch 929), plus précis puisqu'il indique qu'il s'agit de la neuf cent vingt-neuvième œuvre composée par Schubert (sur un millier) donc l'une des toutes dernières.

Ce « D » est la signature du musicologue autrichien Otto Erich Deutsch (1883-1967) qui a rédigé le catalogue chronologique des œuvres de Schubert. Comme le « K » qui suit les titres d'œuvres de Mozart désigne le musicologue Ludwig von Köchel.

Né et mort à Vienne, Otto Erich Deutsch a quitté l'Autriche avant la guerre en raison de ses origines juives pour se réfugier en Angleterre. Il est revenu dans son pays en 1952.

Avant-propos

J'ai découvert Schubert en hiver.

Mon père, qui m'avait initié à la musique par l'écoute de la *Symphonie pastorale* de Beethoven, est mort peu après le Noël de mes treize ans. La période difficile de l'adolescence s'annonçait avec son lot de crises, de questionnements solitaires et de chagrins.

C'est alors que j'entendis pour la première fois la *Symphonie inachevée* de Schubert, pur diamant tombé d'un ciel charbon.

Qu'une douleur que l'on sent si vive ait pu chez ce génie musical faire éclore une œuvre aussi belle a changé et allégé ma vie.

Schubert m'a sauvé de l'Hiver.

Quarante ans plus tard, j'ai voulu de nouveau passer un hiver avec Schubert. Le compositeur du *Voyage d'hiver*, venu au

monde sous la neige et reparti par grand froid après une brève existence (1797-1828).

Je me suis replongé dans sa musique, ses lettres, son journal, sa vie ou ce qu'on croit en savoir. Je me suis réchauffé au feu de son âme.

Une quarantaine de textes ont jailli peu à peu en un flot régulier. J'ai laissé la vie s'y insinuer, accueillant parfois les souvenirs qui remontaient à la surface ou les rencontres qui en troublaient le cours.

De ce curieux mélange est né le livre que vous tenez entre les mains.

Le Temps

À seize ans, alors qu'il est collégien et qu'il a déjà composé une cinquantaine d'œuvres, Franz Schubert écrit un poème de quatre strophes, intitulé *Le Temps*, qui commence et finit ainsi :

*Imperturbable il se déroule,
Il ne reviendra plus, cet ami ravissant,
Perpétuel compagnon de notre vie,
Il descend avec nous jusqu'à la tombe.*

La main gauche du pianiste incarne bien ce « perpétuel compagnon de notre vie », toute « ravissante » que soit la sensibilité de la main droite.

Laissons à d'autres le soin de juger de la qualité littéraire d'un texte d'adolescent qui n'a nulle ambition poétique. Il ne s'agit

pas de cela. Mais comment ne pas être frappé par sa tentative claire et consciente d'exprimer avec des mots simples ce qui va être le ferment de son art et le fil de sa courte vie.

Car le Temps est au cœur de toute l'œuvre et de toute la pensée de Schubert, plus que chez n'importe lequel des compositeurs de son rang.

Cette vision spirale de la musique, mesurée et totalement distendue, avec ces thèmes qui se répètent et qui ne sont jamais les mêmes.

À la temporalité proche de la condition humaine que Vladimir Jankélévitch associe à la musique, Schubert ajoute un facteur intemporel, une métaphysique qui relie l'être et l'inconnu.

En cela, il obéit aux lois non écrites de l'art des sons.

Car être musicien, c'est traverser le temps en vivant intensément chaque temps de la composition, principalement les temps faibles qui réclament plus d'imagination. C'est construire une durée qui n'est pas celle de la vie réelle, mais s'élabore en

parallèle à travers la pure sensation. C'est s'éloigner du *timing* fractionné, sans jamais l'oublier, pour entrer dans une autre dimension. C'est faire naître l'immensité entre deux pulsations. C'est approcher une idée de l'absolu qui échappe à la raison et se dérobe sans cesse.

La fuite du temps, Schubert l'illustre très tôt par ces accords brisés et continus en doubles croches qui tournoient et voltigent avant de revenir à leur point de départ.

Avec ses motifs répétés, sur un rythme de marche obsédant, en un tempo immuable, il dépeint la légèreté de notre passage terrestre.

Par le balancement régulier de la basse, il nous fait éprouver la monotonie tranquille de l'existence, quels que soient nos songes qui, pourtant, en modifieront toute la perception.

Par ses rythmes pointés, Schubert cherche à retenir le temps, à en modifier le cours inéluctable, même si en fin de compte il faudra toujours rendre en proportion ce qu'on a laissé s'étirer.

