

## ***Louis Spohr et Paris*** **(1820-1844)**

Hélène CAO

Né en 1784 à Brunswick et mort en 1859 à Cassel, Louis Spohr tenta sa chance à Paris, comme bien d'autres musiciens étrangers de son temps. Le récit qu'il laissa de son séjour de 1820-1821, confronté aux échos de la presse, offre un passionnant témoignage sur ce qui pouvait opposer le style (des compositions comme du jeu instrumental), le contexte social et culturel d'un Allemand à ceux d'un Français. Il permet également d'observer comment cette expérience singulière et individuelle a pu nourrir des commentaires plus généraux sur les spécificités nationales des deux camps, à une période charnière du XIX<sup>e</sup> siècle : alors que Beethoven est encore vivant et que Rossini triomphe à Paris, le voyage de Spohr précède d'environ dix ans l'avènement du grand opéra, l'arrivée de Paganini et de Chopin dans la capitale française, la création de la *Symphonie fantastique* de Berlioz et l'entrée dans l'âge adulte des romantiques de la « génération 1810 ». Un an après cette expérience parisienne, Spohr fut nommé *Hofkapellmeister* à la cour de Cassel, poste qu'il conserva jusqu'en 1857.

En 1844, son second séjour parisien, dépourvu d'ambition professionnelle, dura seulement deux semaines, contre environ deux mois pour le premier : le compositeur, en vacances, visita la capitale française avec sa seconde épouse. Toutefois, des articles de presse le signalèrent, apportant des informations supplémentaires sur la réception du musicien. Celui-ci était alors mieux connu qu'en 1821, notamment grâce à l'exécution à Paris des opéras *Faust* en 1830, *Jessonda* en 1842, et de la *Symphonie n° 4 « Die Weihe der Töne »* en 1835 et 1840 (partition qui, par l'existence d'un programme, induit la recherche de sens à l'extérieur du phénomène sonore et regarde à distance vers l'art lyrique). Cet

article se focalisera sur ces quelques événements pour amorcer l'étude de la réception de Spohr en France.

## **L'influence française dans les années de jeunesse**

Être allemand et se prénommer Louis laisserait supposer une culture francophone et francophile. En effet, le compositeur fut toujours appelé « Louis » dans sa famille (où l'on parlait français), bien que son acte de baptême indiquât le prénom de « Ludewig ». Il commença l'apprentissage du violon avec un certain Dufour, lieutenant français contraint à l'exil par la Révolution. Après un intermède auprès de Gottfried Kunisch, vite dépassé par les dons de l'adolescent, il poursuivit ses études avec un autre Français, Charles Louis Maucourt, *Konzertmeister* à la cour de Brunswick. En 1802-1803, il travailla avec le violoniste allemand Franz Eck.

Dès 1799, Spohr fut engagé dans l'orchestre de la cour de sa ville natale, ce qui lui permit de découvrir des opéras de Grétry<sup>1</sup>, Dalayrac, Boieldieu et surtout Cherubini, dont *Les Deux Journées* (1800) aiguisèrent son désir de devenir compositeur. À l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, il connaissait – de son propre aveu – le répertoire français mieux que le théâtre lyrique de son propre pays. Pendant l'été 1803, il entendit également deux concerts de Pierre Rode (1774-1830) qui l'impressionnèrent tellement qu'il n'eut de cesse d'imiter le violoniste français jusqu'à devenir « la plus fidèle copie de Rode qu'on puisse trouver parmi les jeunes violonistes de l'époque<sup>2</sup> ».

Nommé *Konzertmeister* à Gotha en 1805, *Orchesterdirektor* du Theater an der Wien à Vienne en 1813, puis directeur de l'Opéra de Francfort en 1817, il effectua également de nombreuses tournées. En 1820, il avait déjà joué en Russie, en Allemagne, en Autriche, en Bohême, en Italie et en Angleterre<sup>3</sup>. Paris restait à conquérir.

---

<sup>1</sup> En 1818-1819, Spohr composa son opéra *Zemire und Azor*, héritier de la « Comédie-ballet mêlée de chants et de danses » de Grétry portant le même titre (1771).

<sup>2</sup> Louis SPOHR, *Lebenserinnerungen*, [1860-1861] *Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen herausgegeben von Folker Göthel*, Tutzing : Hans Schneider, 1968, vol. 1, p. 66.

<sup>3</sup> Pour les informations biographiques, voir notamment : même référence (2 vol.) ; Clive BROWN, *Louis Spohr. A Critical Biography*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984, rééd. 2006 ; Hélène CAO, *Louis Spohr*, Drize : Papillon, 2006.

## Le premier séjour (1820-1821)

### *Spohr juge Paris*

Le premier voyage de Spohr informe de ses opinions sur les musiciens français grâce aux quatre longues *Briefe aus Paris* (Lettres de Paris) publiées dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* entre le 28 février et le 21 mars 1821, reprises plus tard dans les *Lebenserinnerungen*, autobiographie publiée à titre posthume en 1860-1861<sup>4</sup>. Si Spohr se produisit une seule fois en public, le mercredi 10 janvier 1821, ce concert fut commenté dans la presse.

Le 7 décembre 1820, le musicien allemand arrive à Paris avec quelque appréhension. Il pressent que la concurrence sera rude, tant la ville regorge de virtuoses. Pas facile de s'imposer pour un artiste quasiment inconnu (dans les années 1810, les périodiques parisiens avaient mentionné de temps en temps – mais rarement – ses œuvres et ses concerts en Allemagne). De plus, Spohr se demande si la terre d'adoption de Cherubini, patrie de ses professeurs Dufour et Maucourt, répondra à ses attentes.

#### 1. Au salon : le triomphe des « bagatelles »

Invité dans les salons, il est hérissé par la frivolité des Parisiens, les conséquences de celle-ci sur le choix des œuvres et leur interprétation :

Ici, dans les réunions musicales, on n'entend rarement – ou jamais – de morceau de musique sérieux, bien fait, comme un quatuor ou un quintette de nos grands maîtres. Chacun exhibe son morceau de bravoure. Rien que des *Airs variés*, *Rondos favoris*, *Nocturnes* et autres bagatelles ; de la part des chanteurs, des romances et de petits duos. Et bien que ce soit tout à fait inconvenant et insipide, cela ne manque jamais son effet, du moment que l'exécution en est bien lisse et bien douce. Ne connaissant guère de ces mignonnes vétilles, je me sens mal à l'aise avec ma musique allemande sérieuse. Dans ces réunions, j'ai souvent l'impression d'être un homme qui parle aux gens une langue qu'ils ne comprennent pas : lorsque tel ou tel auditeur étend à l'œuvre même les éloges qu'il témoigne à mon jeu, je ne peux m'en enorgueillir car immédiatement après, il exprime la même admiration pour les choses les plus triviales. On rougit d'être loué par de tels connaisseurs. Il en est de même au théâtre : la foule, qui donne le ton, ne sait différencier le meilleur du pire. Elle écoute avec le même ravissement *Le Jugement de Midas*, *Les Deux Journées* ou *Joseph*. Il n'est point besoin de

---

<sup>4</sup> SPOHR, *Lebenserinnerungen*, vol. 2, p. 96-118. Les « Lettres de Paris » sont disponibles en ligne sur :

<http://www.zeno.org/Kulturgeschichte/M/Spohr,+Ludwig+Louis/Lebenserinnerungen/Zweite+r+Band/Wieder+in+Deutschland+-+Reise+nach+Paris> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

vivre longtemps ici pour se rallier à l'opinion commune selon laquelle la France est le moins musicien des peuples cultivés<sup>5</sup>.

Les artistes français seraient nombreux à lui avoir répondu : « Oui, là-bas [en Allemagne], on aime et on comprend la musique. Pas ici<sup>6</sup>. »

Quelques œuvres de Rodolphe Kreutzer, Reicha et Cherubini échapperaient, selon lui, à la médiocrité ambiante. La formation de ces compositeurs, qui mêla plusieurs cultures (Reicha et Cherubini ayant en outre travaillé dans différents pays), peut partiellement expliquer l'inclination de Spohr. Il apprécie la richesse de leur harmonie, la maîtrise de la conduite des voix : des qualités germaniques ! « La rigueur et le savoir-faire allemands sont aussi les plus beaux bijoux de ce maître<sup>7</sup> », proclame-t-il au sujet de Reicha, chez lequel il décèle malheureusement de regrettables défauts. Il dénonce l'imperfection formelle, la trop grande prodigalité d'idées thématiques, les phrases mal reliées, « comme si l'une avait été écrite hier, l'autre aujourd'hui<sup>8</sup> ». Il est plus satisfait par les menuets, les scherzos et les pièces brèves de façon générale. On en déduira que la concision française ne sied pas si mal à Reicha...

## 2. Temple et théâtre : la confusion des genres

Froissé au salon, Spohr se révolte à l'église tant le modèle de l'opéra la gouverne, même lors de la messe de minuit où l'on chante une œuvre de Lesueur : absence d'écriture à quatre parties réelles, encore moins de fugue (une carence qu'il avait déjà signalée dans une messe de Plantade). L'offertoire est accompagné par des variations pour harpe, cor et violoncelle de Naderman « dans le style galant français<sup>9</sup> », qui mettent le compositeur allemand au comble de l'indignation. Spohr remarque que même Cherubini mélange les genres :

On regretterait moins que Cherubini s'éloignât ainsi du véritable style d'église s'il ne montrait, dans quelques numéros, qu'il sait se comporter dignement. Plusieurs mouvements de ses messes, notamment les fugues réalisées avec grand art et surtout son *Pater noster* (sauf dans la conclusion, de style profane), en fournissent la plus superbe illustration. Mais si l'on parvient à ne plus s'agacer de ce style souvent extravagant, alors on peut éprouver les plus hautes jouissances artistiques. Grâce à une riche invention, à des enchaînements harmoniques choisis et souvent tout à fait

---

<sup>5</sup> Louis SPOHR, « Deuxième lettre de Paris », datée du 31 décembre 1820, reprise dans *Lebenserinnerungen*, vol. 2, p. 102-103. Traduction de l'auteur, comme dans la totalité de cet article. Spohr cite ici *Le Jugement de Midas* de Grétry (1778), *Les Deux Journées ou Le Porteur d'eau* (1800) de Cherubini et *Joseph* de Méhul (1807).

