

Ampleur de l'harmonie (la montagne magique)

(C'est moi qui ai ajouté les intertitres)

Il s'agissait d'ajouter une curiosité à celles du grand salon, initiative décidée lors d'une réunion administrative par la direction de cet établissement tout à fait recommandable ; elle avait été acquise pour une somme dont nous ne ferons pas état, mais qu'on peut qualifier de généreuse. Était-ce donc un ingénieux jouet, un peu comme le stéréoscope, le kaléidoscope en forme de longue-vue, ou le zootrope ? Assurément, même si cela n'avait rien à voir. Ce qu'on trouva un beau soir dans le salon de musique, en levant les bras au ciel ou en s'inclinant, les mains jointes devant les cuisses, n'avait rien d'un instrument d'optique : c'était un appareil acoustique. Par surcroît, ces attractions faciles ne soutenaient pas la comparaison avec cet objet, en matière de classe, de rang et de valeur. Ce n'était pas une de ces supercheries puériles et monotones dont on se lassait, sans plus y toucher, au bout de trois malheureuses semaines. C'était une corne d'abondance qui procurait une jouissance esthétique à la fois allègre et écrasante. C'était un phonographe.

Nous redoutons fort que ce mot ne soit compris de travers, dans un sens indigne et dépassé, et n'évoque une image correspondant à une forme primitive et désuète de l'objet réel auquel nous songeons, et non à cette réalité parachevée par les infatigables tentatives d'amélioration de la technique appliquée aux arts. Mes bons amis, ce n'était pas le misérable coffret à manivelle qui, naguère muni d'une plaque tournante et d'un stylet, simple accessoire d'un pavillon en laiton, emplissait les oreilles peu exigeantes de hurlements nasillards, posé sur une table de restaurant. Plus profond que large, le coffre laqué en noir mat qui, relié à une prise électrique par un câble de soie, trônait avec une distinction modeste sur un socle à compartiments, ne ressemblait plus du tout à ce grossier engin antédiluvien. Ayant soulevé un couvercle au galbe gracieux, dissimulant au fond une tige de soutien métallique qui le maintenait automatiquement en position oblique pour protéger l'appareil, on distinguait dans un léger renforcement le plateau couvert de feutre vert, bordé de nickel, et, en son milieu, un axe cylindrique du même métal permettant de centrer le disque en ébonite. On remarquait encore, à l'avant et sur le côté droit, un dispositif chiffré comme une montre pour régler la vitesse de rotation, et, à gauche, la manivelle destinée à faire tourner ou à stopper le mécanisme ; au fond, le bras mécanique en nickel articulé avec souplesse, sinueux et renflé, comportant à son extrémité une tête de lecture ronde et aplatie, dont le résonateur supportait l'aiguille parcourant les sillons. En ouvrant les battants de la double porte, sur le devant, on n'apercevait guère plus qu'une sorte de volet à claire-voie, un treillage en bois noir.

C'est le dernier modèle », dit le docteur, qui venait d'entrer. « Notre dernière acquisition, mes enfants, voui, voui, c'est ce qu'on fait de mieux dans le chenre ! » Il prononça ce dernier mot avec une incroyable cocasserie, à la manière d'un bonimenteur inculte. « Ce n'est ni un appareil ni une machine », poursuivit-il en fixant sur le bras une aiguille qu'il prit dans le coffre, dans une petite boîte en fer-blanc coloré, « c'est un instrument, un Stradivarius, un Guarnerius, et sa caisse de résonance offre une capacité vibratoire d'un raffinement exquis ! Il est de la marque Polyhymnia, nous

apprend l'inscription à l'intérieur du couvercle. Fabrication allemande, figurez-vous ! Nous sommes de loin les meilleurs. La musicalité est fidèlement restituée, sous une forme mécanique et moderne. C'est l'âme allemande *up to date*. Et voici la littérature ! » Il montra une petite étagère garnie d'albums à large tranche. « Je vous laisse profiter à loisir de cet enchantement, mais je recommande au public d'en prendre soin. Voulez-vous qu'on en mette un à plein volume, pour voir ce que ça donne ?

Les malades l'en prièrent instamment ; Behrens saisit un de ces livres magiques, à la fois muets et substantiels, tourna les lourdes pages et, dans une pochette en carton dont on apercevait le titre en couleurs grâce à une découpe circulaire, prit un disque qu'il plaça sur l'appareil. D'un geste, il mit le plateau en marche, attendit deux secondes la pleine vitesse de la rotation, et posa avec précaution la fine pointe de l'aiguille en acier au bord du disque. On entendit un léger grésillement. À l'instant même où il abaissa le couvercle éclatèrent les premières mesures capricantes d'une ouverture d'Offenbach, par les battants ouverts, les fentes de la claire-voie, ou plutôt par tout le coffre, dans un tintamarre d'instruments et le vacarme insistant d'une joyeuse mélodie.

Offenbach : Orphée aux enfers

Tout le monde écoutait en souriant, bouche bée ; les fioritures des bois avaient une pureté et un naturel tels qu'on n'en croyait pas ses oreilles. Un violoniste exécuta en solo un fantastique prélude : on entendait les vibrations de l'archet, les trémolos des cordes, les suaves glissandos. Le violon sut trouver sa mélodie, celle d'une valse, puis de *J'ai perdu mon Eurydice*. L'harmonie de l'orchestre soutenait en douceur cet air caressant : quel ravissement de l'entendre, repris avec solennité par l'ensemble des instruments, se répéter dans un retentissant tutti ! Certes, ce n'était pas comme si un véritable orchestre eût joué dans la pièce. La perspective altérait la polyphonie, la diminuait ; s'il est permis d'employer pour le domaine de l'ouïe une métaphore empruntée à celui de la vue, on avait l'impression de contempler, à travers des jumelles de spectacle retournées, un tableau qui paraissait éloigné et rapetissé, sans rien perdre de la netteté du dessin, de la luminosité des couleurs. D'une bravoure fringante et pétillante, le morceau déploya tout l'esprit de son allègre invention. La conclusion fut l'exubérance même, avec son galop à l'attaque hésitante et pleine de drôlerie, son french cancan mutin qui suscitait la vision de hauts-de-forme agités en l'air, de fougueux lancements de jambes et d'envolées de jupons, et son dénouement sans fin, comique et triomphal. Le mécanisme s'arrêta de lui-même. C'était tout. On applaudit de bon cœur.