Et ces reprises insensées que certains

pianistes omettent d'observer de peur de lasser, ce qui rendait furieux Sviatoslav Richter : de quel droit écourter la succession des répons dans la liturgie ?

Le temps qui conduit « à la tombe », c'est aussi cette marche funèbre en *ut* mineur du mouvement lent du *Trio n° 2 en mi bémol majeur*, utilisée de façon récurrente par Stanley Kubrick dans son *Barry Lyndon* pour rappeler que les velléités d'ascension comptent bien peu face à la force implacable du destin.

Le temps élastique, c'est cette *Fantaisie pour piano à quatre mains en fa mineur* qui finit comme elle avait commencé : à croire que nous avons rêvé la partie centrale.

Le temps qui s'élargit, se dilate et se dissout dans l'air, c'est le premier mouvement de la *Sonate-Fantaisie en sol majeur* dont on ne peut savoir s'il dure deux minutes, une journée ou une vie entière.

Le temps évanoui, Schubert l'expérimente tout naturellement dans ses quatuors à cordes composés dans la douceur du foyer maternel et qu'il joue (lui à l'alto) avec son père (au violoncelle) et ses frères

Ferdinand et Ignaz (aux violons). Le bonheur de l'enfance retrouvée à satiété se mêle à la douleur de l'avoir à jamais perdue.

Ce que Charles Trenet traduira à sa manière dans ses *Jeunes Années* qui « Chantent les souvenirs / De [sa] tendre enfance / Chantent tous les beaux jours / À jamais enfuis ». Cette évocation nostalgique, cette plainte en mode majeur qui s'emballe dans la partie médiane et s'élargit sur la fin ressemble à du Schubert.

Mais c'est aussi à Marcel Proust que l'on pense tant les innombrables digressions schubertiennes nous plongent dans les pages de « Combray » avec ce baiser maternel qui tarde à monter l'escalier, ce bosquet d'aubépines qui garde le souvenir de l'amour, cette madeleine qui s'effrite et fait ressurgir le passé.

On a raillé les longues phrases proustiennes comme les « divines longueurs » de Schubert. « Qu'importe s'il m'endort puisque, chaque fois que je me réveille, je suis au paradis », a dit Stravinski pour faire taire les persifleurs.

Les digressions de Schubert et ces éternels

retours du thème refusent la convention d'un temps linéaire et formaté. Schubert a tout son temps. Jamais il ne deviendra vieux même s'il a mille ans à sa naissance. Il demeure un adolescent tiraillé entre la nécessité de partir de la maison, la peur d'en être chassé et l'impossibilité affective de s'en éloigner.

L'espace est une illusion, le temps un doux vertige.

Or la musique parvient à nous remettre d'aplomb, à nous réconcilier avec le temps dans un espace ordonné, une architecture sonore; tout en nous projetant hors du temps. Tandis que les compositeurs veulent abolir le temps, le suspendre, « le confiner au moment présent », dira Ligeti. Drôle de paradoxe. Singulièrement pour Schubert qui a eu si peu de temps pour nous offrir l'éternité.

Quant à nous, pauvres hères, quand nous n'écoutons pas de musique, parler sans fin du temps *qu'il fait* nous permet probablement d'échapper un peu à l'angoisse du temps *qui passe*.

Son caractère

Le précieux livre *Schubert raconté par ceux qui l'ont vu* (hélas épuisé) rassemble un certain nombre de témoignages qui brosent à plusieurs voix un portrait fidèle du compositeur.

D'abord il est introverti. Son ami Josef von Spaun se souvient d'un collégien peu liant, timide et mal à l'aise. Taciturne même. Il s'anime dès lors qu'il écoute de la musique ou qu'il en parle. Son sens critique est très aiguisé, ses jugements sans appel et son goût très sûr. Il rit rarement et sourit souvent tout seul.

Il n'aime pas monter sur scène. Être mis en avant l'embarrasse. Passer inaperçu lui est agréable. Il est modeste et le succès l'intimide. La vanité lui est totalement étrangère. Il n'a aucun entregent pour réussir

socialement. Entendre dire du mal de ceux qu'il aime ou qu'il admire peut le mettre hors de lui. Une attitude malveillante le fait bouillonner de rage.

Les éloges l'indiffèrent. La flatterie le dégoûte. Il vitupère les éditeurs – « ces épiciers » – qui l'exploitent et le paient peu.