<sup>6</sup> Même référence, p. 103.

<sup>7</sup> Louis SPOHR, « Quatrième lettre de Paris », datée du 30 janvier 1821, même référence, p. 116.

<sup>8</sup> Même référence.

<sup>9</sup> Louis SPOHR, « Troisième lettre de Paris », datée du 12 janvier 1821, même référence, p. 111.

singuliers, à l'utilisation intelligente des moyens artistiques, guidée par des années d'expérience, il sait produire des effets si puissants qu'on est emporté malgré soi. On oublie bientôt de raisonner et l'on s'abandonne à ses sentiments et à sa jouissance. Que cet homme n'aurait-il réalisé s'il avait toujours écrit pour les Allemands, et non pour les Français<sup>10</sup> !

Spohr répugne d'autant plus à l'introduction d'éléments issus du théâtre et du salon qu'enfant, il avait chanté des œuvres religieuses de Haendel, Telemann et Carl Philipp Emanuel Bach dans le chœur de son école<sup>11</sup>. À partir de cette formation initiale, différente de celle d'un Français de la même génération, l'écart avait continué de se creuser. En 1810, Spohr dirigea *Die Schöpfung* de Haydn, rencontra Christian Friedrich Lueder qui, avec Christian Friedrich Gottlieb Schwenke, stimulera ensuite son intérêt pour la musique de Bach<sup>12</sup>. Il faut toutefois relativiser le poids de la Renaissance et du baroque germaniques dans le jugement du compositeur : au moment du séjour à Paris, il connaît encore mal ces musiques. Mais il s'y intéresse de plus en plus après son voyage en France<sup>13</sup>. Dans la foulée du séjour parisien, entre début avril et la fin du mois de juin 1821, il compose sa *Messe en ut mineur* op. 54 pour voix solistes et double chœur a cappella (destinée au concert et non au culte). Si rien n'atteste qu'elle constitue une réaction au répertoire français, son style ne s'en oppose pas moins aux œuvres entendues à Paris.

Il faut aussi tenir compte de la culture luthérienne de Spohr, petit-fils de pasteurs (des côtés maternel et paternel). Bien qu'il ne fût pas un fervent pratiquant, il avait l'habitude d'une musique religieuse incitant à la prière et à la réflexion individuelle. Or, il estime les « pensées pieuses » impossibles dans les

---

<sup>10</sup> Même référence, p. 111-112.

<sup>11</sup> Sur les contacts du jeune Spohr avec la musique ancienne, voir Hartmut BECKER, « Einflüsse musikalischer Traditionen in Louis Spohrs Braunschweiger Jugendjahren », *Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*, sous la direction de Hartmut BECKER et Rainer KREMPIEN, Cassel : Georg Wenderoth Verlag, 1984, p. 19-26.

<sup>12</sup> Spohr avait rencontré le compositeur Schwenke (1767-1822) à Hambourg en 1810. Lueder (1781-1861) avait étudié avec Forkel, le premier biographe de Bach. Voir Herfried HOMBURG, « Louis Spohr und die Bach-Renaissance », *Bach-Jahrbuch*, Evangelische Verlagsanstalt Berlin, 1960, p. 65-82 ; du même auteur, « Louis Spohr erste Aufführung der *Matthäus-Passion* in Kassel », *Musik und Kirche*, Cassel, 1958 (n° 28), p. 49-60.

<sup>13</sup> Nommé *Hofkapellmeister* à Cassel en 1821, Spohr crée le Cäcilienverein (Société Sainte-Cécile) en mars 1822. Il dirigera ce chœur dans des œuvres d'Allegri, Leo, Lotti, Haendel et Bach. En 1850, il participera à la fondation de la Bach-Gesellschaft. Parmi ses œuvres nourries de contrepoint de la Renaissance et du baroque, voir en particulier la *Messe en ut mineur* op. 54 (1821) et les *Trois Psaumes* op. 85 pour voix solistes et double chœur a cappella (1832), les oratorios *Des Heilands letzte Stunden* (1834-1835) et *Der Fall Babylons* (1839-1840), le troisième mouvement de la *Symphonie n° 4* (la section intitulée « Chant de louange ambrosien », 1832), le premier mouvement de la *Symphonie n° 6* sous-titré « Époque de Bach et de Haendel, 1720 » (1839).

offices (catholiques) auxquels il assiste à Paris, et fustige l'inadéquation de la musique au lieu. Ironie du sort, la *Revue et Gazette musicale* lui reprochera, deux décennies plus tard, de « perdre de vue la dignité qu'exige le style sacré<sup>14</sup> » dans son oratorio *Der Fall Babylons* (La Chute de Babylone)<sup>15</sup> :

Le sujet en lui-même offre un intérêt dramatique plutôt que religieux ; or, le style sacré ne doit jamais dégénérer en peintures théâtrales. [...] Les allures de ses Persans rappellent toutes les magnificences profanes du théâtre ; chez lui, les filles de Sion battent le tambourin et exécutent des ballets païens à chaque note dans laquelle s'exhale leur joie et leur espérance. La terrible apparition de la mort traçant sur le mur des caractères mystérieux produit des effets analogues à ceux de la scène des Nonnes, dans *Robert-le-Diable*, effets qui, appliqués à des sujets tirés de l'Écriture, n'ont d'autre résultat que de vous serrer le cœur d'angoisse. Enfin, comme musique allemande, l'oratorio de M. Spohr est plus mondain que les parties les plus sérieuses de *Moïse*, de Rossini, que les morceaux les plus mondains de son *Stabat*, dont les partisans fanatiques de Spohr se moquent encore à l'heure qu'il est<sup>16</sup>.

Pourtant, si les auditeurs avaient entendu cette musique à l'opéra, avec des paroles profanes, ils auraient sans doute blâmé son manque de contrastes, de caractérisation des personnages et d'effets théâtraux (notamment dans la représentation des conflits et de la décadence de la ville mythique), car Spohr agit avec plus de retenue encore que dans *Jessonda*, que les Parisiens avaient trouvée bien fade en 1842 (voir *infra*). Ce qui offusque le chroniqueur de la *Revue et Gazette musicale*, par ailleurs généreux en compliments à l'égard du musicien allemand, c'est l'inadéquation de la musique au genre de l'oratorio.

### 3. Splendeurs et misères du théâtre lyrique

Spohr ne trouve pas non plus son compte à l'opéra, bien qu'il relève des points positifs, comme l'existence d'une politique de répertoire. Les ouvrages anciens sont toujours programmés, et souvent plus appréciés que la musique récente. Il prend alors conscience qu'en Allemagne, la soif de nouveauté conduit à oublier des auteurs de valeur, Mozart excepté.

Au début de son séjour, il assiste aux *Mystères d'Isis*, adaptation de *La Flûte enchantée* de Mozart par Ludwig Wenzel Lachnith. S'il dénonce les manipulations dont la partition a fait l'objet et les contresens dramatiques (du

---

<sup>14</sup> Reportage écrit à Londres le 23 juillet 1843 et publié dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du 13 août 1843, p. 284. Disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k119289p.r=revue%20et%20gazette%20musicale%20de%20Paris%2C%201843?rk=21459;2> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>15</sup> Composé en 1839-1840 sur un livret d'Edward Taylor, *Der Fall Babylons* a été créée au festival de Norwich en septembre 1842 avec un immense succès.

<sup>16</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris*, 13 août 1843, p. 284.

texte sérieux chanté sur une musique légère), il est en outre marri qu'un Allemand – circonstance aggravante – ait osé trahir le message philosophique, humaniste et maçonnique d'un monument national<sup>17</sup>. En 1820, comment Spohr pouvait-il percevoir la nécessité de mettre l'œuvre en conformité avec les goûts, les pratiques et la culture du pays d'accueil ? Son indignation, bientôt partagée par Berlioz, deviendra la norme au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ses autres observations sur l'état du théâtre lyrique français confirment ses premières impressions. Il regrette la froideur de l'accueil réservé à *Joseph* au Théâtre Feydeau<sup>18</sup>, sentiment symptomatique de ce qui le sépare du public français : il aime un opéra biblique, sans personnages féminins (à l'exception d'une jeune fille au rôle accessoire). Le style, soutenu, accorde une place importante au contrepoint (geste pour le moins inhabituel sur une scène parisienne) et ose une prière chorale quasi a cappella (« Dieu d'Israël »). Au XIX<sup>e</sup> siècle, *Joseph* sera parfois donné sous forme d'oratorio, inversant les habitudes des Français qui aiment inviter le théâtre à l'église.

À Paris, on programme certes du répertoire, mais en retenant des œuvres qui seraient dépassées, alors qu'en Allemagne Hiller et Dittersdorf (que Spohr juge supérieurs à leurs contemporains français) ont disparu des affiches. Ces réflexions découlent d'une représentation du *Devin du village* de Rousseau à laquelle il assiste le jour de son arrivée. Il s'étonne ensuite que Méhul et Cherubini obtiennent moins de succès que Grétry. Dans sa jeunesse, il aimait la musique de ce dernier, dont il déplore maintenant la pauvreté harmonique<sup>19</sup>.

Croit-il déceler chez les Français la capacité d'apprécier une œuvre de premier plan, *Don Giovanni* (son opéra préféré, qu'il dirigera fréquemment à Cassel), parce que le Théâtre-Italien est comble<sup>20</sup> ? Il constate que les ensembles tombent à plat et que deux numéros seulement déclenchent l'enthousiasme : l'« Air du champagne » et le duo « *Là ci darem la mano* », accueillis par des applaudissements qui s'adressent aux chanteurs davantage qu'à l'œuvre. Il est révélateur que le rôle de Zerline, personnage féminin favori du public, soit confié à la première soprano (et non à la troisième comme en Allemagne, où l'on ne fait pas tant d'honneur à une paysanne) : Joséphine Fodor-Mainvielle

---

<sup>17</sup> Louis SPOHR, « Première lettre de Paris » datée du 18 décembre 1820, p. 98-99.

<sup>18</sup> SPOHR, « Quatrième lettre de Paris », p. 116. Il ignore certainement que l'œuvre de Méhul fut boudée par le public à sa création en 1807, en dépit d'une critique positive.

<sup>19</sup> SPOHR, « Première lettre de Paris », p. 98.