Rossini : Le Barbier de Séville

On en redemanda, et on l'obtint : une voix humaine jaillit du coffre, à la fois virile, suave et puissante, accompagnée par l'orchestre ; c'était un baryton italien de renom et, à présent, le son était tout sauf voilé ou lointain : le prodigieux organe retentissait de toute son ampleur et de tout son volume naturels. Depuis la pièce voisine, sans voir l'appareil, on aurait juré que l'artiste en personne se trouvait dans le salon, sa partition à la main, et chantait. Il interprétait, dans sa propre langue, un air de bravoure – *eh, il barbiere. Di qualità, di qualità ! Figaro qua, Figaro là, Figaro, Figaro, Figaro !* Les

auditeurs faillirent mourir de rire en entendant ce parlando suraigu, et cette voix de stentor contrastant avec l'agilité vocale que requièrent ces phrases difficiles à prononcer. Les experts purent suivre et admirer son art du phrasé, et sa technique du souffle. Maître de l'irrésistible et, en bon Latin, virtuose friand de rappels, il tint l'avant-dernière note qui précédait la tonique finale, en s'avançant jusqu'au bord de la rampe, la main levée, eût-on dit, si bien qu'un tonnerre de bravos éclata avant même la fin du morceau. C'était éblouissant.

Il y eut bien davantage : un cor de chasse exécuta avec une belle application des variations sur un air populaire. Un soprano chanta à pleins poumons les staccatos et les trilles d'un air de La Traviata, avec une précision et une fraîcheur exquises. Comme derrière des voiles, le spectre d'un violoniste de renommée mondiale joua une romance de Rubinstein, accompagné d'un piano aux sonorités piquées comme celles d'une épinette. De ce coffret miraculeux au doux bouillonnement s'échappèrent carillons, glissandos de harpe, fanfares et roulements de tambour. De ce coffret miraculeux au doux bouillonnement s'échappèrent carillons, glissandos de harpe, fanfares et roulements de tambour. On mit enfin des disques de danse : on disposait déjà de divers exemples des dernières importations, comme, dans le style exotique des cafés-concerts qu'il y avait dans les ports, le tango, destiné à ravalier la valse de Vienne au rang de danse de grands-pères. Behrens se retira, non sans avoir intimé l'ordre de n'utiliser l'aiguille qu'une fois et de manipuler les disques « exactement comme des œufs frais ». C'était Hans qui maniait l'appareil.

Pourquoi Hans plutôt qu'un autre ? Il se trouve que c'était lui : d'un ton lapidaire, à mi-voix, il avait évincé ceux qui, après le départ du médecin, voulaient s'occuper de changer les aiguilles et les disques, de mettre en marche ou d'éteindre. « Laissez-moi faire ! » leur avait-il dit en les repoussant, et ils s'étaient écartés, impassibles, d'abord parce qu'il avait l'air de s'y connaître depuis belle lurette, et ensuite parce qu'ils préféraient de loin, tant qu'ils ne s'ennuyaient pas, prendre leurs aises et se faire servir sans se charger de rien, au lieu d'être à la source même du ravissement.

Il en allait autrement de Hans Castorp. Lorsque le médecin avait présenté sa nouvelle acquisition, Hans était resté en silence au fond de la salle, sans rire ni applaudir ; il avait pourtant suivi les morceaux avec une attention soutenue en se triturant le sourcil entre deux doigts, geste dont il était coutumier. Quelque peu agité, il avait changé plusieurs fois de place au dernier rang, était passé dans la bibliothèque pour écouter de là-bas et, plus tard, les mains jointes dans le dos et le visage fermé, s'était posté à côté de Behrens en épiait le coffre de l'appareil, afin de découvrir son maniement aisé. Il se disait : « Attention ! Halte-là ! Sensationnel ! Ça, c'est pour moi ! » Il était envahi d'un pressentiment clair comme de l'eau de roche : ce serait une nouvelle passion, un envoûtement, un amour accaparant. Son état d'esprit était en tout point celui d'un jeune homme du plat pays auquel Amour, lors d'un coup de foudre, a décoché en plein cœur une flèche à barbillons. Une ferveur jalouse ne tarda pas à régir le comportement de Hans. Un bien collectif ? Si elle est indolente, la curiosité n'a ni le droit ni la force de posséder. « Laissez-moi faire ! » siffla-t-il entre ses dents, à leur grande satisfaction. Ils dansèrent encore sur quelques morceaux un peu lestes, réclamèrent aussi du chant, un duo d'opérette, la barcarolle des *Contes d'Hoffmann*,

qui charma leurs oreilles ; puis il referma le couvercle, et les autres s'en allèrent faire leur cure de repos, en causant avec une animation fugace. Il n'attendait que cela. Ils laissèrent tout en plan, les boîtes d'aiguilles et les albums ouverts, les disques épars : cela leur ressemblait. Faisant mine de leur emboîter le pas, il leur faussa compagnie dans l'escalier, revint au salon, s'y enferma et y resta la moitié de la nuit, tout à son affaire.