Il comprend qu'on puisse ne pas aimer telle de ses compositions et ne s'en offusque pas, mais si on y décèle une faute ou la réminiscence inconsciente d'une œuvre connue, il serait prêt à la mettre au feu.

Physiquement, il mesure un mètre cinquante-sept. Le front et le menton sont proéminents, les yeux très doux et expressifs, le nez petit et les lèvres pleines. Le visage mobile. Il est myope et porte des lunettes. Son teint est pâle. Sa démarche vive et vigoureuse. Il a un corps solide, arrondi, trapu, avec une forte ossature et des muscles énergiques. Ses doigts sont courts et gros.

Il s'entend bien avec tout le monde. Il est confiant, franc et incapable de ruse. D'humeur égale.

Il compose de 6 heures à 13 heures, parfois en grelottant quand il fait froid, puis se

repose, joue ce qu'il a composé à ses amis, va se promener, fume et lit le journal au café, dîne, va au théâtre et boit de la bière en bonne compagnie. Quelquefois, il oublie de déjeuner. Il sent le tabac. Et peut-être même ne sent-il pas très bon.

Tantôt il compose à toute vitesse, tantôt il enfante dans la douleur. Toujours avec fièvre.

Sa voix est faible, haut perchée mais agréable. Son débit simple et naturel.

Il n'est pas un Apollon mais la musique anoblit ses traits. Dès qu'il sourit, son visage est transfiguré. Un dessin le montre si beau, jeune, Tadzio viscontien aux traits réguliers et aux yeux intelligents.

Lorsqu'il a de l'argent, il régale tout le monde.

Un jour, il sort du café sans un mot et fait le tour de l'église Saint-Pierre en se répétant qu'il n'y a aucun bonheur sur terre.

Il s'imagine vieux comme le harpiste de Goethe : frappant aux portes pour mendier son pain.

Quand il va écouter jouer Paganini, il dit : « J'ai entendu chanter un ange. »

Ses dieux en musique sont Haendel, Mozart et Beethoven. Il connaît mal Bach. Ses œuvres favorites sont *Le Messie* de Haendel, *Don Juan*, le *Requiem* de Mozart et la *Symphonie n° 5* de Beethoven. Il ne déteste pas Rossini.

Il n'est pas ignorant en littérature et comprend la poésie d'instinct.

Il possède une double nature : sensuel, heureux de vivre et mélancolique, parfois désespéré.

Dans son travail, Schubert laisse entrevoir une profonde dilection pour la déréliction, autrement dit un penchant pour le sentiment d'abandon, de solitude. Dès qu'il lève la plume, il recherche le contraire : les copains, les cafés, la joyeuse ambiance.

Il n'est pas exempt d'entêtement.

On l'imagine très bien. On le voit. Et pourtant il reste un mystère. Mais on l'aime d'amour.

En musique, ce portrait se décline assez logiquement. Surtout la « double nature » entre le majeur et le mineur, le savant et le populaire, le robuste et le fragile, le terrien et le céleste. Et cet attrait troublant vers la

« sous-dominante » pour échapper à la stabilité du couple tonique-dominante.

Nous y reviendrons. On revient toujours à tout avec Schubert.

Mais ce qui est mystérieux chez lui, ce n'est pas le hiatus qui existerait entre son œuvre et sa nature – ce paradoxe est devenu presque banal –, c'est au contraire cette incroyable similitude, cette symétrie frappante.

La douleur

Schubert est le compositeur de la douleur. C'est sa vieille compagne, sa sœur, son double. Il connaît toutes les nuances nobles et mystiques de ce *beau diadème éblouissant et clair*.

Vivre pour lui, c'est endurer et subir. « L'homme supporte le malheur sans se plaindre, mais il le ressent avec d'autant plus de douleur », écrit-il en 1816. Le courage ne s'exprime donc pas forcément dans la lutte contre sa condition mais dans son acceptation et sa transmutation.

La musique, fruit de cette métamorphose, n'est pas du bruit ordonné, c'est l'expression de ce silence, la réalisation sublime d'une blessure muette.

Schubert ajoute : « Pourquoi Dieu nous a-t-Il doués de sympathie ? » Aimer, c'est

souffrir. Et par un glissement, souffrir, c'est aimer. Vivre, c'est aimer souffrir. Cette attraction fatale du plaisir et de la douleur s'épanouit dans la délectation mélancolique et le désespoir. Elle ne peut se résoudre que dans la mort.