<sup>20</sup> Il s'agit d'une production de l'Opéra de Paris, dont le Théâtre-Italien devient une annexe entre 1819 et 1827. Voir la notice de Nicole Wild, *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Joël-Marie FAUQUET, Paris : Fayard, 2003, p. 1207. Voir aussi Jean MONGRÉDIEN, *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831) : chronologie et documents*, vol. 4 (« 1817-1821 »), Lyon : Symétrie, 2008.

(1789-1870), qui ajoute une ornementation abondante, impeccablement vocalisée mais en totale contradiction avec la nature du rôle. Là où les spectateurs attendent un éblouissement vocal, Spohr exige une musique en accord avec l'identité et l'état psychologique du personnage, selon des critères qui ne sont pas ceux des Français.

#### 4. Le marché de l'art

Dans sa « Deuxième lettre de Paris », Spohr avoue qu'il aurait aimé écrire pour la scène parisienne, mais qu'il a abandonné ce projet après avoir découvert son fonctionnement<sup>21</sup>. Le succès ne repose pas tant sur la qualité de la musique que sur celle du livret, abondamment commenté dans les journaux tandis que la partition est expédiée en quelques lignes. Impossible de recevoir un bon accueil sans que la critique ait longuement préparé le public (ce qui implique de flatter les journalistes) et sans financer la claque. Il perçoit aussi l'incidence des retombées financières sur la conception musicale (nécessité d'« effets » sans cesse renouvelés afin de surprendre et de captiver l'auditoire) et l'abondance de candidats à la scène lyrique :

Si en Allemagne, un opéra permettait de gagner seulement la moitié [de ce qu'il rapporte ici], nous aurions bientôt de remarquables compositeurs de théâtre, comme nous en avons déjà pour la musique instrumentale. Et nous n'aurions plus besoin de transplanter sur nos scènes des œuvres étrangères qui, pour la plupart, sont indignes de la culture artistique des Allemands<sup>22</sup>.

Pour organiser son unique concert, Spohr doit s'accommoder d'un système auquel il s'était déjà confronté, notamment lors de sa tournée en Italie (louer la salle, engager les musiciens de l'orchestre et les payer, etc.). Il obtient de se produire à l'Opéra en proposant de partager les frais et les bénéfices du concert (dirigé par Habeneck), dont la première partie est consacrée à sa propre musique : Ouverture de l'opéra *Alruna* (1808), *Concerto pour violon n° 9* (1820) et *Pot-pourri sur des thèmes de Mozart* (1808), auxquels s'ajoutent un air et un duo de Rossini. *Clari*, ballet en trois actes de Rodolphe Kreutzer, occupe la seconde partie du concert.

Le récital n'est annoncé que trois jours avant. Les économies d'éclairage prouvent aussi que les organisateurs ne croient guère au succès. Plusieurs

---

<sup>21</sup> En 1820, Spohr est déjà l'auteur de cinq opéras : *Die Prüfung* (1806), *Alruna, die Eulenkönigin* (1808), *Der Zweikampf mit der Geliebten* (1810-1811), *Faust* (1813) et *Zemire und Azor* (1818-1819). Le premier avait fait l'objet d'une exécution en version de concert. *Alruna* a été jouée lors d'une répétition publique, puis écartée par le compositeur, insatisfait. Les trois autres opéras ont déjà été représentés lorsque Spohr vient à Paris.

<sup>22</sup> SPOHR, « Deuxième lettre de Paris », p. 103.



critiques s'en plaignent, *La Quotidienne* profitant de l'occasion pour décocher ses saillies humoristiques :

Le concert donné hier à l'Opéra, avait attiré une société plus choisie que nombreuse ; et l'administration, qui semblait l'avoir prévu, avait cru devoir faire des économies. En conséquence la rampe n'avait point été allumée, et lorsque mademoiselle Cinti, qui est fort bonne non seulement à entendre, mais encore à voir, s'est avancée, le parterre qui pouvait à peine distinguer sa physionomie, a crié pendant longtemps, *la rampe ! la rampe !* la rampe, cependant, n'a point été levée, et mademoiselle Cinti a été forcée de chanter dans la demi-teinte, ce qui n'a pas empêché le public d'applaudir beaucoup ; mais à peine a-t-elle eu fini que les cris : *la rampe !* ont recommencé ; il a bien fallu obtempérer à des prières qui commençaient à prendre le caractère d'ordres, il a fallu faire le sacrifice de quelques livres d'huile et les quinquets ont paru<sup>23</sup>.

Spohr ne se produit pas davantage en public, car il ne peut organiser de concert impromptu un autre jour qu'un dimanche. Or, la première date envisageable est trop proche de son concert du 10 janvier, la deuxième tombe le jour anniversaire de la mort de Louis XVI, la troisième est déjà réservée par Lafont. La fin de son séjour approchant, le compositeur allemand, fatigué par le rythme trépidant de ses activités, préfère modérer son tempo et se divertir en visitant la ville.

##### 5. Jouer, chanter, briller avant tout

Compositeur, violoniste et chef d'orchestre, Spohr observe attentivement les instrumentistes et les chanteurs. Il soupçonne que l'interprétation serait influencée par la dimension de spectacle et de divertissement qui s'infiltrerait partout, même s'il ne met pas ouvertement en relation les deux aspects de la question. Par souci de briller, les mouvements vifs sont pris trop rapidement, qu'il s'agisse d'opéra, d'œuvres religieuses ou instrumentales. Il en résulte d'une part une altération de l'esprit de la pièce (en particulier si elle doit posséder une certaine solennité), d'autre part un discours confus. À l'inverse, les mouvements lents sont joués froidement ; ils ne semblent intéresser ni les interprètes, ni les auditeurs (en Allemagne et en Angleterre, Spohr est au contraire loué pour son interprétation des mouvements lents). De même, les chanteurs d'opéra ne se soucient guère de pertinence stylistique : la belle tenue de la distribution de *Don Giovanni* ne masque pas le manque de familiarité des chanteurs avec Mozart, lequel s'accommode mal de leur fréquentation intensive de Rossini<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> *La Quotidienne*, 12 janvier 1821 (n° 12), p. 1.

<sup>24</sup> SPOHR, « Deuxième lettre de Paris », p. 105-106.

Spohr émet des jugements nuancés et argumentés. En définitive, il formule plus de compliments que de remarques négatives. Lorsqu'il assiste à *Clari*, le ballet de Kreutzer, il souligne le talent des Français pour la danse et la pantomime. Il sait également reconnaître l'excellence de certains interprètes et admire plus particulièrement les vents. Il cite le hautboïste Gustave Vogt et le flûtiste Jean-Louis Tulou, membres de l'orchestre de l'Opéra<sup>25</sup>. Il entend les instrumentistes du Quintette de Reicha<sup>26</sup> dans son propre *Nonette* op. 31 pour quintette à vents et cordes (1813) : étonné par la remarquable lecture à vue qu'ils en livrent (on peut donc supposer que les Allemands ne possèdent pas ce niveau de déchiffrage), il admire ensuite la deuxième exécution, qui témoigne d'une intime pénétration de l'esprit de la partition<sup>27</sup>.

Il loue l'orchestre de l'Opéra dans *Don Giovanni* de Mozart et le considère comme un modèle dont devraient s'inspirer les autres phalanges parisiennes et de nombreux orchestres allemands. Certes, il signale quelques imperfections qui touchent en premier lieu le contrôle du tempo et de la mesure. Les instrumentistes sont guidés par Grasset qui, avec force mouvements du corps et de son violon, tente de donner des repères<sup>28</sup>. Un orchestre sans véritable chef, alors que Spohr défend des idées progressistes en la matière. À Frankenhäusen, en 1810, il utilisa un rouleau de papier pour diriger ; en poste à Francfort, il habitua ses instrumentistes à suivre sa battue avec un bâton, qu'il emploie de nouveau à Londres en 1820<sup>29</sup>. Ce qu'il observe à Paris le conforte dans la nécessité de battre constamment la mesure, surtout lorsque certains instrumentistes sont éloignés des premiers rangs.

À l'occasion de *Don Giovanni*, Spohr écoute Manuel Garcia dans le rôle-titre, trop grave pour le chanteur (ténor !) qui le transpose au ton supérieur. Licence pardonnée car l'« Air du champagne » est interprété de façon incomparable, avec une longueur de souffle que devraient envier les chanteurs allemands<sup>30</sup>. Il

---

<sup>25</sup> Dans ses *Lebenserinnerungen*, Spohr écrit « Voigt », une coquille sans doute. Gustave Vogt (1781-1870) était à l'époque premier hautboïste à l'Opéra et à la Chapelle royale. Jean-Louis Tulou (1786-1865) occupait le poste de premier flûtiste à l'Opéra, dont il démissionnera en 1822 pour passer au Théâtre-Italien.

<sup>26</sup> Le Quintette de Reicha était composé de Joseph Guillou à la flûte, Gustave Vogt au hautbois, Jacques-Jules Bouffil à la clarinette, Antoine-Nicolas Henry au basson et Louis-François Dauprat au cor.

<sup>27</sup> SPOHR, « Deuxième lettre de Paris », p. 101-102.

<sup>28</sup> Jean-Jacques Grasset (1769-1839) fut professeur au Conservatoire de Paris de 1800 à 1816. Il composa quelques œuvres pour son instrument et « dirigea » l'orchestre au Théâtre-Lyrique de 1804 à 1830 en continuant de jouer les solos. Voir la notice de Joël-Marie FAUQUET, *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 531.

<sup>29</sup> Voir Arthur JACOBS, « Spohr and the Baton », *Music & Letters*, octobre 1950 (vol. 31, n° 4), Oxford University Press, p. 307-317 ; CAO, *Louis Spohr*, p. 136-138.

<sup>30</sup> SPOHR, « Deuxième lettre de Paris », p. 105-106.

ne ménage pas non plus ses compliments aux musiciens de la Chapelle royale, dont l'orchestre comprend les meilleurs artistes de Paris, sous la direction assurée de Charles-Henri Plantade.

