

La musique au congrès de Vienne d'après le journal d'Anna Eynard-Lullin

Autor(en): **Zoppelli, Luca**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Annales fribourgeoises**

Band (Jahr): **79 (2017)**

PDF erstellt am: **27.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-825675>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



«JE ME FAISAIS UNE BEAUCOUP PLUS BELLE IDÉE DE LA MUSIQUE ALLEMANDE»

LA MUSIQUE AU CONGRÈS DE VIENNE D'APRÈS LE JOURNAL D'ANNA EYNARD-LULLIN

LUCA ZOPPELLI

Les travaux du Congrès de Vienne ont été accompagnés par un foisonnement de ritessociauximpliquantlamusique:représentationsd'opéra,concerts,bals, soirées où l'on pratiquait le chant de salon. Ce phénomène, immédiatement remarqué par les chroniqueurs de l'époque, ne cesse de revenir dans les descriptions des historiens d'aujourd'hui, entre autres en raison du rôle symbolique et même politique que de telles pratiques pouvaient jouer.¹ L'événement coïncide en outre avec l'essor du mythe de la ville danubienne comme «capitale de la musique».² Les multiples activités musicales qui ont lieu sous les yeux des élites sociales et politiques du continent contribuent à fonder la perception de Vienne comme plaque tournante de la musique européenne, d'autant plus que ces élites ramènent de la capitale des Habsbourg des modèles sonores et des pratiques sociales (comme la valse), qui s'imposeront dans la longue durée. Au niveau de la musique savante, Vienne est également en passe d'être reconnue, dans la perception générale, comme le noyau générateur d'une nouvelle phase de l'art musical, l'épicentre de ce que les historiens appelleront bientôt «Wiener Klassik». L'œuvre de Joseph Haydn (1732-1809), de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) et de Ludwig van Beethoven (1770-1827), en effet, devient en quelques décennies un modèle stylistique global, la nouvelle référence absolue pour le langage musical européen. Aucun texte concernant les activités sociales et mondaines ayant eu lieu à Vienne à l'époque du Congrès ne manque de

Ci-contre: Anna et son mari Jean-Gabriel face à face. Daguerrotypage, verre, 152 x 127 mm.

© Bibliothèque de Genève.

souligner cet aspect, et notamment l'apport direct de Beethoven, dont les compositions sont souvent jouées. La présence de celui qui sera bientôt l'icône culturelle par excellence de l'Europe romantique semble ajouter au poids symbolique du moment.

Il est toutefois dangereux de «lire» la dimension musicale du Congrès de Vienne à la lumière du rôle que le «classicisme viennois», par la suite, a assumé dans le répertoire et dans l'historiographie. Le début du XIX^e siècle voit la juxtaposition de deux cultures musicales relativement séparées³, émanations de différents milieux à la fois sociaux et géographiques. L'une, ayant des racines profondes dans le goût des aristocraties européennes, est centrée sur la primauté de l'opéra italien et français et sur la pratique du chant de salon ; sa catégorie principale est l'expérience de la performance, soit en tant qu'écoute (des prestations virtuoses et raffinées des grands chanteurs à la réputation continentale), soit en tant que pratique active (réunissant, dans le chant d'ariettes et romances à la simplicité calculée, nobles amateurs et professionnels à l'intérieur des espaces consacrés à la sociabilité d'élite).⁴ Dans cette vision de l'art musical l'œuvre composée, malgré ses qualités esthétiques, n'est que le canevas, adaptable et modulable, d'un 'événement' sonore; et le plaisir esthétique implique une forme de réception spontanée et non intellectualisée, dépendante de la catégorie du «goût». L'autre «culture», qui concerne surtout la musique instrumentale, a pu se développer notamment à Vienne grâce au croisement de personnalités artistiques innovantes et d'un mécénat aristocratique très particulier, ouvert au soutien de la musique expérimentale, plus complexe à l'écoute.⁵ Haydn, Mozart et Beethoven incarnent donc, pour utiliser la définition de James Webster, un «first viennese modernism»⁶ qui met au premier plan la notion de l'œuvre musicale autonome et qui exige de l'auditeur une écoute structurée attentive, soustraite au cadre de la fonctionnalité sociale immédiate; son milieu international de diffusion est surtout la bourgeoisie cultivée de l'Europe centrale et septentrionale. À long terme, ce deuxième paradigme deviendra celui de la musique savante tout court, et transmettra certaines de ses caractéristiques (notamment le *Werkcharakter* de l'œuvre musicale cohérente, autonome et intangible) au répertoire concurrent.