Cette double nature de Schubert qui l'entraîne à confondre la joie et le chagrin se retrouve dans son ambiguïté tonale. Il rit en mineur et pleure en majeur. Puis il rit et pleure en même temps, que ce soit en majeur ou en mineur. Dans *La Belle Meunière*, « Die Liebe Farbe » (la couleur chérie) est en *si* mineur, tandis que « la couleur mauvaise » est en *si* majeur. Un compositeur lambda aurait choisi le contraire. Mais pour Schubert l'ambivalent, le « voyant », le vert est tout autant couleur de désespoir que d'espoir. C'est la nature consolatrice mais aussi l'herbe qui recouvrira la tombe. Il est naturellement influencé par les poésies « à double fond » qu'il met en musique, mais il les choisit car elles sont le reflet de sa nature complexe.

La légèreté de Schubert n'est jamais superficielle. La mélodie la plus innocente,

le rythme le plus simple sont toujours chargés (sans peser) du poids de la douleur et de l'amour. « Et pourtant, c'est léger, l'amour. Il en faut pour faire cinq kilos », dit César à Marius dans une phrase toute schubertienne. Le compositeur l'exprime à sa manière : « Tête légère, cœur léger. Une tête trop légère cache souvent un cœur trop gros. » Sa musique exprime souvent cette idée à la fois simple et forte. Tout Schubert est là.

Dans *Mon rêve* écrit le 3 juillet 1822, il donne en quelques mots le secret de son art. Preuve qu'il n'était pas ce farfadet tragique, cet oiseau qui chante et révèle des gouffres en toute inconscience, sans se rendre compte de rien.

Il se connaît parfaitement bien et exprime ce qu'il est en toute vérité : « Quand je voulais chanter l'amour, c'était de la douleur pour moi. Et quand je voulais chanter la douleur, c'était pour moi de l'amour. » On ne saurait être plus clair. Ce qui n'empêche pas le mystère. Dans *René*, Chateaubriand esquisse une explication poétique : « Notre cœur est un instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous

sommes forcés de rendre les accents de la joie sur le ton consacré aux soupirs. »

Au cours de son « rêve », Schubert raconte le moment où son père l'a chassé de la maison pour des raisons qui n'ont pas été clairement établies par ses biographes. Père et fils se sont réconciliés au moment de la mort de la mère. Et puis il est chassé une nouvelle fois et battu. La mort les réunit de nouveau. Celle d'une « pieuse jeune fille ». Rêve ou réalité, on ne sait. « Il m'entoura de ses bras et pleura. Mais moi plus encore. »

Pour Schubert, souffrir est la porte de la connaissance et la clé de la condition humaine. « La douleur aiguise la raison et renforce le sentiment », écrit-il dans son journal en mars 1824. La douceur de l'amitié est un réconfort, mais l'apprentissage de la souffrance dessine un chemin solitaire. C'est le drame de l'homme pensant et ressentant. « Personne qui comprenne la douleur d'autrui et personne la joie d'autrui, écrit-il encore. On croit toujours aller l'un *vers* l'autre et on ne va jamais que l'un *à côté* de l'autre. Ô douleur pour celui qui s'en rend compte. »

Comme Musset, cet autre enfant du siècle,

Schubert sait que « les plus désespérés sont les chants les plus beaux ». En tant qu'artiste, il a conscience que la douleur est non seulement son milieu naturel mais aussi sa langue maternelle, ce qui le rapproche d'autrui dans cette impossible quête fusionnelle que représente la vie. « Mes créations existent de et par l'intelligence de ma douleur; celles que seule la douleur a engendrées semblent faire le plus de plaisir au monde. »

Très tôt, Schubert expérimente la douleur. La séparation d'avec sa famille aimante pour aller au collège impérial de Vienne. Ainsi son génie l'éloigne des siens et sa musique le rapproche des autres en un éternel va-et-vient. La douleur (inséparable de son art) l'enlaidit et l'inspiration le rend beau. La maladie sera une nouvelle source de douleur, physique, morale, et elle engendrera ses œuvres les plus belles et les plus fortes.

Tant de souffrances, tant de travail, de silence, de solitude.

Et que tout cela fasse un astre dans la nuit.

Jour de colère

À en croire ses proches, Schubert s'est violemment mis en colère une seule fois dans sa courte vie. C'était en 1827, au café *Bogner*, après une excursion à Grinzing. Schubert était fatigué, il faisait chaud et le punch a sûrement joué un rôle d'étincelle dans l'explosion.