Le visiteur formule de nombreuses remarques sur les violonistes<sup>31</sup>. Il admire le jeu de Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Baillot (1771-1842), Charles-Philippe Lafont (1781-1839) et François-Antoine Habeneck (1781-1849), dont il épingle aussitôt les imperfections : style trop emprunté chez Baillot, sonorité un peu rèche de Habeneck. Jean Nicolas Auguste Kreutzer (frère cadet de Rodolphe) pêche par son manque de puissance (conséquence de sa complexion malade), en dépit d'un « jeu pur, fougueux et plein d'expression<sup>32</sup> ». Au sommet de la hiérarchie, Spohr place Lafont, dont il célèbre « la beauté de la sonorité, la sublime pureté, la force et la grâce<sup>33</sup> », partageant ici l'opinion des Français sur ce violoniste<sup>34</sup>. Convaincu que la voix chantée doit servir de modèle à tout instrumentiste, il ignorait peut-être que Lafont était également chanteur. Mais ce dernier n'échappe pas aux critiques, car il souffrirait des mêmes défauts que ses compatriotes : sentiment pas assez profond dans les pièces lentes ; insistance sur la dernière note d'une phrase, même si elle tombe sur un temps faible.

## **Spohr sous les feux de la rampe**

### *Le violoniste*

Les soi-disant travers des violonistes français révèlent une différence de culture dont Spohr fait les frais lors de son unique récital parisien. Si le public reste clairsemé, quelques journalistes sont présents. Ils insèrent des éloges dans leurs comptes-rendus : « M. Spohr aborde, avec une incroyable audace, les plus grandes difficultés, et l'on ne sait ce qui étonne le plus ou de son audace ou de la sûreté avec laquelle il exécute ces difficultés<sup>35</sup> » ; « Un beau style d'exécution, une justesse exquise, de la grâce et de la noblesse dans la manière de présenter la phrase musicale, telles sont les principales qualités de M. Spohr, qui s'est fait entendre pour la première fois dans le dernier concert de l'Opéra<sup>36</sup>. »

---

<sup>31</sup> Les pistes données dans cet article mériteraient évidemment d'être prolongées par une étude approfondie de la technique instrumentale en France et en Allemagne au début du XIX<sup>e</sup> siècle, en consultant des témoignages de violonistes, de chefs d'orchestre et de compositeurs, en comparant les méthodes publiées de chaque côté du Rhin (dont la *Violinschule* de Spohr, élaborée entre 1827 et 1831, publiée en 1833).

<sup>32</sup> SPOHR, « Quatrième lettre de Paris », p. 115.

<sup>33</sup> Même référence, p. 113.

<sup>34</sup> Voir la notice d'Anne PENESCOT, *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 656.

<sup>35</sup> *La Quotidienne*, 12 janvier 1821, p. 2.

<sup>36</sup> *Journal des débats*, dimanche 14 janvier 1821, p. 3. Disponible en ligne sur :

Quelques compliments, c'est reculer pour mieux sauter, car en définitive le soliste reçoit une cruelle volée de bois vert. Même le chroniqueur de *La Quotidienne*, plutôt bien disposé à son égard, émet des réserves :

L'on désirerait que cet artiste jouât moins à froid, et qu'il sacrifiât quelquefois aux grâces. Il paraît qu'il ne s'en soucie pas beaucoup, car il n'a pas même, dans la manière de tenir son archet, l'attitude de l'école moderne, il ne craint pas de lever le coude. Cette position a peut-être moins de grâce, mais elle a cet avantage que l'exécutant ne fait jamais crier la corde, ce qui arrive quelquefois à nos plus grands artistes<sup>37</sup>.

Au *Journal des débats*, le ton s'enveloppe de condescendance :

Le son de M. Spohr est brillant et pur ; il n'a pourtant pas toute l'intensité que l'on serait en droit d'attendre d'une main aussi ferme que la sienne. Il n'y a pas de doute qu'un artiste aussi distingué ne manquera pas d'acquérir cette variété, cette magie d'archet que les Baillot, les Lafont nous ont fait si souvent admirer<sup>38</sup>.

*Le Courrier des spectacles* enfonce le clou sans ménagement :

M. Spohr, comme exécutant, est un homme de mérite ; il triompherait dans la difficulté, s'il avait la légèreté et la chaleur de Baillot, jointes à la grâce et à l'esprit de Lafont. Il a deux qualités rares et précieuses, la pureté et la justesse. S'il reste quelques temps à Paris, il pourra perfectionner son goût, et retourner ensuite former celui des bons Allemands<sup>39</sup>.

On devine que les mots « froideur », « noblesse » ou « esprit » impliquent des gestes et un style différent pour Spohr et les Français, car les musiciens s'accusent mutuellement des mêmes carences. Le violoniste allemand n'essaie pas de s'adapter à l'esthétique de ses hôtes afin de plaire, mais revendique son identité germanique et son intégrité morale. Par la suite, il ne cherchera jamais à développer une virtuosité transcendante *alla Paganini*<sup>40</sup>.

De toute façon, l'affaire est d'emblée mal engagée, car les chroniqueurs ont l'impression que Spohr vient défier les artistes nationaux sur leurs propres terres. « Témérité » pour *La Quotidienne*, qui conclut : « Malheureusement pour

---

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4233472/f3.item> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>37</sup> *La Quotidienne*, 12 janvier 1821. On remarquera l'allusion à la différence de technique instrumentale, que l'auteur de cet article ne commentera pas, avouant son incompetence dans ce domaine.

<sup>38</sup> *Journal des débats*, 14 janvier 1821.

<sup>39</sup> *Le Courrier des spectacles*, 12 janvier 1821, p. 2.

<sup>40</sup> Spohr avait rencontré Paganini à Venise en octobre 1816. Le violoniste italien avait refusé de jouer, déclarant que son jeu était conçu pour impressionner les foules et nécessitait d'être modifié pour une exécution privée, effort auquel il n'avait pas envie de consentir ce jour-là !

lui nous avons déjà Lafont, Baillot, Kreutzer et Mazas<sup>41</sup>. » *Le Courrier des spectacles* n'hésite pas à parler de « combat » et à condamner l'adversaire dès la première phrase de son compte-rendu :

Nous sommes trop riches en artistes fameux pour avoir besoin de payer, à cet égard, le plus léger tribut aux autres nations ; ce sont elles au contraire qui aspirent à devenir nos tributaires ; qui briguent l'avantage de recevoir nos brillantes colonies de virtuoses, et qui s'enrichissent ainsi de la surabondance de nos trésors<sup>42</sup>.

Dans sa « Troisième lettre de Paris », Spohr cite des extraits de ces journaux (en langue originale), ne cachant ni les compliments, ni les critiques dont il avait fait l'objet. Mais selon sa correspondance, le public l'aurait accueilli beaucoup plus chaleureusement que la critique : « Après le premier solo du Concerto pour violon, l'enthousiasme et les bravos furent si intenses, qu'on n'entendit pas une note du deuxième tutti. Et les applaudissements ont augmenté jusqu'à la fin<sup>43</sup> ! » D'autres témoignages seraient nécessaires pour confirmer ce succès. Il semble avoir été réel car, dans sa lettre, Spohr mentionne aussi les réticences des journalistes, précisant qu'il avait omis de rendre les traditionnelles visites de complaisance. De toute évidence, il n'a pas lu l'article de *La Minerve littéraire* qui, moquant le ton péremptoire du *Courrier des spectacles*, l'aurait peut-être consolé :

Une chose, à mon avis, très remarquable, c'est l'*omniscience* de quelques-uns de nos critiques ; chez eux le savoir est inné ; ils tranchent avec une noble confiance dans les questions dont ils se sont le moins occupés, et ils décident de tout avec une facilité vraiment admirable. [...] Que je suis redevable au *Courrier des spectacles* ! N'avais-je pas la bonhomie de croire, d'après le rapport unanime des artistes, que M. Spohr était le Viotti de l'Allemagne ! Pénétré de cette idée, j'ai sottement admiré son concerto, et je ne puis le dire sans rougir, j'ai écouté, avec le plus grand plaisir l'*Adagio* qui m'a paru un chef-d'œuvre. En vérité, sans l'article dont je viens de rapporter des passages, j'allais placer M. Spohr au premier rang, comme compositeur et comme exécutant, et je me serais borné à faire remarquer que son jeu manque souvent de chaleur et de force, et qu'il n'est sans reproches que sous le rapport de la grâce et de la pureté. Mais, défende

---

<sup>41</sup> *La Quotidienne*, 12 janvier 1821.

<sup>42</sup> *Courrier des spectacles*, 12 janvier 1821.

<sup>43</sup> Louis SPOHR, lettre à Wilhelm Speyer du 16 janvier 1821, en ligne sur : <http://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelsicht?m=1821011602&suchbegriff=> [lien vérifié le 29 octobre 2016]. L'Internationale Louis Spohr Gesellschaft sise à Cassel a commencé depuis quelques années la mise en ligne de la correspondance du compositeur, qui n'avait été que partiellement éditée, dans des volumes le plus souvent épuisés.

M. Spohr qui voudra, le *Courrier des spectacles* a parlé, et sa docte sentence doit l'emporter sur l'Allemagne et sur l'Angleterre réunies<sup>44</sup>.

### *Le compositeur*

Les critiques observent le violoniste davantage que le compositeur, ignoré totalement par *La Quotidienne*, expédié en une phrase passe-partout par le *Journal des débats* : « La musique de M. Spohr est d'une école excellente, son concert est bien conduit et renferme des traits d'un tour original et piquant<sup>45</sup>. » *Le Courrier des spectacles* développe un peu plus le propos et se montre aussi aimable pour le compositeur que pour l'interprète :

M. Spohr a joué trois morceaux : le premier, est une ouverture de sa composition ; le second, est un concerto de sa composition ; et l'arrangement du troisième, est de sa composition. Dans les deux premiers, j'ai cherché de la musique, à peu près comme Diogène cherchait un homme dans la place publique. Les chants du troisième étaient enfouis sous des difficultés bizarres et perfides qui ont trahi quelquefois celui même qu'elles devaient faire briller. Enfin, c'est une espèce de pacotille d'harmonie et d'enharmonie germaniques que M. Spohr apporte, en contrebande, de je ne sais quelle contrée d'Allemagne. La musique est la langue de tous les pays ; mais il faut qu'elle parle le langage du cœur, afin d'être entendue partout ; et ce langage, pour elle, c'est le chant<sup>46</sup>.