Entre l'automne 1814 et le printemps 1815, les élites de l'Europe entière convergent vers Vienne: une occasion précieuse pour observer la juxtaposition

des «deux cultures», qui se côtoient dans le calendrier richissime des événements musicaux et mondains. L'impression, toutefois, est d'une certaine séparation entre elles. Milieux, mentalités, goûts semblent diverger, bien que la cour et l'aristocratie viennoises ne manquent pas de soumettre 'leurs' auteurs à l'attention des élites continentales. En ce sens le journal d'Anna Eynard-Lullin – jeune femme riche en esprit et en talent musical qui accompagne son époux, membre de la délégation genevoise – est très révélateur.⁷ Comme le remarque Benoît Challand, Anna «possède le capital social et culturel nécessaire pour s'immiscer au cœur des soirées aristocratiques de Vienne»⁸ grâce à des réseaux et à des fréquentations axés vers Paris, mais également vers l'Italie. Elle connaît le répertoire opératique franco-italien et excelle dans le chant de salon italianisant qui avait connu un grand succès sous l'Empire (le goût de Napoléon, très orienté vers la musique italienne, ainsi que les échanges dus à l'expansion française dans la péninsule avaient facilité la création d'une sorte de koinè musicale franco-italienne). En somme, elle appartient entièrement à la première des deux cultures que nous venons d'évoquer. Or, Anna ne manque pas de curiosité, et la lecture du journal nous donne l'impression qu'elle avait approché Vienne avec une certaine attente pour cette «musique allemande» dont l'Europe commençait à parler (avait-elle déjà lu les pages consacrées à la musique dans l'Allemagne de Madame de Staël, qui venait tout juste de paraître?). Toutefois, on a l'impression que ses expériences viennoises ne parviennent pas à réorienter son horizon culturel.

Durant le séjour viennois, Anna se rend plusieurs fois à l'opéra; on y donne avant tout des titres du répertoire franco-italien, qu'elle connaît bien. Sauf pour *Cendrillon* de Nicolò Isouard, opéra représenté «à grand spectacle, ballet, etc.» et dont la musique «a été assez bien chantée» (p. 303)⁹, elle est souvent déçue par le niveau de l'interprétation: dans *La Vestale* de Gaspare Spontini, elle ne sauve que les ballets (puisqu'il s'agit, en fait, de la troupe de l'Académie Impériale de Musique de Paris qui vient de s'établir à Vienne); «tout ce qui est chant étaient [sic] détestable». Anna semble ainsi rejoindre un topos largement partagé par les observateurs issus de la culture de la vocalité franco-italienne: dans les pays germanophones le chant est hurlé et l'orchestre couvre les voix («la Vestale criait d'une manière désolante. L'orchestre jouait trop fort»). En somme, «quelle différence avec les opéras exécutés à Paris!» (p. 192). De même, *Camilla* de Ferdinando Paër «a été assez mal jouée», ce qui n'empêche pas «cette magnifique musique» de

lui faire «grand plaisir» (p. 230, signe qu'elle connaît déjà très bien l'œuvre). Rien n'indique en revanche qu'elle ait eu l'occasion, ou l'envie, d'assister à des représentations d'opéras d'auteurs allemands, régulièrement à l'affiche durant cette période: *Fidelio* de Beethoven, par exemple, ou le célèbre Singspiel *Die Schweizerfamilie* de Joseph Weigl, l'œuvre la plus représentée à Vienne durant cette période (et qui aurait pu l'intéresser ne serait-ce que pour le sujet, étant donné qu'Anna revendique à plusieurs occasions, dans les pages du journal, son appartenance nationale suisse).