Il se familiarisa avec cette nouvelle acquisition, et passa en revue tout à loisir les trésors musicaux dont il disposait, le contenu des lourds albums. Il y en avait douze, de format petit ou grand, contenant chacun douze disques, et comme ces plaques noires gravées de sillons spiralés étaient enregistrées des deux côtés, parce que bien des morceaux ne tenaient pas sur une seule face, ou parce que plusieurs disques en comportaient deux différents, ils offraient un espace de belles possibilités à conquérir, dont l'étendue, malaisée à saisir d'emblée, avait de quoi le troubler. Il en joua une bonne vingtaine en utilisant des aiguilles douces qui servaient de sourdine, afin de ne pas être entendu et de ne déranger personne, la nuit ; ce n'était malgré tout que le huitième de tant de pistes alléchantes à expérimenter. Ce soir-là, il se contenta de parcourir les titres en insérant parfois dans l'appareil tel ou tel échantillon de gravure muette et circulaire, pour lui faire rendre un son. Ces disques d'ébonite ne se distinguaient, pour l'œil, que grâce à l'étiquette de couleur collée en leur centre. Ils se ressemblaient tous, étant couverts, sur la quasi-totalité de leur surface, de cercles concentriques très rapprochés ; or leurs fines empreintes linéaires recelaient toutes les musiques possibles et imaginables, les plus heureuses inspirations issues de toutes les régions de l'art, dans des interprétations magistrales.

On y trouvait quantité d'ouvertures et de mouvements de l'univers sublime de la musique symphonique, joués par des orchestres célèbres dont les chefs étaient nommément désignés ; ensuite, toute une série d'airs accompagnés au piano, interprétés par de grands chanteurs d'opéra, soit des arias, produit sublime et conscient d'un art individuel, soit de simples chants populaires, soit enfin, à mi-chemin entre ces deux genres, des créations artistiques pleines de spiritualité, quoique éprouvées et élaborées avec beaucoup d'authenticité et de piété, dans le sens de l'âme du peuple ; des airs populaires que l'on pourrait qualifier d'artificiels, sans vouloir railler leur « ferveur. Un, notamment, que Hans connaissait depuis sa plus tendre enfance et qui, à présent, lui inspirait un amour complexe et mystérieux – il en sera bientôt question. Qu'y avait-il encore ou, plutôt, qu'est-ce qui manquait ? Les opéras abondaient : soutenu par un orchestre discrètement en retrait, un chœur international, composé de chanteurs de renom, consacrait les dons divins de ses voix expertes à l'exécution d'airs d'opéra, de duos, de grandes scènes provenant de diverses régions et époques du drame lyrique : c'était tantôt la sphère esthétique méridionale, d'un enthousiasme à la fois généreux et léger, tantôt l'univers germanique populaire, plein de malice et de démons, tantôt le grand opéra français, ou l'opéra bouffe. Était-ce tout ? Oh, que non ! Venait ensuite la série des musiques de chambre, des quatuors et des trios, des solos de violon, violoncelle ou flûte, des airs de concert avec violon ou flûte *obbligato*, des compositions pour piano seul, sans même parler des simples divertissements, des couplets, des disques de circonstance où étaient enregistrées les mélodies de petits orchestres de danse, qui requéraient une aiguille plus dure.

Hans examinait ces disques, les triait et, seul à manipuler, en confiait certains à l'instrument qui les éveillait à une vie sonore. La tête brûlante, il alla se coucher à une heure aussi tardive que lors de la première beuverie avec Pieter Peepkorn, de majestueuse et fraternelle mémoire ; de deux heures à sept heures du matin, il rêva du coffret magique. En songe, il vit le disque en pleine rotation autour de l'axe, à une vitesse qui le rendait invisible et pourtant silencieux ; son mouvement consistait à tourner en rond avec fluidité tout en chassant sur le côté, de telle sorte que le disque qui passait sous le bras portant l'aiguille lui communiquait une oscillation, souple respiration rendant à merveille, il fallait le croire, le *vibrato* et le *portamento* des cordes et des voix humaines. Le rêveur ne pouvait cependant comprendre, pas plus que l'homme éveillé, comment le simple passage d'une ligne tenue au-dessus d'une cavité acoustique était capable de reproduire, grâce à la seule membrane du diaphragme, toute la variété des corps sonores emplissant l'oreille spirituelle du dormeur.

Wagner : Tannhäuser (*Blick ich umher in diesem edlen Kreise*)

Puccini : La Bohème

Le lendemain, il revint de bonne heure au salon, avant même le petit déjeuner, et, les mains jointes, assis dans un fauteuil, fit chanter un merveilleux baryton soutenu par une partie de harpe : « Considérant cette noble assemblée ». La harpe avait des accents d'un naturel parfait, son jeu n'était pas dénaturé ni appauvri par le coffret qui l'émettait, outre cette voix humaine qui enflait, respirait et articulait – c'était prodigieux. Rien de plus tendre au monde que ce duo d'un opéra moderne italien que Hans passa ensuite, rapprochement modeste et intime entre un ténor de renommée mondiale, qui figurait sur la plupart des albums, et un délicat soprano suave et cristallin, dans le *Da mi il braccio, mia piccina* et la petite phrase toute simple et mignonne, d'une concision mélodieuse, qu'elle lui chantait en retour...