Encore faut-il s'entendre sur la définition des termes, puisque Spohr prône justement un jeu instrumental inspiré du modèle vocal. Mais pour son chroniqueur, le chant doit assujettir les autres paramètres pour mieux toucher. Accords et modulations trop complexes, rapidité du rythme harmonique (entraînant une densité d'événements qui gêne les auditeurs), ligne mélodique ni assez séduisante, ni assez claire, souvent en raison de l'utilisation de techniques contrapuntiques : ces reproches reviendront comme des serpents de mer dans les décennies suivantes<sup>47</sup>. En 1820, même les oreilles aiguisées sont désarçonnées : lors d'une séance privée de musique de chambre, Cherubini demande à réentendre le *Quatuor à cordes en ut majeur* op. 45 n° 1 (1818) pour en saisir la forme et le style qui lui ont échappé. À l'issue de la deuxième écoute, il émet un jugement très favorable, surtout à l'égard du fugato du dernier

---

<sup>44</sup> *La Minerve littéraire*, 1820, p. 526-527. Disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4239900?rk=21459;2> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>45</sup> *Journal des débats*, 14 janvier 1821.

<sup>46</sup> *Courrier des spectacles*, 12 janvier 1821, p. 2.

<sup>47</sup> Voir plus loin la critique de Faust par Castil-Blaze dans le *Journal des débats*. Voir aussi François-Joseph FÉTIS, *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de La Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris : Janet et Cotelle, 1830, p. 102-103. Le même Fétis, dès 1829, émet le même reproche à l'égard de l'ensemble du théâtre lyrique allemand. Voir la *Revue musicale*, 1829 (t. 5), p. 399-401.

mouvement. D'autres partitions suscitent son adhésion immédiate, tels le *Quatuor à cordes en mi mineur* op. 45 n° 2 (1818) dont il goûte particulièrement le mouvement lent (le plus bel adagio qu'il ait entendu, rapporte Spohr), et le *Quintette pour vents et piano en ut mineur* op. 52 (1820) que transfigurent Moscheles et les membres du Quintette de Reicha<sup>48</sup>.

## La musique de Spohr à Paris après 1821

### *Faust en 1830*

Deuxième étape importante dans les relations entre Spohr et la France, l'opéra *Faust* est représenté à Paris en avril 1830, en allemand, par la troupe de Joseph August Röckel dans le cadre de la deuxième saison du Théâtre-Allemand<sup>49</sup>. Quelques modifications sont apportées : découpage en trois actes au lieu de deux, insertion de trois airs étrangers à la partition<sup>50</sup>.

Composé en 1813, *Faust* avait été créé à Prague en 1816 sous la baguette de Weber (qui en tira les leçons pour son *Freischütz* de 1821). La plupart des journalistes français méconnaissent cette chronologie et donnent l'antériorité à la partition de Weber. De fait, ils jaugent souvent mal ce *singspiel* post-mozartien, héritier germanique du *Don Giovanni* de Mozart. Son fantastique paraît fade après la scène de la Gorge aux loups : « Pas un pauvre petit sabbat ! seulement un petit chœur de sorcières, mais d'un caractère si original, qu'il nous fait regretter que cette situation ne soit pas plus développée<sup>51</sup> », déplore *La Semaine*. Mais chez ceux qui ne commettent pas l'erreur de chronologie, la perspective n'en est pas moins faussée par leur connaissance du *Freischütz* au moment où ils découvrent *Faust* :

La manière de Spohr rappelle souvent celle de Mozart ; cette partition est, en général, écrite pour ainsi dire sous son influence. L'ouverture est d'une facture large et grande ; un andante dialogué entre les instruments à vents et les violons est d'un fort bel effet ; l'allegro est plein de chaleur et d'énergie ;

---

<sup>48</sup> SPOHR, *Lebenserinnerungen*, vol. 2, p. 118.

<sup>49</sup> Voir l'article de Corinne SCHNEIDER, « L'Émergence de dilettanti germanophiles à Paris au contact de la troupe lyrique allemande de Joseph August Röckel (1829-1831) », *Les Années du Romantisme. Musique et culture entre Paris et l'Anjou (1823-1839)*, sous la direction de Claire GIRAUD-LABALTE et Patrick BARBIER, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 109-132. Signalons que *Faust* sera donné en version française à Marseille en 1837.

<sup>50</sup> Voir le *Journal des artistes*, 2 mai 1830, p. 538 (qui, toutefois, ne donne pas de détails sur les trois airs « transplantés ». Disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5411829s.item> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>51</sup> *La Semaine*, 25 avril 1830, p. 2. Disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6118086q/f2.image> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

mais cette ouverture manque de ce caractère sauvage que demandait le sujet<sup>52</sup>. »

Point de vue plus sévère dans la *Revue de Paris* : « On retrouve dans cette partition de Spohr toutes les traditions de Mozart, ingénieusement conservées, mais affaiblies, efféminées, pour ainsi dire, et mêlées d'une recherche élégante, qui en domine l'éclat<sup>53</sup>. »

Indéniablement, l'intitulé « *romantische Oper* » utilisé par Spohr constitue une pierre d'achoppement. « Ou le romantisme est mal compris pour être mal défini, ou la qualification de romantique donnée à l'opéra de *Faust* n'est point juste. Que trouvons-nous dans cette composition de Spohr ? Les formes classiques, scolastiques même ; les tours de chant en usage pendant le dix-huitième siècle », remarque Castil-Blaze<sup>54</sup>. Mais comme le souligne Emmanuel Reibel, « l'ambiguïté tient à la terminologie fluctuante de l'adjectif romantique, qui désigne chez Spohr un imaginaire littéraire germanique (s'opposant à l'italianité lyrique), alors qu'il renvoie chez Castil-Blaze à une esthétique musicale (contrastes, recours à l'effet, style fantastique)<sup>55</sup> ».

Difficulté à s'abstraire des repères familiers et, inversement, à affronter l'inconnu : les Français soulignent ce qui « manque » par rapport à Mozart et Weber, mais glissent sur les nouveautés qui ouvrent la voie au drame romantique. Personne ne commente la subtilité des alliages orchestraux, la diversité du récitatif, la présence d'un duo d'amour (qui n'a rien de systématique sur une scène lyrique au moment où Spohr compose son opéra) et du ton populaire qui, dans l'Allemagne des années 1810, suffit à donner une couleur fantastique. Castil-Blaze perçoit certes la singularité de la scène au Blocksberg, mais sans saisir l'incidence du *Volkston* sur ce qu'il nomme « bizarrerie » : « Les couplets des sorcières et les répliques du chœur sont d'une piquante originalité ; le changement de mesure qui fait passer alternativement la mélodie du deux-quatre en trois temps a quelque chose de bizarre qui convient à des habitués du sabbat<sup>56</sup>. » Signalons encore quelques éléments dont le caractère précurseur ne pouvait émerger qu'*a posteriori* : ouverture qui commence en mode majeur mais finit en mineur (puis s'enchaîne à l'acte I) ;

---

<sup>52</sup> Même référence, p. 2-3.

<sup>53</sup> *Revue de Paris*, 1830 (t. XIV), p. 70. Disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5804739f/f79.image> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>54</sup> *Journal des débats*, 23 avril 1830. Disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4369211.item> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>55</sup> Emmanuel REIBEL, *Faust. La musique au défi du mythe*, Paris : Fayard, 2008, p. 109. Voir aussi, du même auteur, *Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz*, Paris : Fayard, 2013, p. 167-188.

<sup>56</sup> *Journal des débats*, 23 avril 1830.



véritables leitmotifs, sujets à maintes métamorphoses ; dans nombre de numéros, écriture continue de l'orchestre selon une technique plus fréquente dans le lied qu'à l'opéra<sup>57</sup>.

Mais tous les critiques relèvent de beaux moments. Castil-Blaze signale en particulier l'air de Kunigunde (probablement « *Ja ich fühl'es, treue Liebe* »), celui de Hugo (« *Ja, hoffe Kunigunde* »), la cavatine de Röschen (« *Dürft ich mich nennen sein eigen* »). Il évoque le succès auprès du public de la scène chorale dans l'église (qui requiert la présence d'un orgue, mais était-il de la représentation parisienne?) et les finales. Dans l'ensemble, il prolonge néanmoins ce que ses prédécesseurs écrivaient lors du concert de Spohr en 1821 :

La musique de *Faust* est peu mélodieuse : le travail d'harmonie qui s'y montre sans cesse dans les parties vocales comme dans l'orchestre, s'oppose au développement gracieux du chant. L'oreille veut des modulations ; mais elle aime à se reposer de temps en temps sur une phrase qui n'ait d'autre charme que sa mélodie. Les parties vocales, écrites avec le soin minutieux que l'on met dans un quatuor de violons pour compléter l'harmonie, offrent des successions gauches, des intonations difficiles dont les résultats quoique justes sont faibles, soit que les chanteurs attaquent avec trop peu de confiance, soit que les accords ayant trop peu de durée ne résonnent pas avec assez de plénitude. Le genre vocal, le style dramatique surtout ne s'accommode pas de tant de recherche. Beethoven qui fait manœuvrer les instruments d'une manière si merveilleuse n'a pas réussi dans ses compositions vocales autant que son admirable talent pouvait le faire espérer. La musique du *Faust* de Spohr est, en général, aride et tourmentée. On y remarque beaucoup d'habileté dans l'arrangement des parties, des successions d'accords très hardies ; mais elles sont trop multipliées, et l'effet d'une modulation nuit à l'effet de celle qui la suit de trop près<sup>58</sup>.

Ces griefs se retrouvent, diversement formulés, dans l'ensemble des chroniques. En sus de ce qui a déjà été mentionné lors du séjour de 1821, signalons que l'écriture de Spohr, aux parties vocales complexes, semble mieux convenir à une œuvre de « musique pure » qu'à une partition dramatique. Mais dans ce concert de réserves, la plume du *Journal des artistes* se distingue par un jugement plus nuancé :

La musique de *Faust* nous paraît avoir été mal appréciée par plusieurs de nos confrères, et jugée trop sévèrement par quelques autres. Nous convenons que quelques morceaux sentent peut-être un peu trop la manière germanique pour les spectateurs parisiens, accoutumés depuis longtemps aux formes rossiniennes. [...] Mais les morceaux que nous avons cités ont

---

<sup>57</sup> Voir CAO, *Louis Spohr*, p. 38-43 ; REIBEL, *Faust. La musique au défi du mythe*, p. 28-37.

<sup>58</sup> *Le Journal des débats*, 23 avril 1830.

un mérite réel et ils sont assez nombreux et assez remarquables pour inspirer le désir de mieux connaître la partition qui les renferme<sup>59</sup>.