Bauernfeld raconte que des musiciens du théâtre de la Porte-de-Carinthie se sont approchés de la table pour demander au maître de leur composer des soli en vue d'un concert qu'ils préparaient. Contre toute attente, au lieu de tergiverser ou de vaguement promettre d'y réfléchir, Schubert a refusé tout net. Les instrumentistes ont insisté : « Et pourquoi pas? Nous sommes des artistes aussi bien que vous. » Parole malheureuse d'intermittents du spectacle de l'époque.

Le sang de Schubert n'a fait qu'un tour :
« Artistes! Artistes? Vous êtes des ménétriers! Rien de plus! Parce que l'un mordille l'embouchure d'un bout de bois et que l'autre se gonfle les joues sur son cor de chasse! Vous appelez ça de l'art! C'est un métier, un truc qui rapporte de l'argent! Vous voulez être des artistes? Vous n'êtes tous que des souffleurs et racleurs. Je suis un artiste, moi! Je suis Schubert, Franz Schubert. Celui qui a fait de grandes et belles choses que vous ne comprenez pas, et qui en fera encore de plus belles – les plus belles de toutes! Et quand le mot art est prononcé, c'est de moi qu'il est question, non de vous, vers de terre et insectes, qui demandez des soli que je n'écrirai jamais. Vers de terre rongeurs et rampants que mon pied devrait écraser, le pied de l'homme qui touche aux étoiles. Aux étoiles, dis-je, tandis que vous, pauvres vers soufflants, vous vous tordez dans la poussière, vous êtes emportés et pourrissez avec la poussière comme de la poussière. »

Est-ce bien le doux Schubert qui a prononcé ces mots? Le tendre, l'effacé, le

rougissant Schubert? Jamais Mozart ou Beethoven, bien plus sûrs de leur génie, n'ont osé aller aussi loin. Mais c'est justement parce qu'il était si bon et si humble que Schubert a pu, un jour de colère et d'exaspération, tonner aussi fort. L'audace des grands timides. Finalement, il écrira bien les soli demandés et les « vers de terre » lui baiseront les mains. Mais cette explosion a valeur de parole d'évangile. Impossible de ne pas songer à Jésus chassant les marchands du Temple dans l'épisode raconté par saint Jean (2, 13-25).

Au-delà d'une manifestation d'orgueil causée par le découragement, aidée par l'alcool, et au-delà de sa propre personne, c'est bien le sens profond de l'Écriture et sa mission sacrée que Schubert décrit dans cette parabole. *Toucher aux étoiles* et non pas seulement écrire des notes sur du papier pour gagner sa vie et distraire ses contemporains. Dans sa harangue véhémence, il se place dans l'Éternité comme Jésus annonce déjà sa résurrection en une stupéfiante prophétie : « Détruisez ce temple et, *en trois jours*, je le relèverai. »

On trouve dans l'œuvre de Schubert une illustration de ce soudain coup de tonnerre dans l'Adagio de son *Quintette en ut majeur*, D. 956, achevé en septembre 1828, deux mois avant de mourir. Il est écrit pour deux violoncelles et non deux altos comme chez Mozart et Beethoven. Au tranquille chant en *mi* majeur – « musique d'après-mort », disait Arthur Rubinstein – succède un violent épisode central en *fa* mineur (un véritable cataclysme sur le plan tonal aussi). Un *Dies Irae* en plein cœur du *In Paradisum*.

Ce morceau saisissant apporte foi au témoignage de Bauernfeld. À ceux qui douteraient encore de la véracité de l'anecdote, Schubert offre en musique la preuve éclatante de cet orage qui éclata en plein cœur de l'été.

J'ai aussi vu des compositeurs doux comme des agneaux, dédiés à leur art et très éduqués, exploser sous le coup d'une irrépressible colère face à des interprètes indéli-cats. Ainsi Éric Tanguy dont la gentillesse est proverbiale et dont le caractère tranche avec ces râleurs professionnels à qui tout est dû,

avec ces pleureuses gémissant tout le jour et pour lesquelles on ne fait jamais assez. Un pianiste qui l'avait traité sans tact et de façon blessante s'est vu refuser un salut dans un aéroport : « Comment oses-tu m'adresser la parole ? » s'est exclamé Éric, les lèvres blêmes, les yeux pleins de fureur. À cet instant, j'ai songé à Schubert et à tout ce que les vrais créateurs offrent au monde pour un maigre salaire et pour si peu d'égards ou de reconnaissance.

Sans les interprètes, les compositeurs meurent. Certains dénaturent cette responsabilité en rapport de forces. C'est oublier que, sans compositeur, les interprètes ne sont plus que des animaux de foire.