Un des grands événements musicaux auxquels Anna assiste est l'exécution de l'oratorio *Samson* de Georg Friedrich Haendel, en présence des souverains, le 16 octobre à la Redoutensaal. Ses réactions montrent sa difficulté à conceptualiser les éléments d'une tradition musicale qui lui est en bonne partie étrangère:

«Le concert de hier a été très beau, le rassemblement énorme. Les souverains, à leur arrivée, ont été prodigieusement applaudis, surtout l'empereur d'Autriche. Il a salué le public pendant tout le temps que les ovations ont duré. La musique était belle et malgré les 700 musiciens, il y a eu beaucoup d'ensemble. Toute la partie instrumentale a été bien supérieure à la vocale. Les c[h]œurs étaient nombreux. En tout, la musique est restée fort au-dessous de ce que j'attendais. Je me faisais une beaucoup plus belle idée de la musique allemande. Je n'ai encore rien entendu ici en fait de musique, pour sa perfection remarquable, [comparable] à l'air tyrolien dont j'ai déjà parlé, et qui fut chanté en partie sans accompagnement par quatre paysans des montagnes du Tyrol.» (p. 201)

Les contradictions apparentes de ce passage s'expliquent par une terminologie dont les nuances divergent des pratiques discursives actuelles. «Le concert» n'indique pas l'exécution musicale en tant que telle, mais l'ensemble de son cadre social; «la musique» indique tantôt la qualité de la performance (qu'Anna apprécie bien, toujours avec une préférence pour cette «partie instrumentale» qui fait la renommée de la vie musicale allemande) tantôt l'œuvre en elle-même, dont elle semble en revanche déçue. La monumentalité savante de l'oratorio d'Haendel, qui présuppose de la part de l'auditeur un intérêt de type historiciste encore absent de la tradition franco-italienne, échappe à ses références; il s'agit d'une musique

trop complexe et peu spontanée, qu'Anna compare défavorablement au naturel du chant populaire. Même Madame de Staël, selon un topos qui sera au cœur des polémiques esthétiques des décennies à venir, venait d'affirmer que les compositeurs allemands «mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages, ils réfléchissent trop à ce qu'ils font».¹⁰ Le nom du compositeur – en dépit du statut d'icône qu'Haendel détient, premier dans l'histoire musicale européenne, depuis quelques décennies – n'est d'ailleurs pas mentionné, signe du fait qu'Anna n'a pas encore assimilé la nouvelle conception qui met l'auteur et l'œuvre au centre de l'expérience sonore.

De manière analogue, elle assiste le 25 janvier à un concert – en l'honneur de la tsarine – dont elle se limite à noter que « la musique a été fort belle et très courte, ce qui est toujours un mérite » (p. 305). En cette occasion, le ténor Franz Wild a chanté le Lied *Adelaide*, peut-être la composition de Beethoven la plus célèbre du vivant de l'auteur, accompagné par Beethoven lui-même; sa surdité étant désormais à un état avancé, ce fut sa toute dernière apparition publique en tant que pianiste.¹¹ Si quelqu'un, dans l'entourage d'Anna, lui fit remarquer qu'elle venait d'écouter un des «greatest hits» de la musique viennoise, et d'assister à l'apparition rarissime d'un compositeur désormais en passe d'acquérir un statut mythique, le journal n'en garde trace aucune. Le «deux cultures» de la musique semblent encore très éloignées.

En revanche, le journal d'Anna mentionne souvent les pratiques musicales de salon auxquelles participent les protagonistes du congrès, et les succès qu'elle obtient en s'y joignant. Voici quelques passages:

«Lord Castlereagh s'est joint à la société. Il a même fait une partie dans les airs anglais, sa voix est très juste.» (p. 246)

«Lord Castlereagh nous a interrompus en venant prier le prince [Eugène de Beauharnais, vice-roi d'Italie] de chanter quelques romances. Alors une partie de la société a passé dans la chambre de musique, l'autre est restée à causer. Le Vice-Roi m'a demandé si je connaissais les nocturnes de Blangini. J'ai répondu que oui. Il m'a prié d'en chanter un avec lui. Je ne me suis pas fait presser et nous avons choisi Amor che nasce. Il chante, a une jolie voix, mais la prononciation est trop française. On nous a fait les compliments d'usage sur ce duo.» (p. 269)