Il avoue clairement que les opinions négatives découlent de la méconnaissance de l'œuvre lorsqu'il note, au sujet du premier duo entre Faust et Mephistopheles : « L'oreille, surprise une première fois, a besoin de les entendre une seconde, et même une troisième fois, pour bien les apprécier<sup>60</sup>. » Berlioz éprouvera une impression similaire lorsqu'il entendra la *Symphonie n° 4*, en 1835<sup>61</sup>.

Là où les journalistes sont unanimes, c'est sur la médiocrité de la production, ce qui rend d'autant plus difficile l'appréhension d'une œuvre nouvelle. Solistes insuffisants, orchestre lourd, cafouillages dans la mise en scène : « Les machinistes, moitié allemands, moitié français, ne s'entendaient pas ; chaque changement produisait des quiproquos assez plaisants : tantôt c'était un arbre qui se plantait au milieu d'un salon, tantôt un portrait qui se plaçait au milieu d'un bois<sup>62</sup>. »

Ce qui surprend, c'est également le livret de Joseph Carl Bernard. Les Français ignorent qu'il s'inspire du roman de Friedrich Maximilian Klinger, *Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt* (1791), ainsi que de plusieurs sources secondaires, souvent de nature populaire<sup>63</sup>. Pour eux, impossible d'imaginer un autre *Faust* que celui de Goethe, deux ans après la publication de la traduction de Gérard de Nerval, au retentissement considérable<sup>64</sup>. « Le *Faust* de Goethe est si connu, si populaire, en Allemagne, qu'une pièce nouvelle, calquée sur ce drame, qu'un succès immense a déjà vieilli, n'aurait pas suffisamment piqué la curiosité du public. Il est probable que cette raison aura engagé l'auteur du livret, mis en musique par Spohr, à quitter la route battue », suppute Castil-Blaze<sup>65</sup>. Un *Faust* émancipé de Goethe, passe encore. En revanche, personne n'accepte l'absence de Marguerite. « Un *Faust* sans Marguerite est une

---

<sup>59</sup> *Journal des artistes*, 2 mai 1830, p. 538. Disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5411829s.item> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>60</sup> Même référence.

<sup>61</sup> *Journal des débats*, 23 juin 1835, disponible en ligne sur : <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats350623.htm> et : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4388006.item> [liens vérifiés le 27 octobre 2016].

<sup>62</sup> *Journal des artistes*, 2 mai 1830, p. 537.

<sup>63</sup> Voir Hans Joachim KREUTZER, *Faust. Mythos und Musik*, Munich : C. H. Beck, 2003, p. 35-39.

<sup>64</sup> Dans *Lorely. Souvenirs d'Allemagne* (1852), Gérard de Nerval prendra pour prétexte une représentation du *Faust* de Spohr à Francfort (dont il n'entend que la seconde moitié et qu'il commente à peine) pour s'attarder sur le personnage de Faust et les différentes étapes de sa légende.

<sup>65</sup> *Journal des débats*, 23 avril 1830.

monstruosité qui devrait nous faire repousser avec dédain l'œuvre du nouveau poète », s'insurge Castil-Blaze, qui ajoute : « Après de tels méfaits, nous devons nous résigner à voir bientôt paraître, sur la scène, Oreste sans Pylade, Otello sans Desdémona, Colombine sans Arlequin<sup>66</sup>. » Spohr connaissait toutefois le drame de Goethe, puisqu'il avait mis en musique le monologue de Marguerite à son rouet dans un lied titré *Gretchen*, inséré dans ses *Sechs deutsche Lieder* op. 25 (1809). Les réticences que suscite son opéra proviennent en partie d'une intrigue qui ne répond pas aux attentes du public français, de surcroît désorienté par l'action trépidante. C'est ne pas voir la part d'ombre et de réflexion philosophique glissée dans ce *singspiel* aux allures de roman de cape et d'épée. Comme le souligne Emmanuel Reibel :

Cette œuvre contient, aux dépens même de Spohr, peut-être, une potentialité spiritualiste qui dépasse de loin les fantasmagories des *Zauberspiele* à la mode. Le rideau se lève sur un dilemme qui travaille le rôle-titre : doit-il utiliser la toute-puissance que lui confèrent les services de Méphistophélès pour mener une vie de plaisirs faciles, ou pour réaliser de nobles actions<sup>67</sup> ?

### *Jessonda en 1842*

Il faut attendre douze ans pour qu'un deuxième opéra de Spohr se hisse sur une scène parisienne. Le 14 novembre 1825, le *Journal de Paris* annonce *Jessonda* et *Der Berggeist* (composés respectivement en 1822 et 1824) à l'Odéon, projets qui ne se concrétisent pas, et pour cause : ce théâtre ne représente que des œuvres avec dialogues parlés, tandis que les deux opéras de Spohr usent d'une mise en musique continue<sup>68</sup>. Mais en avril 1842, le Théâtre-Italien affiche *Jessonda* (1822), sur un livret adapté de *La Veuve de Malabar* d'Antoine-Marin Lemierre (donc une source française). Depuis sa création à Cassel en 1823, l'œuvre triomphait en Allemagne. La représentation de Paris, par la troupe d'un certain Schumann, interrompt cruellement ce brillant parcours : *Jessonda* est moins bien accueillie que *Faust*. *Les Coulisses* ironise sur la programmation du théâtre, soucieux de faire « connaître ces ouvrages de second ordre qu'on est convenu de nommer en tous pays *ouvrages estimables*<sup>69</sup> ». Georges Bousquet, dans *La France*

---

<sup>66</sup> Même référence.

<sup>67</sup> REIBEL, *Comment la musique est devenue « romantique »*, p. 186.

<sup>68</sup> Voir Mark EVERIST, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 2002, en particulier p. 273. *Jessonda* est rebaptisée *La Veuve de Malabar* (référence à la source littéraire dont est issu le livret), *Der Berggeist* (L'Esprit de la montagne) devient *Le Gnome*, glissement sémantique significatif.

<sup>69</sup> *Les Coulisses*, 8 mai 1842, p. 3. Disponible en ligne sur :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5433196z.item> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

*littéraire*, n'entend qu'un « produit calculé de l'imagination » qui « ornera fort bien une bibliothèque<sup>70</sup> ». Edmond Viel, au *Ménestrel*, s'ennuie :

C'est, si l'on veut, de la musique bien faite, mais froide, monotone et partant ennuyeuse ; on y a cependant trouvé un air de basse, un duo de femmes et un air de soprano qui renferment des qualités estimables ; mais l'inspiration est absente, la vie ne se fait sentir nulle part<sup>71</sup>.

Le journaliste conclut néanmoins sur les remarques suivantes :

On se rappelle la dernière troupe allemande qui vint à Paris et dans laquelle brillaient Mme Devrient et Haitzinger : il y a dix années de cela, et depuis lors aucune tentative n'avait été faite pour rappeler les Allemands dans la capitale. C'est là une indifférence coupable contre laquelle doivent protester tous les gens de goût ; la permanence ou du moins le retour périodique d'un théâtre allemand ne peut manquer d'exciter entre nos trois scènes lyriques une émulation qui doit tourner en définitive au profit de l'art, et en même temps de nos plaisirs.

Vœu que ses critiques acerbes n'incitent guère à exaucer...

Plus encore que *Faust*, *Jessonda* incommode par le non-respect des conventions : le principal personnage masculin est un baryton (ce qui passerait dans une intrigue bouffe, pas dans un opéra historico-héroïque se déroulant dans un pays exotique) ; le chœur est sous-exploité ; les phrases manquent de carrures régulières, la partition de contrastes (on la trouve trop élégiaque et mélancolique)<sup>72</sup>.

Berlioz, plus subtil et précis techniquement dans son analyse, ne se montre pas plus enthousiaste :

Le public de Paris [a trouvé *Jessonda*] en général terne, sans caractère, dépourvue d'élan, de contrastes, de variété, d'idées fraîches, grandioses, saillantes, de ce qui donne enfin la vie à la musique, et surtout à la musique dramatique. La forme des morceaux y paraît souvent indécise, écourtée ; on ne sait ni quand ils commencent, ni quand ils finissent ; les voix y sont fréquemment gênées par les instruments, et l'on y trouve surtout, à un degré fâcheux, le défaut tant reproché à Spohr d'accumuler les harmonies

---

<sup>70</sup> *La France littéraire*, 1842 (t. IX), p. 205. Disponible en ligne sur :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61029873?rk=42918;4> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>71</sup> *Le Ménestrel*, 1<sup>er</sup> mai 1842. Disponible en ligne sur :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56164088.item> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>72</sup> Voir notamment *L'Indépendant*, 5 mai 1842, p. 1 ; Théophile GAUTIER, *La Presse*, 3 mai 1842, repris dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris : Hetzel, 1859, p. 241-242. Disponible en ligne sur :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2093630.r=gautier%2C%20théophile%2C%20histoire%20de%20l%27art%20dramatique%2C%20spohr?rk=21459;2> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

disparates dans le plus court espace possible, de manière à faire quelquefois passer quatre accords différents sous une seule note de la mélodie<sup>73</sup>.

Il écrit plus loin, au sujet d'un passage de l'acte I : « Le solo du prêtre (*Bramah nahm ihn von der Erde*) se fait jour comme il peut sur un trait continu de l'orchestre dont on ne peut saisir l'intention, et qui donne encore au chant l'air d'une partie de second trombone exécuté par la voix. »

Ce commentaire montre que Berlioz, s'il ne comprend pas les intentions de Spohr, sait du moins entendre. De façon non intentionnelle, il met en évidence les innovations. Dans cet opéra sans dialogues parlés (formule encore rare en Allemagne), Spohr poursuit l'idéal de continuité qui obsède toujours plus les compositeurs romantiques en enchaînant de nombreuses scènes (il n'y a aucune interruption durant tout l'acte III). L'orchestre prime parfois sur la voix qui déclame sa partie dans un style d'arioso. Si nous connaissons le prolongement de ces idées chez Wagner, rappelons cependant que la tendance à la symphonisation gagnera peu à peu la France comme l'Italie durant le XIX<sup>e</sup> siècle.