Courage

Daniel Barenboïm a publié un article sur le courage de Beethoven dans le *New York Times*. Il me semble que celui de Schubert n'est pas moins grand. Et ce courage nous apparaît d'autant plus extraordinaire que Schubert n'avait pas la nature combative de son aîné. Quand Beethoven brandit son poing vers le ciel, Schubert, lui, m'évoque irrésistiblement le bouleversant sourire du condamné à mort au peloton d'exécution. Si Beethoven est animé du courage de Bonaparte franchissant le pont d'Arcole, Schubert porte déjà en lui l'intuition de la non-violence d'un Gandhi en haillons capable de faire ployer un empire surarmé.

Ce sont surtout les longues œuvres de la fin qui me donnent ce sentiment. La douceur avec laquelle commence la *Grande*

Symphonie en ut majeur, cette impression de gravir une très haute montagne à pieds nus sans se plaindre. Les trilles à la main gauche, dans la *Sonate en si bémol majeur*, D. 960, où Schubert paraît puiser dans le tréfonds de ses faibles forces, reprendre sa respiration, avant de s'élancer à nouveau vers un sommet incertain.

Cette façon qui n'appartient qu'à lui de danser au-dessus d'un volcan, de marcher tout près de l'abîme, sans nous lâcher la main, c'est-à-dire sans jamais cesser de penser à un autre peut-être plus faible que lui. C'est le courage de l'humble vivandière sur le champ de bataille, risquant sa vie pour aider les blessés, qui n'est pas moins grand que celui du général en chef sur son cheval blanc et qui n'est nullement motivé par un désir de gloire et d'honneurs.

Dans sa vie même, Schubert a fait montre d'un courage extraordinaire. D'abord en vivant de sa plume, malgré les incertitudes attachées au métier d'artiste. Tout jeune, il décide d'écrire de la musique sans être un virtuose comme Mozart et Beethoven. Il quitte le lycée impérial à seize ans pour

avoir le temps de composer. Il gagne sa vie comme instituteur à l'école de son père pour un traitement de misère, mais il n'a ni l'autorité ni la patience d'enseigner. Très vite, il brave l'autorité paternelle et vit de sa plume. À vingt ans, sans protecteur, sans salaire fixe, sans logement à lui, il a déjà composé la moitié de son œuvre.

Face à la police de Metternich, il ne baisse pas la tête. Quand sont promulguées les ordonnances de Carlsbad, en août 1819, au moment où les arrestations s'intensifient et où les intellectuels sont pourchassés, il ne change pas sa manière d'être, de penser et de vivre. Il résiste. Il continue de se rendre à des réunions où les idées libertaires fleurissent.

Plus tard, en 1826, lorsque le livret du *Comte de Gleichen* écrit par son ami Bauernfeld tombera sous le coup de la censure, il s'obstinera néanmoins dans son travail de composition. Cela peut passer pour de l'entêtement, mais c'est une preuve qu'il n'a pas peur des conséquences d'un tel acharnement.

Schubert a aussi le courage de ses opinions. S'il a beaucoup aimé le *Freischütz* de

Carl Maria von Weber, il aime moins son *Euryanthe* qui « manque de mélodies » à son goût. Il l'exprime publiquement au risque de froisser le compositeur (qui ne tarde pas à l'apprendre) et de perdre un allié utile. En matière de musique, Schubert a des inclinations très affirmées. Il ne cherche jamais à blesser et reste souvent réservé en société, mais, lorsqu'il est à l'aise et qu'il se sent en confiance, il surprend l'auditoire par ses propos graves, profonds et inspirés.

Il continue d'écrire jusqu'à son dernier souffle des œuvres qu'il sait avoir peu de chances d'être publiées et tant pis si elles ne plaisent à personne et ne nourrissent pas son homme : « Plutôt mourir de faim que griffonner sans cesse mon nom. »

Par-dessus tout, et c'est là la forme ultime du courage, Schubert ne craint pas la mort et, tout comme Mozart, la considère comme une amie. Cela se ressent dans son attitude, lorsqu'il compose *Le Voyage d'hiver* jusqu'à l'extrême limite de ses forces, mais aussi dans son langage musical. Il ne craint pas d'explorer les yeux ouverts les zones les plus « dangereuses »

de l'harmonie, d'oser les modulations les plus hardies au risque de n'être pas compris par ses plus fidèles auditeurs. Il n'hésite pas non plus à étudier plus sérieusement la fugue et le contrepoint dans les derniers mois de son existence pour rester fidèle à un idéal qu'il s'était fixé dans sa jeunesse : « Que mes productions soient le reflet de mes connaissances musicales et de ma douleur. »

Oui, vraiment, le courage de Schubert est immense.