«Après souper, Lady a prié qu'on retourne au piano. Quelqu'un, qui avait entendu mon petit air napolitain, est venu me le demander. Je l'ai chanté. Alors un bruit général a eu lieu. «C'est charmant, c'est délicieux, mais c'est une Italienne, comment Mme Eynard chante comme cela et nous ne le savons pas...» [...] Après cela, j'ai demandé à Lord Castlereagh de chanter les beaux airs anglais. Il ne s'est point fait presser, mais il manquait la voix pour faire la première partie. Il m'a demandé si je pouvais le faire. En effet sachant l'air, cela ne m'a pas été difficile. Son plaisir a été grand d'entendre une étrangère chanter un air national anglais.» (p. 270)

«La comtesse d'Apponyi a chanté à ravir. [...] Quand j'ai vu paraître lord Castlereagh qui me cherchait, il m'a demandé de chanter. Je lui ai refusé aussi longtemps que j'ai pu, mais il m'a pris le bras et m'a entraînée dans la salle de musique, m'a fait asseoir au piano, me priant de lui chanter mon petit air napolitain qui a un grand charme à son oreille.» (p. 314-315)

Anna excelle donc dans le chant de salon, un répertoire aux allures simples, spontanées et vaguement folkloriques parfaitement taillé pour les goûts et pour les moyens des amateurs. En outre, elle profite des possibilités que la ville lui offre pour s'améliorer dans la technique du chant: dès son arrivée, elle prend des leçons du célèbre pédagogue Giovanni Liverati (p. 209). Tout comme Felice Blangini, dont Anna chante les nocturnes immensément célèbres, Liverati appartient au réseau international des professeurs italiens de chant établis auprès des grandes maisons princières et aristocratiques et dans les capitales européennes. C'est grâce à ce réseau que certaines ariettes italiennes entrent dans le répertoire de tous les amateurs de chant qui peuplent les salons du continent;¹² une langue musicale partagée relie ainsi les membres de cette société réunie à Vienne pour le Congrès, et leur permet de joindre leurs forces pour de brèves exécutions extemporanées.

La culture aristocratique de la performance non professionnelle s'exprime également sous une forme particulière, fortement enracinée dans la tradition de la cour de Vienne. Le 22 décembre 1814, Anna assiste à un spectacle pour elle insolite, une sorte de mascarade de cour durant laquelle plusieurs membres de la haute aristocratie locale (le prince Radziwill, la princesse Esterhazy, la comtesse Zichy, et autres Schönborn, Liechtenstein, Schwarzenberg...),

richement habillés en personnages de l'imaginaire troubadour, jouent, en guise de monologue ou à deux, de courtes scènes détachées. Les textes, parlés, sont conçus pour rendre hommage à la société qui assiste au spectacle et pour magnifier l'ouvrage politique du Congrès; ils introduisent l'exécution de romances célèbres. Le comte de La Garde, qui assiste au même spectacle, mais peut-être à une date différente, dans ses souvenirs qualifie ce spectacle de «romances en action».¹³ Si la longue description qu'Anna en fait dans son journal, sans doute sans avoir un texte écrit sous les yeux, est quelque peu confuse, bien que très vivante, il nous est possible de reconstruire la nature de cet événement grâce notamment au livret imprimé à cette occasion.¹⁴ Cet événement nous permet de mesurer à quel point la culture de l'aristocratie européenne était imprégnée, malgré tout, du modèle français, et non seulement parce que le spectacle était entièrement récité et chanté en français. On y retrouve l'imaginaire troubadour, développé en France à partir des années 1780, et les romances à la saveur moyenâgeuse qui avaient fait fureur sous l'Empire, comme *Soldat qui gardes ces créneaux* (Boïeldieu), *Un jeune troubadour qui chante et fait la guerre* (Alvimare du Briou) ou *Partant pour la Syrie* (Hortense de Beauharnais).