Plus tard, après le déjeuner, il eut des auditeurs lors de ses manipulations, et ce public était fluctuant – si l'on excepte Hans en considérant qu'il n'en faisait pas partie, mais leur prodiguait ce plaisir. Pour sa part, il avait tendance à voir les choses ainsi, et la société des pensionnaires se rangeait à son avis, approuvant en silence le rôle qu'il s'était résolument attribué, celui de manipuler cet équipement public et d'en être le gardien. Il n'en coûtait guère à ces gens : ils avaient beau être en extase pour la façade, lorsqu'une idole à la voix de ténor se grisait de flamme et de grâce, que son timbre, enchantant le monde entier, se déployait dans des romances ou l'art sublime de la passion, ils n'éprouvaient aucune adoration malgré leur extase ostentatoire, et consentaient donc bien volontiers à se décharger de ce souci sur un volontaire. C'était Hans Castorp qui maintenait le trésor en ordre, notait le contenu des albums sur la face intérieure de leur couvercle pour trouver sur-le-champ n'importe quel morceau qu'on demandait à cor et à cri ; il maniait l'instrument avec des gestes dont on vit bientôt qu'ils étaient experts, précis et délicats. Qu'auraient fait les autres ? Ils auraient détérioré les disques en se servant d'aiguilles usées, ils auraient laissé traîner les disques sur les chaises au lieu de les ranger, et fait des blagues douteuses avec l'appareil en jouant un air sublime à une vitesse de cent dix, le son étant à la même puissance ; ou, encore, ils auraient réglé la vitesse sur zéro pour obtenir un

gazouillement frénétique ou une plainte caverneuse... Tout cela, ils l'avaient déjà fait. La maladie ne les empêchait pas d'être frustes. Par conséquent, Hans ne tarda pas à empocher la clé du meuble renfermant les albums et les aiguilles, si bien qu'il fallait l'appeler pour mettre l'appareil en marche.

Son meilleur moment était l'heure tardive qui suivait la soirée en société et le départ de la foule : il restait au salon ou y revenait discrètement pour écouter de la musique en solitaire, jusque tard dans la nuit. Il ne risquait pas de troubler le calme de la maison autant qu'il l'avait redouté au début, car la portée de sa musique spectrale était finalement moins élevée qu'il ne l'avait pensé : autant les vibrations produisaient des effets saisissants près de leur source, autant elles ne tardaient pas à s'atténuer dès qu'on s'en éloignait ; faibles, elles n'avaient qu'un semblant de puissance, comme toute chose fantomatique. Hans se claquemurait avec les prodiges du coffre, avec les splendides prouesses de ce petit cercueil en bois de lutherie, temple miniature laqué en noir mat : il restait dans son fauteuil face aux deux vantaux ouverts, les mains jointes, la tête sur « l'épaule, la bouche ouverte, submergé par l'harmonie.

Les chanteurs et les cantatrices qu'il entendait sans les voir résidaient en Amérique, à Milan, Vienne ou Saint-Pétersbourg, et leur personne humaine pouvait bien y rester : il avait le meilleur d'eux, leur voix, et il appréciait cette expression épurée, abstraction encore assez sensible pour permettre un bon examen de leur personne, supprimant tous les inconvénients d'une trop grande proximité individuelle, surtout lorsqu'il s'agissait de compatriotes, d'Allemands. On distinguait la prononciation de chaque artiste, son dialecte, on repérait son appartenance à une région bien précise ; le caractère du timbre renseignait sur la stature psychique d'un individu qui, par sa façon de mettre en œuvre ses ressources spirituelles ou de les négliger, révélait le niveau de son intelligence. Dès que cette dernière laissait à désirer, Hans était contrarié. Il souffrait aussi lorsque des imperfections techniques venaient déparer l'interprétation, et se mordait les lèvres de dépit ; il était au supplice quand, sur un disque souvent écouté, une note chantée rendait un son aigre ou strident, ce qui se produisait aisément avec les voix féminines délicates à restituer. Mais il en prenait son parti, car, en amour, il faut souffrir. Il lui arrivait de se pencher, comme sur un bouquet de lilas, la tête dans un nuage de sons, sur ce mécanisme qui respirait en tournant ; il se tenait face au coffre ouvert, savourant ce plaisir dominateur du chef d'orchestre qui indique au moment voulu l'attaque d'un pupitre de trompette. Dans ce stock, il avait ses morceaux de prédilection, quelques numéros vocaux et instrumentaux dont il ne se lassait jamais et que nous ne saurions passer sous silence.

Verdi : Aïda

Un petit coffret de disques offrait les scènes finales de l'opéra fastueux, débordant de génie mélodique, qu'un grand contemporain de M. Settembrini, phare du drame lyrique méridional, avait créé dans la seconde moitié du siècle dernier, pour une circonstance solennelle, à l'occasion de la remise au genre humain d'un ouvrage technique destiné à relier les peuples, sur une commande d'un prince oriental¹. Grâce à sa culture, Hans était assez renseigné sur cet opéra : il connaissait dans ses grandes lignes le destin de Radamès, d'Amneris et d'Aïda qui chantaient pour lui en italien, dans

l'appareil. Il comprenait à peu près ce que lui disaient l'inégalable ténor, la princière voix de mezzo et son prodigieux timbre qui muait au milieu de la tessiture, et ce soprano aux notes argentines ; s'il ne comprenait pas tous les mots, il en saisissait quelques-uns par-ci, par-là, à l'aide de sa connaissance de la situation et de la sympathie qu'elle lui inspirait ; à l'écoute de ces quatre ou cinq disques, son fervent intérêt ne cessa de croître pour se transformer en véritable engouement.

Radamès et Amneris ont d'abord un différend : la fille du roi fait appeler le captif qu'elle aime et voudrait ardemment sauver pour elle-même, bien qu'il ait trahi sa patrie et qu'il se soit déshonoré pour l'amour d'une esclave barbare, tout en ayant « gardé « honneur, au fond de son cœur », comme il dit. Cette pureté foncière, malgré la faute qui l'accable, ne lui est pas d'un grand secours : vu l'évidence de son crime, il doit comparaître devant le tribunal des prêtres, qui, ignorant toute humanité, n'hésiterait pas à sévir, sauf s'il se ravisait au dernier moment, répudiait à tout jamais l'esclave pour se jeter dans les bras de cette princesse à la voix de mezzo qui changeait de timbre, d'un registre à l'autre ; elle le méritait amplement, ne fût-ce que pour des raisons acoustiques. Amneris s'évertuait à convaincre le ténor harmonieux, mais d'un aveuglement tragique ; se détournant de la vie, il ne faisait que répéter « Non ! » et « Jamais ! », et elle, au désespoir de voir ses jours en danger, le suppliait de renoncer à cette esclave. « Promets de ne plus la revoir ! – Jamais ! – À sa tendresse renonce, et tu vivras ! – Jamais ! » Un aveuglement suicidaire et un ardent chagrin d'amour s'associaient pour donner un duo qui, malgré sa beauté hors du commun, était sans espoir. Ensuite, Amneris accompagnait de ses appels douloureux les répliques terriblement lapidaires du tribunal des prêtres qui, assourdies, surgissaient des profondeurs, et que le malheureux Radamès refusait en bloc.