Les amis

Cas unique dans l'histoire de la musique, Schubert vit avec ses amis, loge chez eux, les retrouve au café, joue pour eux, travaille pour eux, mange, se promène et dort peut-être avec eux. C'est son premier public, sa bande, sa famille, son soutien moral et financier, sa vie, son âme. Il y a sa musique et ses amis, les deux sont indissociables comme le ciel et la terre. L'amitié n'est pas seulement pour Schubert, comme hélas pour de nombreux êtres humains, une alliance d'intérêts circonstanciels, un succédané provisoire au manque d'amour, une camaraderie prétexte à des beuveries, une échappatoire au poids de l'existence. C'est plus profond que cela.

« Heureux qui trouve un véritable ami. Plus heureux qui en sa femme trouve une véritable amie », écrit-il dans son journal le

8 septembre 1816. L'amitié est un besoin vital, un moyen de s'élever ensemble vers le Beau, c'est une communion de l'âme tout autant qu'un partage du cœur et de l'esprit, c'est l'un des beaux-arts et le ferment de sa morale intime. C'est de l'amour grand et vrai qui ne dit pas son nom. « Jamais je ne calculerai avec mes sentiments. Ce qui est en moi, je le donne tel quel », écrit-il à son frère Ignaz.

Quand ses amis s'éloignent de Vienne ou se marient, c'est un déchirement pour lui. Mais il n'est jamais jaloux, envieux ni querelleur. Quand ils se brouillent ou se disputent, il en est bouleversé. « Vous êtes tout pour moi », leur écrit-il de Hongrie en 1818.

Ils sont tous musiciens, poètes ou peintres même si leur rang dans la société ou leurs ambitions les obligent à travailler le droit ou à faire carrière dans l'administration.

L'un des tout premiers est Josef von Spaun, issu d'une riche famille de Linz et qui a dix ans de plus que lui. Mal à l'aise parmi les cent trente pensionnaires du collège impérial du Konvikt, malheureux

d'avoir dû quitter sa famille, Schubert le taciturne et le timide lui demande s'il veut être son ami. On croit entendre le Petit Prince dire au Renard : « Apprivoise-moi. » Il rougit sous les compliments de son aîné qui l'entend jouer au piano. Comme il n'a pas d'argent pour acheter son papier à musique, Spaun lui en fournit des quantités considérables. Il l'emmène au concert, à l'Opéra. Spaun est aussi le chef de l'orchestre du Konvikt dans lequel joue Schubert et pour lequel il compose ses premières symphonies. Quand Spaun part s'installer à Linz en septembre 1821, les adieux sont déchirants mais sobres et virils : une poignée de main cache le tremblement de terre intérieur. Songeons à l'émotion de Beethoven lorsque l'archiduc Rodolphe quitte Vienne et qu'il lui écrit sa *Sonate n° 26*, « Les Adieux ».

Parmi les intimes de Schubert rencontrés au Konvikt figurent aussi Anton Holzapfel qui entra dans la magistrature et Albert Stadler qui s'installa à Steyr où il devint fonctionnaire tout en composant de la musique. Il a écrit pour Schubert le livret de son opéra *Fernando*.

Né à Graz, Anselm Hüttenbrenner avait été comme Schubert l'élève de Salieri à Vienne. Compositeur de talent, pianiste émérite, il était aussi très ami avec Beethoven. Schubert l'appelle son « tuteur musical » et joue fréquemment à quatre mains avec lui.

Écrivain de premier ordre, Eduard von Bauernfeld entre dans son petit cercle en 1825. Schubert a écrit deux lieder sur ses poèmes et la musique de son *Comte de Gleichen*.

Ses relations avec Mayrhofer sont à la fois fusionnelles et compliquées à cause du caractère orageux du poète. Ils se rencontrèrent en décembre 1814 par l'intermédiaire de Spaun qui confia à Schubert le poème *Am See* qu'il mit aussitôt en musique. Ils partagent une chambre pendant deux ans, chez Mme Sanssouci, marchande de tabac, entre 1818 et 1821. Après Goethe, c'est lui qui arrive en tête des inspireurs de Schubert avec quarante-sept poèmes écrits tout au long de leur relation, sauf au moment où ils étaient colocataires. Le compositeur s'est immédiatement reconnu dans la mélancolie morbide de Mayrhofer, comme plus

tard dans les poèmes de Müller. Selon Spaun, Mayrhofer avait l'oreille musicienne, connaissait *La Flûte enchantée* par cœur et sifflait du Schubert toute la journée. En 1830, il tenta de se suicider au moment de l'échec de l'insurrection de Varsovie et se jeta de l'immeuble où il était employé comme fonctionnaire en février 1836.