#### *La Symphonie n° 4 « Die Weihe der Töne »*

Il ne faut pas s'étonner, en voyant la supériorité des compositeurs allemands dans le genre symphonique, de les trouver en général inférieur dans les compositions théâtrales. En Allemagne, le théâtre n'est point comme en France le but principal de la musique ; les coutumes, les mœurs, l'organisation générale de la société allemande s'opposent à ce que cela soit ainsi que chez les Français. Les rois et les princes allemands ont chacun leur chapelle de musique qui fait partie intégrante de leur maison : et les mêmes musiciens qui ont exécuté la messe le matin exécutent l'opéra le soir ; [...] de là vient que tous les compositeurs allemands ont abordé tous les genres de musique, religieux, symphonique et dramatique : ce qui est arrivé bien rarement chez les compositeurs français. Un maître de chapelle, en Allemagne, ayant sa vie matérielle assurée, peut développer ses connaissances par des études très approfondies : sa tranquillité d'esprit et le temps, qu'il n'est pas obligé de dépenser d'une façon toute spéculative, lui permettent de le faire à son aise ; et c'est là véritablement le bonheur de l'artiste. [...] Et c'est pourquoi les compositeurs de l'école française visent tous principalement et presque uniquement au théâtre, le théâtre offrant seul chez nous les ressources nécessaires aux besoins de la vie : encore faut-il y réussir ; car tel qui ferait de bonnes symphonies fait un mauvais opéra-comique, et tel qui sent le style religieux ne comprend rien à un *libretto* de grand opéra<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> *Journal des débats*, 30 avril 1842. Disponible en ligne sur :

<http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats420430.htm> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>74</sup> *La France littéraire*, 1842 (t. IX), p. 206-207.

Dans son compte-rendu de *Jessonda*, Georges Bousquet ajoute ces réflexions, reflet de l'opinion commune selon laquelle les Allemands dominant dans le domaine instrumental, et les Français au théâtre<sup>75</sup>. Dès lors, la musique orchestrale de Spohr bénéficie d'une opinion *a priori* plus favorable, bien qu'elle reste peu jouée (de temps à autre, des journaux mentionnent ses œuvres données à l'étranger et les commentent très brièvement). Les Parisiens peuvent entendre le *Concerto pour violon n° 8 « In Form einer Gesangsszene »* en 1844, la *Symphonie n° 1 en mi bémol majeur* en 1847<sup>76</sup>. Une œuvre se distingue dans cette calme plaine : la *Quatrième symphonie en fa majeur* op. 86 (1832), jouée au Gymnase musical en 1835, aux Concerts Saint-Honoré en 1840 et, lors d'une séance privée, pendant le dernier séjour de Spohr en 1844. En 1846 et 1847, ses deux premiers mouvements sont programmés par la Société des concerts du Conservatoire. Notons qu'elle est moins commentée dans la presse que *Faust* et *Jessonda*. Mais elle retient l'attention de plumes illustres, comme Castil-Blaze et Berlioz.

Intitulée *Die Weihe der Töne* (La Consécration des sons) et sous-titrée « *Charakteristisches Tongemälde in Form einer Sinfonie* » (« Peinture sonore caractéristique en forme de symphonie »), la partition comprend quatre mouvements portant chacun un titre évocateur<sup>77</sup>. Elle s'appuie sur des vers de Carl Pfeiffer, ami de Spohr décédé en 1831<sup>78</sup>. Le compositeur souhaitait que le

---

<sup>75</sup> La remarque sur la formation et la pratique plus généralistes des Allemands mérite aussi d'être relevée. Les œuvres de Spohr sont en effet nombreuses dans les domaines du théâtre lyrique, de la musique religieuse, symphonique, de chambre. Une production sans équivalent à l'époque en France.

<sup>76</sup> *La France musicale* du 4 février 1844 signale la programmation du *Concerto* (qui date de 1816) à la salle Herz le 28 de ce mois, sous l'archet de Heinrich Wilhelm Ernst. *Le Ménestrel* du 11 avril 1847 annonce la première parisienne de la *Symphonie en mi bémol majeur* (qui ne peut être que la *Première*, composée en 1811) le 11 avril, salle Herz. Le dépouillement de la presse que nous avons réalisé n'est pas exhaustif, mais suffisant pour affirmer que la musique avec orchestre de Spohr est peu jouée. En ce qui concerne la musique de chambre, plusieurs partitions de Spohr sont éditées en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Leur exécution est parfois mentionnée dans la presse parisienne, mais pas commentée. Une recension systématique reste à faire.

<sup>77</sup> 1) *Starres Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons* (Silence glacé de la nature avant la naissance du son), puis *Reges Leben nach demselben. Naturlaute. Aufruhr der Elemente* (Vie intense après celui-ci. Sons de la nature. Tumulte des éléments); 2) *Wiegenlied. Tanz. Ständchen* (Berceuse. Danse. Sérénade); 3) *Kriegsmusik. Fortziehen in die Schlacht. Gefühle der Zurückbleibenden. Rückkehr der Sieger. Dankgebet* (Musique militaire. Ruée dans la bataille. Sentiments de ceux restés à l'arrière. Retour des vainqueurs. Action de grâces); 4) *Begräbnismusik. Trost in Tränen* (Musique funèbre. Consolation dans les larmes).

<sup>78</sup> Le poème de Pfeiffer est notamment reproduit dans : Louis SPOHR, *Three Symphonies, 4, 6, 7*, éditées sous la direction de Joshua BERRETT, New York, Londres : Garland Publishing, Inc., 1980, p. 5-6 ; la notice de l'enregistrement des *Symphonies n°s 4 et 5*, par la NDR Philharmonie Hannover, dir. Howard Griffiths, enr. 2010, CPO.

poème panthéiste et métaphysique, qui célèbre l'aspect sacré du sonore, soit lu ou distribué au public lors de chaque exécution, ce qui ne fut pas le cas à Paris. La nature programmatique de l'œuvre a probablement favorisé son exécution dans une ville où avait retenti quelques années plus tôt la *Symphonie fantastique* de Berlioz (que Spohr ne connaissait pas quand il écrivit *La Consécration des sons*). Mais elle est aussi à l'origine d'interprétations fautives : le public appréhende *Die Weihe der Töne* comme une musique descriptive et « pittoresque » (terme employé par Castil-Blaze), car elle leur est présentée sous le titre de *La Naissance de la musique*<sup>79</sup>. Par conséquent, les critiques démontrent l'aberration de vouloir évoquer la « naissance de la musique » avec un orchestre moderne et une écriture élaborée ; il ne serait pas plus convaincant de traduire le sujet par une musique balbutiante. Personne n'imagine faire abstraction de l'argument, lequel conditionne véritablement l'écoute<sup>80</sup>. Au dernier moment, Berlioz corrige la méprise dans une note de bas de page, où il raconte qu'un Allemand lui a traduit le titre de l'ouvrage : « Le plan du compositeur allemand ainsi expliqué n'a plus rien qui choque la raison<sup>81</sup>. »

En dépit du problème posé par le titre, la *Symphonie* est plutôt bien reçue. Dès les premières lignes de son commentaire, Berlioz écrit : « La *Symphonie* de Spohr [...] nous a paru remarquable sous plus d'un rapport. Le style ne se soutient pas toujours à la même hauteur, mais au moins est-il exempt de vulgarisme, et l'harmonie aussi bien que l'instrumentation en sont toujours distinguées. » Castil-Blaze loue l'« harmonie élégante et recherchée », la « mélodie agréable » de la *Berceuse*.

### « Un hommage si flatteur » : Spohr à Paris en 1844

Au fur et à mesure de ses exécutions, *Die Weihe der Töne* éveille l'intérêt et la sympathie des critiques, mais sans les enflammer : pas assez épicée pour qui a entendu la *Fantastique* de Berlioz ou les *Symphonies* de Beethoven<sup>82</sup>. Justement,

---

<sup>79</sup> Cette traduction erronée sera encore utilisée dans les années 1840. Voir par exemple : le *Journal des débats*, 22 juillet 1844 (le 7 avril 1846, le même journal attribue le titre « La Naissance des sons » au premier mouvement) ; la *Revue de Paris*, 27 juillet 1844 ; la *Revue et Gazette musicale*, 21 juillet 1844 (n° 29), p. 250 ; *L'Investigateur*, 1845 (t. V), p. 193 ; *Le Tintamarre*, 22-28 février 1846 (n° 8), p. 6.

<sup>80</sup> Voir notamment CASTIL-BLAZE, *Revue de Paris*, 1835 (t. XVII), p. 352-354, disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5802535g?rk=128756;0> [lien vérifié le 27 octobre 2016]. Voir aussi Hector BERLIOZ, *Journal des débats*, 23 juin 1835, p. 1-3. La situation n'aura pas évolué dans les années 1840, comme en témoignent les comptes-rendus mentionnés dans la note n° 79.

<sup>81</sup> BERLIOZ, *Journal des débats*, 23 juin 1835.

<sup>82</sup> Voir la chronique de *L'Artiste. Revue de Paris*, 1847 (IV<sup>e</sup> série, t. IX), p. 94. Disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215302p?rk=21459;2> [lien vérifié le 27 octobre

on associe de plus en plus Spohr à Beethoven, auquel on aimerait trouver un successeur. « Depuis quatre ans, Beethoven et Fesca ont cessé de vivre ; Spohr reste seul, et jusqu'à ce moment aucun talent d'un ordre supérieur ne s'est manifesté parmi les jeunes Allemands comme destiné à succéder à Beethoven », note la *Revue musicale* de Fétis<sup>83</sup>. En 1840, *Le Ménestrel* regroupe Steibelt, Beethoven, Berlioz et Spohr et présente ce dernier comme un « musicien célèbre et original, dont les œuvres ne ressemblent à rien qu'à elles-mêmes, et dont les motifs étranges ne manquent pourtant ni de grâce ni de naïveté ». Le chroniqueur conclut sur un éloge de taille : « En somme, depuis Beethoven, la symphonie ne s'était pas élevée aussi haut<sup>84</sup>. »

En 1844, lors du séjour de Spohr, la Société des Concerts du Conservatoire prévoit de jouer *Die Weihe der Töne* et la *Symphonie n° 6 « pastorale »* de Beethoven (autre œuvre « à programme »), « confondant ainsi ces deux beaux noms dans la même gloire », s'émeut la *Revue de Paris*<sup>85</sup>. *La France musicale* érige Spohr en « admirateur passionné du génie de Beethoven » qui rêverait d'« entendre les œuvres de son idole, interprétées par l'admirable orchestre qui remplit le monde de sa juste renommée<sup>86</sup> ». Comment concevoir qu'un musicien allemand, en 1844, ne vénère son aîné ? Or, Spohr aime la musique du « premier » Beethoven (en particulier les *Quatuors à cordes* op. 18), mais exècre les *Symphonies n° 5* et *n° 9*, qu'il dirige pourtant de façon remarquable<sup>87</sup>. On ignore ce qu'il pensait de la *Pastorale*.