« Radamès, Radamès ! » chantait avec insistance le grand prêtre, en lui rappelant sans ambages son délit de trahison.

« Disculpe-toi ! » demandaient tous les prêtres en chœur.

Et, comme le grand prêtre faisait remarquer que Radamès restait silencieux, tous, d'une voix creuse et à l'unisson, le déclaraient coupable de félonie.

« Radamès, Radamès ! reprenait le haut dignitaire, tu désertas l'armée avant la bataille. »

« Disculpe-toi ! » lui signifiait-on encore. « Il se tait, c'est un traître », constatait une nouvelle fois le prêtre dirigeant les débats avec partialité, et, d'une seule voix, tous les juges s'associaient à la sentence : « Mort au traître ! »

« Radamès, Radamès ! criait encore une fois l'implacable accusateur, tu trahis dans ta lâche infamie l'honneur, la patrie et le roi », et il répétait d'une voix retentissante : « Disculpe-toi ! » Horrifiés, les prêtres concluaient, ayant observé que Radamès ne disait mot : « C'est un traître ! Il mourra ! » L'inéluctable devait donc se produire, et le chœur, toujours à l'unisson, rendait sa sentence : le scélérat ne pouvait

se soustraire à son sort. Sa mort serait celle des réprouvés : il serait emmuré vivant sous l'autel du dieu en courroux.

L'indignation d'Amneris face à la dureté des prêtres, il fallait s'efforcer de l'imaginer puisque l'enregistrement s'interrompait à ce moment ; Hans devait changer le disque, et le faisait d'un geste calme et précis, presque les yeux fermés. Lorsqu'il se rasseyait pour écouter, c'était déjà la « dernière scène du mélodrame, le duo final de Radamès et d'Aïda, chanté au fond de la crypte, tandis que, au-dessus de leurs têtes, des prêtres dévots et cruels célébraient leur culte dans le temple, les mains ouvertes, psalmodiant à mi-voix... « *Tu – in questa tomba ?* » chantait Radamès à pleins poumons, avec un charme sans pareil, d'une voix à la fois suave et héroïque, consternée et comblée... Oui, il avait perdu l'honneur et renoncé à la vie pour sa bien-aimée qui l'avait rejoint pour être emmurée et mourir avec lui ; parfois interrompus par les sourdes litanies du cérémonial d'en haut, ils chantaient en alternance, ou bien s'unissaient en des mélodies qui bouleversaient l'auditeur solitaire, dans la nuit, tant par leur contexte que par leur expression musicale. Leurs airs invoquaient le ciel, et eux-mêmes étaient célestes, divinement interprétés. La ligne mélodique suivie sans relâche par les voix de Radamès et d'Aïda, d'abord séparément, puis à l'unisson, était une simple et radieuse courbe allant de la tonique à la dominante, qui, partant de la note fondamentale, montait jusqu'à un retard à longue accentuation, un demi-ton sous l'octave, et, l'effleurant à peine, se tournait vers la quinte : jamais l'auditeur n'avait entendu d'air qui fût aussi sublime et admirable. Mais il eût été moins épris des sonorités, sans l'argument qui leur servait d'assise et sensibilisait son âme à la suavité émanant d'elles. Quelle merveille de voir Aïda rejoindre l'infortuné Radamès, et partager son sort de l'ensevelissement, pour l'éternité ! Le condamné avait beau s'insurger à bon droit contre le sacrifice de cette délicieuse existence, on sentait, dans la tendresse désespérée du « *No, no ! Troppo sei bella* », sa félicité d'être uni pour l'éternité à celle qu'il pensait ne jamais revoir. Hans n'avait pas besoin de déployer des trésors d'imagination pour éprouver fortement, à son tour, cette félicité et cette gratitude. En fin de compte, ce qu'il ressentait, comprenait et savourait en observant, les mains jointes, le petit volet noir à claire-voie d'où s'échappait toute cette profusion, c'était l'idéalité triomphale de la musique, de l'art et du tempérament humain, l'embellissement sublime et incontestable dont elle gratifiait l'horreur commune des choses réelles. Il suffisait de se représenter avec réalisme ce qui allait se passer. Deux êtres enterrés vivants allaient, inhalant les émanations gazeuses de la crypte et tenaillés par la faim, mourir ensemble ou, pis, l'un après l'autre ; la putréfaction ferait son inqualifiable office sur leurs corps, puis deux squelettes reposeraient sous la voûte, sans se soucier un seul instant d'être seuls ou à deux, sans en avoir conscience. C'était l'aspect réaliste et objectif des choses, et cet aspect bien particulier, dont l'idéalisme du cœur ne tenait nullement compte, était évincé par le triomphant esprit de la beauté et de la musique. Les personnages d'opéra qu'étaient Radamès et Aïda n'avaient pas dans le cœur la menace d'un sort concret : leurs voix s'élevaient à l'unisson vers l'heureux retard de l'octave, assurant qu'à présent le ciel s'entrouvrirait et que tous deux, dans leur ardeur, voyaient la lumière radieuse de l'éternité. Cette sublimation d'une force consolatrice faisait un bien extraordinaire à l'auditeur et entraînait pour une large part dans l'adoration qu'il avait pour ce morceau de son programme familial.