Toujours grâce à Spaun, Schubert fait la connaissance du peintre Leopold Kupelwieser qui devient un intime lors des réunions amicales qui ont lieu au cours de l'été 1820 à Atzenbrugg, près de Vienne. Issu d'une vieille famille autrichienne ruinée par les guerres napoléoniennes, Kupelwieser est un portraitiste fameux et deviendra professeur de l'Académie des beaux-arts de Vienne. Son frère Josef est le librettiste de l'opéra *Fierrabras* de Schubert.

Franz von Schober est peut-être l'un des grands amours de la vie de Schubert. L'âge et l'étonnante homonymie les rapprochent comme des frères jumeaux dont l'un serait noble et l'autre béni des dieux. Il l'appelle même « Schobert » dans une lettre pour mieux signifier la fusion de leurs âmes. Si

Schubert est le prophète du groupe, Schober est le disciple préféré, ce que Jean était pour Jésus. Il est beau, délicat, intelligent, cultivé et doué en tout (la comédie, la littérature, la peinture) sans se fixer sur rien. Il plaît aux femmes comme aux hommes, mais n'aura ni carrière prestigieuse ni mariage heureux. C'est comme s'il avait été trop gâté par la vie. Né en Suède, de père saxon mort prématurément, adoré par sa mère et ses deux sœurs, il est une sorte de prince en exil. La rencontre avec Schubert, en 1815, ressemble à un coup de foudre réciproque. Cette union a donné plusieurs enfants dont le lied *An die Musik* et l'opéra *Alfonso et Estrella*. En 1816, Schubert quitte la maison de son père pour s'installer chez Schober, au centre de Vienne. Comme celui-ci possède de beaux pianos, sept sonates naîtront en quelques mois. Est-ce lui qui invente le mot *schubertiades* pour désigner ces soirées où Schubert joue pour ses amis ? Peut-être, car c'est sous sa plume qu'on le trouve pour la première fois en 1821. Il n'aime pas la sublime *Sonate pour piano en sol majeur*, D. 894, peut-être parce qu'elle

est dédiée à Spaun et qu'il est un peu jaloux, mais plus vraisemblablement parce qu'il ne comprend pas le grand Schubert de la fin, qui est en train de s'épanouir dans la solitude et la douleur. Du *Voyage d'hiver*, il n'appréciera que le très classique « Tilleul ».

Enfin, le dernier chouchou de Schubert n'est autre que le peintre Moritz von Schwind. Le compositeur l'appelle « ma maîtresse » en riant; peut-être parce que Schober est son époux. Bauernfeld imagine un bal masqué avec Schubert en Pierrot, Schwind en Arlequin et Schober en Pantalón. Schwind voudra se marier en 1828 mais rompra mystérieusement. Officiellement pour incompatibilité religieuse.

Parmi les amis de la dernière période, il faut citer aussi Franz Grillparzer, l'un des plus grands poètes dramatiques de son temps et ami de Beethoven. « Ah! si l'on savait ce que vous pensez dans votre musique! » écrit-il plein d'admiration à l'auteur de l'*Appassionata* et fasciné par l'ambiguïté du langage musical qui permet de faire des révolutions sans être inquiété par la censure. L'un des plus proches soutiens de la

dernière année de Schubert est le compositeur d'origine bavaroise Franz Lachner. De trois ans plus jeune que Schubert, Lachner n'ose pas l'aborder jusqu'au jour où ils se retrouvent côte à côte au concert et deviennent de grands amis, dès 1823. D'abord organiste puis deuxième Kapellmeister au théâtre, Lachner fera une belle carrière de chef d'orchestre à Mannheim et à Munich tout en écrivant une œuvre riche et variée. Moritz von Schwind a immortalisé dans un croquis l'une des nombreuses scènes au café qui réunissait Lachner, Bauernfeld et Schubert en 1828.

Après le départ de Schwind pour Munich, le séjour à Pest de Lachner qui y monte un opéra et le mariage de Spaun, Schubert se retrouve seul dans les dernières semaines de sa vie et va se reposer chez son frère Ferdinand. Il y travaille comme un fou aux corrections de son *Voyage d'hiver* et tombe malade. Par peur de la contagion, Schober n'ira pas le voir, mais c'est à lui que Schubert enverra sa dernière lettre.