En revanche, la forme du spectacle et sa fonction dans la sociabilité de la cour étaient entièrement viennoises: au XVII^e siècle déjà, on trouve de ces sérénades allégoriques entièrement exécutées par les grands aristocrates de la cour des Habsbourg (par exemple *Il teatro delle passioni humane* d'Antonio Minato et Antonio Draghi, 1690). Formée à la culture dramatique du théâtre musical, toutefois, Anna n'apprécie guère cet empilement de romances éparses reliées par une forme d'autoreprésentation de caste: «mille paroles faisant allusion au Congrès, aux souverains et aux beautés féminines [...], un dialogue fade, qui n'a rien pris de piquant par l'arrivée de deux jouvencelles jeunes et belles qui sont venues ajouter encore quelques fadaïses sur le moment présent». En somme, «ce spectacle ne vaut pas à beaucoup près un opéra, parce que nécessairement c'est froid, l'intérêt cesse à chaque instant, car on change constamment de scène, c'est décousu, cela n'a que le mérite d'être quelque chose de nouveau.» (p. 263-264)

Passionnée de musique, curieuse et intelligente, Anna Eynard-Lullin n'en reste pas moins liée à une conception spécifique de l'art musical et de ses fonctions sociales. Son journal, extrêmement intéressant pour les informations qu'il apporte et plus encore pour le regard qu'il transmet, suggère qu'à l'occasion du

Congrès les différentes cultures de la représentation se sont certes côtoyées, mais que les échanges n'ont pas toujours abouti à une remise en cause des identités dont chacune d'entre elles était l'expression. Le brassage des «musiques» européennes n'aura pas eu lieu dans la Vienne du Congrès.

NOTES

¹ LADENBURGER Michael, «Der Wiener Kongress im Spiegel der Musik», in LÜHNING Helga, BRANDENBURG Sieghard, *Beethoven zwischen Revolution und Restauration*, Bonn, 1989, p. 275-306; LENTZ Thierry, *Le congrès de Vienne. Une refondation de l'Europe 1814-1815*, [Paris], 2013, chapitre VII; OUVRARD Robert, *Le Congrès de Vienne (1814-1815): carnet mondain et éphémérides*, Paris, 2014, chapitre IV; CHALLAND Benoît, «Introduction», in MONTENACH Jean de, EYNARD-LULLIN Anna, *Journaux du Congrès. Vienne 1814-1815. «J'ai choisi la fête»*. Textes établis et introduits par Benoît Challand, Alexandre Dafflon, Jim Walker avec la collaboration de Bernard Lescaze, Fribourg, 2015, p. 21-59.

² FRITZ-HILSCHER Elisabeth, «Die Stadt als Raum kollektiver Identitätsfindung. Der Wiener Kongress (1814/1815) und seine Bedeutung für den Topos von Wien als „Weltstadt der Musik“», in LOOS, Helmut [...], *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen [...]* Bd. 3: *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert [...]* Leipzig, 2011, p. 236-247.

³ DAHLHAUS Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, 1996, p. 7-13.

⁴ STEFFAN Carlida, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850) : testi, contesti e consumo*, Pisa/Roma, 2007, (Musicalia 2), passim.

⁵ DENORA Tia, *Beethoven et la construction du génie*, Paris, 1998.

⁶ WEBSTER James. «Between Enlightenment and Romanticism in Music History: First Viennese Modernism and the Delayed Nineteenth Century», *19th-Century Music*, 25, 2002, p. 108-126.

⁷ MONTENACH Jean de, EYNARD-LULLIN Anna, op. cit., p. 185-325.

⁸ CHALLAND Benoît, «Introduction», op. cit., p. 25.

⁹ Pour ne pas multiplier les notes en marge de page nous indiquons dans le texte, entre parenthèses, les numéros de page des citations du journal d'Anna (MONTENACH Jean de, EYNARD-LULLIN Anna, op. cit.).

¹⁰ STAËL Germaine de, *De l'Allemagne*, Paris 1968, vol. II, p. 83.

¹¹ Cf. LADENBURGER Michael, «Der Wiener Kongress im Spiegel der Musik», op. cit., p. 294.

¹² Cf. STEFFAN Carlida, *Cantar per salotti*, op. cit., p. 24ss.

¹³ *Fêtes et souvenirs du Congrès de Vienne. Tableaux des salons, scènes anecdotiques et portraits / 1814-1815 / par le comte A. de La Garde*, Bruxelles 1843, vol II, p. 14.

¹⁴ *Les grands-jours du Château de *** et Scènes de Troubadours en l'an 1148, Vienne 1814*.