Debussy Prélude à l'après-midi d'un faune

Après ces effrois et ces transfigurations, il s'était accoutumé à écouter une deuxième pièce qui, pour être brève, n'en était pas moins un condensé de magie, d'une teneur bien plus paisible que le premier morceau ; une idylle, certes, mais d'une grande subtilité, peinte et créée avec les ressources économes et complexes de l'art contemporain. Cette œuvre orchestrale sans parties chantées, prélude symphonique d'origine française, était réalisée avec un dispositif restreint, vu la conjoncture ; comme elle exploitait cependant tous les artifices de la technique moderne, elle était habilement conçue pour faire divaguer l'âme dans des rêveries.

Voici le rêve qu'elle inspirait à Hans : couché dans un pré inondé de soleil et piqueté d'asters de toutes les couleurs, la tête sur une éminence de terre, il avait les jambes croisées et repliées, sauf que c'étaient des pattes de bouc. Comme cette prairie était d'une parfaite solitude, ses doigts couraient à plaisir sur une petite flûte qu'il avait à la bouche, une clarinette ou un chalumeau dont il tirait des sons tranquilles et nasillards, égrenés note à note, au gré du souffle, et qui parvenaient pourtant à former une ronde ; ces nasillements insouciantes montaient vers l'azur intense, dépassaient le feuillage délicat de bouleaux et de frênes épars, à peine agités par la brise, qui étincelaient au soleil. Son siffotement songeur et indolent, à demi mélodieux, ne restait pas longtemps la seule voix de cette solitude. Le bourdonnement des insectes par-dessus l'herbe, dans l'air d'une chaleur estivale, les rayons du soleil, la brise, les cimes ondoyantes, les feuilles scintillantes, toute cette paix estivale au doux balancement prenait des sonorités variées, alentour, donnant à ses naïves notes de pipeau, à leur gamme « toujours surprenante, une signification harmonieuse toujours pleine de variété. Parfois, l'accompagnement orchestral passait au second plan ou bien s'arrêtait, mais notre Hans aux pattes de bouc continuait de souffler dans son chalumeau, et la monotonie ingénue de son jeu faisait ressurgir la magie sonore de la nature et ses coloris exquis ; après une nouvelle interruption, dans une douce escalade, et grâce à l'apport de voix instrumentales de plus en plus nouvelles et aiguës dont les attaques se succédaient rapidement, cette magie sonore acquérait toute la plénitude imaginable, après s'être longtemps restreinte, le temps d'un instant fugitif dont la jouissance délicieuse et parfaite ne recelait pas moins l'éternité. Le jeune faune était très heureux dans sa prairie d'été où il n'y avait ni « Disculpe-toi ! », ni responsabilité, ni conseil de guerre, ni prêtres pour juger celui qui avait oublié son honneur à jamais perdu. Il y régnait l'oubli en soi, une apathie béate, l'innocence de l'intemporalité : c'était de la dépravation sans la moindre mauvaise conscience, c'était, culminant dans cette vision idéale, la négation totale de l'impératif occidental de l'activité, et l'apaisement qui en résultait pour notre musicien nocturne donnait un prix considérable à ce disque...

Bizet : Carmen

Il y en avait un troisième, ou à vrai dire plusieurs, trois ou quatre qui allaient ensemble et formaient un tout, car, à lui seul, l'air du ténor qui s'y trouvait occupait toute une face dont le sillon en spirale s'étendait jusqu'au centre. C'était encore un morceau français, extrait d'un opéra que Hans connaissait « bien pour l'avoir vu et entendu plusieurs fois sur scène ; un jour, il avait même fait allusion à son action dans

une conversation très déterminante... C'était au deuxième acte de l'opéra, dans une taverne espagnole, vaste gargote aux allures de hangar, avec des pièces de tissu pour tout décor, et une piteuse architecture mauresque. D'une voix chaleureuse, un peu rauque, mais aguichante par sa fougue, Carmen déclarait qu'elle voulait danser pour le sergent, et l'on entendait ses castagnettes. Au même moment retentissaient des trompettes et des clairons à quelque distance, et le signal répété de cette musique d'ordonnance faisait tressaillir le simple soldat. « Attends un peu, Carmen, rien qu'un moment, arrête ! » s'écriait-il, dressant l'oreille comme un cheval. « Et pourquoi, s'il te plaît ? – N'entends-tu pas ? » lançait-il, stupéfait de son incompréhension, puisque c'étaient bel et bien les trompettes de sa caserne qui sonnaient la retraite. « Il me semble, là-bas... », disait-il dans son langage d'opéra. La bohémienne, elle, ne l'entendait pas de cette oreille. Tant mieux, répondait-elle, moitié par sottise, moitié par insolence : plus besoin de castagnettes, avec cette musique qui tombait du ciel, et donc, la la la la ! Il était hors de lui. Laissant de côté la douleur que lui causait sa déception, il tentait de lui expliquer ce qu'était ce signal qui primait sur n'importe quel amour. Était-il possible de ne pas comprendre un ordre fondamental, absolu ? « C'est la retraite ! Il faut que moi, je rentre au quartier, pour l'appel ! » s'écriait-il, au désespoir : Carmen n'en avait pas la moindre idée, et remuait le couteau dans la plaie. Il fallait l'entendre, cette Carmen ! Elle était furieuse, outrée, la voix pleine d'amour berné et blessé – ou feignant de l'être. « Au quartier ! Pour l'appel ? » Et son cœur, son cœur bon et tendre, qui était trop bête, oui, elle l'avouait, trop bête, se mettait en quatre et faisait des frais, chantait et dansait pour amuser monsieur ! – Ta ra ta ta ! Elle se moquait de lui sans vergogne, le poing sur la bouche pour imiter le clairon. – Ta ra ta ta ! Il n'en fallait pas davantage pour faire bondir l'imbécile qui voulait s'en aller. Eh bien, il n'avait qu'à partir, à prendre son shako, son sabre et sa giberne ! Tiens, il pouvait y aller, retourner à sa caserne ! Il avait beau demander grâce, elle continuait ses railleries cinglantes, en singeant l'homme auquel cette sonnerie de clairon avait fait perdre le peu de raison qui lui restait. Ta ra ta ta, mon Dieu, c'était la retraite ! Ta ra ta ta, il allait être en retard ! Il n'avait qu'à partir, c'était l'appel, et, bien entendu, il s'affolait au moment où elle, Carmen, voulait danser pour lui. Et voilà, c'était tout l'amour qu'il avait pour elle !