À Paris en juillet 1844, Spohr fréquente Habeneck, Halévy, Auber, Berlioz, Adam. Si la séance organisée par la Société des concerts du Conservatoire n'est pas ouverte au public, plusieurs critiques relatent l'événement. Citons la *Revue et Gazette musicale* :

Pour rendre un juste hommage au célèbre compositeur de l'Allemagne, Louis Spohr, la Société des concerts a exécuté dimanche dernier en sa présence et sous sa direction, la symphonie qu'elle avait déjà essayée dans une de ses séances, sous le titre de la *Naissance des sons*. [...] Après la symphonie, rendue avec un soin religieux et dont toutes les beautés ont été vivement senties, M. Spohr est allé prendre place dans la salle avec sa

---

2016]. Voir aussi *Le Ménestrel*, 21 février 1847, beaucoup moins enthousiaste qu'en 1835. Disponible en ligne sur :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5617760k.item> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>83</sup> *Revue musicale*, 20 août 1831, p. 223.

<sup>84</sup> *Le Ménestrel*, 20 décembre 1840. Disponible en ligne sur :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56177417.item> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>85</sup> *Revue de Paris*, 27 juillet 1844. Disponible en ligne sur :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k112674r?rk=21459;2> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>86</sup> *La France musicale*, 21 juillet 1844, p. 231.

<sup>87</sup> Voir CAO, *Louis Spohr*, p. 148-149.



famille, et Habeneck a fait exécuter la *Symphonie pastorale* de Beethoven avec autant de perfection que devant le public ordinaire<sup>88</sup>.

Les autres journaux adoptent un ton similaire, respectueux envers un compositeur qui vient de fêter ses 60 ans, si célèbre en Allemagne et en Angleterre qu'on lui doit une certaine déférence. Laquelle ne traduit pas un réel intérêt pour la musique de l'invité : on commente l'attitude noble et délicate d'Habeneck qui laisse la baguette à Spohr dans sa propre musique (mais se réserve le privilège de diriger Beethoven), la perfection de l'exécution du chef français, l'émotion du musicien allemand<sup>89</sup>. Plus tard, Fétis se montrera particulièrement rosse : « À son entrée dans la salle, Spohr fut accueilli par les acclamations de tous les artistes, et tous rivalisèrent de zèle et de talent pour rendre avec toute la perfection possible les intentions du compositeur. Ce fut pour lui une grande jouissance ; un hommage si flatteur rendu par l'élite des artistes parisiens lui causa une vive émotion. Toutefois, il ne faut pas s'y tromper, cet hommage était simplement un trait d'exquise politesse française. Le fait est que la symphonie avait été plusieurs fois mise en répétition, et que, connaissant le goût des habitués des concerts du Conservatoire, Habeneck n'avait pas osé la leur faire entendre<sup>90</sup>. »

Quelles furent en revanche les impressions de Spohr ? Son autobiographie s'interrompt en 1837. Marianne, sa seconde épouse, utilisera ses notes et ses documents pour la compléter, dans un style neutre qui s'attache essentiellement à rapporter des événements, sans transmettre les sentiments du musicien. Dans la correspondance actuellement disponible, aucune lettre n'informe sur le deuxième séjour parisien.

## Transfert ou transplantation ?

Les relations entre Spohr et Paris pourraient sembler anecdotiques puisque le compositeur allemand fréquenta peu la capitale française. À partir de sa nomination à Cassel, il voyagea moins, l'électeur de la Hesse Frédéric-Guillaume I<sup>er</sup> renâclant à laisser partir son *Hofkapellmeister*. Dès lors, quand il parvint à obtenir un congé, il préféra se rendre en Angleterre, certain de la chaleur de l'accueil. Sans ces difficultés, aurait-il de nouveau pris le chemin de

---

<sup>88</sup> *Revue et Gazette musicale*, 21 juillet 1844 (n° 29), p. 250. Disponible en ligne sur : <https://archive.org/details/revueetgazettemu1844pari> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>89</sup> Voir *La France musicale*, 21 juillet 1844, p. 231.

<sup>90</sup> François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, deuxième édition, t. VIII, Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, Fils & Cie, 1867, p. 86. Disponible en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69725n.r=fetis%2C%20biographie%20universelle%2C%20spohr?rk=107296;4> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

Paris ? Le public français entendit le violoniste, jamais le chef d'orchestre, dont le rôle fut décisif dans l'évolution de l'art de la direction<sup>91</sup>. Sa perception aurait-elle changé en découvrant cette facette de son activité ?

C'est aussi parce qu'elles manquent – en apparence – de consistance que les relations entre Spohr et Paris mettent au jour une tension qui illustre la « construction d'une identité par rejet<sup>92</sup> ». Elles cristallisent des oppositions binaires devenues des lieux communs encore régulièrement invoqués aujourd'hui (classique / romantique, mélodie / polyphonie, mélodie / harmonie, opéra / symphonie, frivolité française / sérieux allemand, etc.). De part et d'autre de la frontière, la constatation de l'altérité s'accompagne d'une volonté d'affirmer sa suprématie.

Le sujet « Spohr et Paris » implique moins un processus de transfert que de « transplantation » (pour reprendre un terme utilisé par Spohr lui-même dans la situation inverse, celle du répertoire français programmé en Allemagne<sup>93</sup>). Le terrain n'était alors pas propice à une prise de la greffe, en particulier dans le domaine du théâtre lyrique. Comme l'a montré Corinne Schneider, *Der Freischütz* (d'abord « naturalisé » sous la forme de *Robin des bois*) fut le seul opéra allemand qui s'imposa sur les planches françaises au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>94</sup>. On supputera que la méconnaissance dont Spohr souffre toujours en France de nos jours s'enracine dans les incompréhensions du siècle précédent.

Si Spohr retira plus de déception que de satisfaction de son séjour de 1820-1821, la confrontation avec la culture française l'amena cependant à préciser ses propres goûts et ambitions, à prendre conscience de ce qui constituait les spécificités de la musique allemande, défauts inclus (lesquels ne concernent toutefois ni l'esthétique ni le langage, mais la pratique et l'organisation institutionnelle). Blessé par la « vanité française », il resta digne et n'épancha pas de ressentiment. Dans ses propos, jamais il ne versa dans la théâtralisation et la

---

<sup>91</sup> Dans son reportage rédigé à Londres le 13 août 1843, le chroniqueur de la *Revue et Gazette musicale de Paris* couvre de louanges Spohr chef d'orchestre. Rappelons aussi que Liszt demanda à Spohr de diriger la *Missa Solemnis* et la *Symphonie n° 9* lors de l'inauguration du monument à la mémoire de Beethoven à Bonn, en 1845.

<sup>92</sup> Emmanuel REIBEL, « Art lyrique et transferts culturels : réflexions méthodologiques », *Art lyrique et transferts culturels. 1760-1800*, colloque de l'Opéra-Comique dirigé par Alexandre DRATWICKI et Agnès TERRIER, 5 et 6 avril 2011, p. 8. Disponible en ligne sur : <http://www.bruzanemediabase.com/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Reibel-Emmanuel-Art-lyrique-et-transferts-culturels-reflexions-methodologiques> [lien vérifié le 27 octobre 2016].

<sup>93</sup> Phrase citée *supra* : « Et nous n'aurions plus besoin de transplanter [*verpflanzen*] sur nos scènes des œuvres étrangères qui, pour la plupart, sont indignes de la culture artistique des Allemands. » SPOHR, « Deuxième lettre de Paris », p. 103.

<sup>94</sup> SCHNEIDER, « L'Émergence de dilettanti germanophiles à Paris au contact de la troupe lyrique allemande de Joseph August Röckel (1829-1831) », p. 132.

dérision (voire l'arrogance) si fréquentes chez ses adversaires. À Cassel, il monta de nombreux opéras français sans en apprécier toujours la musique, estimant indispensable de faire un pas vers ce qu'il ne connaissait pas<sup>95</sup>. Et en 1820, il s'était avoué prêt à succomber à la musique d'église de Cherubini (peut-être également par fidélité envers l'idole de sa jeunesse).

Si sa musique fut peu jouée et ne suscita jamais une franche adhésion, elle contribua à faire connaître la culture allemande en France. En outre, on perçoit çà et là de meilleures dispositions, comme chez *Le Ménestral* qui, après l'écoute de *Die Weihe der Töne*, montre la nécessité de devenir familier de l'altérité pour pouvoir l'accepter : « Dans le motif qui suit le chaos sous le titre de *Réveil de la nature*, il y a des idées si neuves et si étranges que la surprise de l'auditeur ne lui permet pas d'apprécier tout d'un coup la valeur de cette suite de la première partie ; il nous a fallu plus d'une fois l'entendre pour en bien saisir les détails<sup>96</sup>. » À l'heure où nous ne sommes plus effrayés ni par des modulations enharmoniques, ni par la densité orchestrale d'une œuvre lyrique, il devrait être possible de convertir la transplantation en véritable transfert.

© Hélène CAO

---

<sup>95</sup> Il dirige notamment *Zampa* d'Hérold, *La Juive* d'Halévy, *Les Huguenots* et *Robert le Diable* de Meyerbeer et de nombreuses partitions d'Auber. Sur les opéras montés par Spohr à Cassel, voir Franz UHLENDORFF, « Chronik des Kasseler Musiktheaters von 1814-1844 », *Theater in Kassel*, édité par le Staatstheater Kassel, Cassel : Bärenreiter, 1959 et Reinhard LEBE, *Ein deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier*, Cassel : Erich Röth-Verlag, 1964.

<sup>96</sup> *Le Ménestral*, 20 décembre 1840. Voir aussi, cités *supra*, le *Journal des artistes*, 2 mai 1830, p. 538 et BERLIOZ, *Journal des débats*, 23 juin 1835.