Quel supplice ! Elle ne comprenait rien. La femme qu'était cette bohémienne ne pouvait le comprendre, elle ne le voulait pas. Elle s'y refusait, car, sans l'ombre d'un doute, sa fureur et ses railleries comportaient un élément dépassant l'instant et l'individuel, une haine, une hostilité foncière au principe qui, par ces clairons français ou ces cuivres espagnols, appelait le petit soldat épris : l'ambition suprême et toute naturelle de cette bohémienne, qui dépassait son individualité, était de triompher de ce principe. Pour ce faire, elle disposait d'un moyen très simple : elle prétendait que s'il partait, c'était qu'il ne l'aimait pas, phrase que Don José, au fond de ce meuble, ne supportait pas d'entendre. Il la suppliait de le laisser parler : rien à faire. Il l'y forçait, dans un moment diablement grave. De funestes sonorités émanaient de l'orchestre, thème d'une sombre menace qui, Hans le savait, parcourait tout l'opéra jusqu'à son dénouement tragique, et formait aussi l'introduction de l'air chanté par le simple soldat, sur un autre disque qu'il fallait mettre.

La fleur que tu m'avais jetée » – Don José le chantait à merveille ; bien souvent, Hans ne mettait que cet extrait, sans le récitatif qui lui était familier, et, en sympathie,

prêtait une oreille très attentive. Le contenu de cet air n'était pas d'une grande portée, quoique l'expression suppliante du sentiment fût des plus touchantes. Lancée par Carmen au début de leur rencontre, cette fleur était devenue tout pour le soldat, dans la prison où on l'avait enfermé à cause d'elle. Bouleversé, il reconnaissait avoir, un instant, maudit le destin qui avait mis Carmen sur son chemin, pour regretter aussitôt son blasphème et supplier Dieu à genoux de le laisser la revoir. CAR – et ce « car » était une note aussi aiguë que celle commençant le vers « Te revoir, Carmen, oui, te revoir ! » –, CAR – et dans l'accompagnement se déchaînait toute la magie instrumentale qui fût susceptible de dépeindre la douleur, la langueur, la tendresse éperdue, le doux désarroi du simple soldat –, CAR « elle n'avait eu qu'à paraître », avec tout son charme fatal, « l'avait incontestablement senti, elle n'avait eu qu'à « jeter un regard sur moi » (la syllabe « moi » étant accentuée par un retard d'un ton, comme un sanglot) et, à jamais, c'en était fait de lui. « Pour t'emparer de tout mon être ! » chantait-il, désespéré, dans une phrase qui revenait, encore pleurée par l'orchestre seul, et montait d'une tierce pour redescendre avec ferveur vers la quinte inférieure. « Ô ma Carmen ! » Il lançait cette formule superflue et galvaudée, mais infiniment tendre, en utilisant le même procédé, puis il gravissait l'échelle diatonique jusqu'au sixième degré pour ajouter : « Et j'étais une chose à toi ! » ; ensuite, sa voix baissait d'une sixte pour déclarer, ébranlée : « Carmen, je t'aime ! », dont la fin était douloureusement repoussée par un retard à l'harmonie changeante, avant que la dernière syllabe n'eût abouti à l'accord fondamental.

Eh oui ! » lançait Hans d'un air sombre et reconnaissant, puis il mettait le finale où tout le monde félicitait le jeune Don José, qui, après son algarade avec l'officier, ne pouvait plus rebrousser chemin : à présent, il n'avait plus qu'à désertier, comme Carmen le lui avait demandé en le poussant à bout.

Suis-nous à travers la campagne,
Viens avec nous dans la montagne,

chantaient-ils en chœur, et on pouvait bien les comprendre.

Comme c'est beau, la vie errante !
Pour pays tout l'univers,
Et surtout, la chose enivrante :
La liberté, la liberté !

Eh oui ! » répétait-il en passant à un quatrième morceau excellent, qui lui était tout aussi cher.

Gounod : Faust

Qu'y pouvons-nous, s'il s'agit encore d'un morceau français ? Nous ne sommes pas davantage responsables de l'esprit militaire qui le régit. Ce solo, un ajout ultérieur de Gounod, était la prière du Faust. Foncièrement sympathique, le personnage en scène s'appelait Valentin, bien que Hans lui donnât en secret un autre nom, plus mélancolique et familier : il identifiait totalement celui qui l'avait porté et la personne dont la voix, certes bien plus belle, retentissait dans le coffret. Le chant de ce baryton

puissant et chaleureux comportait trois parties, deux strophes très similaires qui lui servaient de cadre et dont le caractère pieux rappelait un peu le style du choral protestant, et une strophe centrale d'une vaillance hardie et chevaleresque, d'une intrépidité guerrière, quoique toujours pleine de ferveur, qui donnait à cet air une allure martiale et bien française. Le personnage invisible chantait :

Avant de quitter ces lieux,
Sol natal de mes aïeux,

et, dans le contexte, adressait une prière au Roi des cieux pour lui demander de protéger la gracieuse existence de sa sœur. Il partait au combat, et le rythme virait d'un seul coup à la frénésie ; envoyant au diable les chagrins et les soucis, l'invisible chan « eur voulait se jeter sur l'ennemi au plus fort de la mêlée, dans les plus grands périls, avec autant d'audace que de ferveur, à la française. Et si Dieu le rappelait à lui, il voulait, du haut du ciel, veiller sur elle, et lui disait « toi ». Il s'agissait de sa sœur, ce qui n'empêchait pas Hans d'être ému au plus profond de son être, d'éprouver un saisissement qui ne faiblissait pas, jusqu'à la fin de l'air où ce brave lançait, accompagné par de puissants accords de chorals :

À toi, Seigneur et Roi des cieux,
Ma sœur je confie,
Daigne de tout danger
Toujours, toujours la protéger.

Schubert : le voyage d'hiver

Le disque n'offrait pas d'autre intérêt. Si nous avons cru devoir l'évoquer d'un mot, c'est parce que Hans Castorp en raffolait, mais aussi parce qu'il jouera ultérieurement un certain rôle, à une étrange occasion. Pour l'heure, venons-en au cinquième et dernier morceau comptant parmi ses grands favoris, qui, certes, n'était plus français, mais tout à fait allemand, typiquement germanique ; ce n'était pas un extrait d'opéra, mais un lied, un chef-d'œuvre relevant pourtant du patrimoine populaire, et cette double appartenance lui valait d'être considéré comme une vision du monde d'une grande spiritualité... À quoi bon tant de détours ? C'était le Tilleul de Schubert, c'était tout bonnement son *Am Brunnen vor dem Tore*.

Un ténor le chantait, accompagné au piano, et ce garçon délicat, qui avait du goût, s'entendait à exécuter cette pièce à la fois ingénue et sublime avec beaucoup d'intelligence, de finesse, et un phrasé plein de discernement. Nous savons tous que ce superbe lied ne produit pas le même effet, dans l'art lyrique, que dans la bouche du peuple et des enfants : ces derniers le simplifient en général, et chantent toutes ses strophes sur la mélodie principale tandis que, dans l'original, la version populaire est modulée dès la deuxième strophe en mineur, puis, au cinquième vers, revient en toute beauté au mode majeur, lequel est chassé par le drame des « vents froids » arrachant le chapeau, pour reparaitre aux quatre derniers vers de la troisième strophe, répétés pour que l'air puisse prendre fin. Véritablement frappant, ce revirement de la mélodie survient trois fois, d'abord dans les modulations de la seconde moitié, et enfin lors de la

reprise de la dernière demi-strophe « À présent, et pour longtemps ». Ce revirement magique, que nous répugnons à galvauder par des paroles, se produit sur les fragments de phrase : « Tant de mots chers et doux », « Semblaient me dire », « Je suis bien loin de là ». La voix du ténor lumineuse et chaude, à la respiration savante, aux sobres sanglots, percevait sa beauté avec une telle subtilité qu'elle empoignait l'auditeur à l'improviste, d'autant que l'artiste savait intensifier ses effets par des notes de tête d'une ardeur inouïe, aux vers « La joie comme la peine m'y ramenaient toujours » et « Tu y trouveras le repos ». Au refrain « Là, tu trouverais le repos », il chantait le verbe à pleins poumons et avec feu, tandis que, la seconde fois, c'était une voix de fausset toute fluette qui le répétait.

Assez parlé de ce lied et de son interprétation. Nous pouvons sans doute nous flatter d'être parvenu, dans les développements précédents, à faire à peu près comprendre à nos auditeurs l'intérêt profond que Hans Castorp trouvait à ses morceaux de prédilection, programmés dans ses concerts nocturnes. À dire vrai, expliquer l'importance qu'avait pour lui ce dernier lied, ce vieux Tilleul, est une entreprise des plus ardues et, si l'on veut la mener à bien sans tout gêner, il faut veiller à peaufiner nos intonations.

Avançons cette thèse : un produit de l'esprit, par conséquent significatif, tire son importance de ses implications, du fait qu'il exprime et représente un contenu spirituel plus général, tout un univers de sentiments et d'opinions ayant trouvé en lui un symbole plus ou moins parfait : c'est à cela que se mesure son degré d'importance. En outre, l'amour que nous inspire cet objet n'est pas moins significatif : il nous renseigne sur celui qui l'éprouve, caractérise son rapport à cette généralité, à cet univers que représente l'objet et que, consciemment ou non, on aime à travers lui.

Pourra-t-on croire que notre héros sans prétention, après quelques petites années d'« intensification » par l'hermétisme et la pédagogie, avait assez approfondi sa vie spirituelle pour avoir CONSCIENCE de l'importance significative de son amour et de son objet ? Il l'était, nous l'affirmons et le relatons. Il tenait beaucoup à ce lied, qui évoquait pour lui tout un univers qu'il devait forcément aimer ; sinon, il n'aurait pas raffolé du symbole qui le représentait. En connaissance de cause, nous ajoutons, peut-être à mots couverts, que sa destinée aurait pris une autre tournure si son âme n'avait été extrêmement sensible aux attraits de la sphère sentimentale, de toute l'attitude spirituelle que le lied résumait par son mystère et sa ferveur. Or cette destinée bien précise, comportant des intensifications, des aventures et des révélations, avait posé à Hans des problèmes de « règne » qui l'avaient rendu apte à critiquer avec beaucoup d'intuition cet univers, ce symbole par ailleurs tout à fait admirable, et enfin son amour ; et les problèmes de son règne étaient de nature à faire planer sur tout cela les doutes de la conscience.

Il faudrait vraiment ne rien entendre aux choses de l'amour pour penser que de tels doutes amoindrissent l'amour. Ils lui donnent bien plutôt du piment. Ce sont eux-mêmes qui fournissent à l'amour l'aiguillon de la passion, laquelle peut parfaitement se définir comme un amour en proie au doute. Si Hans Castorp avait des doutes, émis par sa conscience et son règne, quant à la parfaite légitimité de son engouement pour ce

lied enchanteur et son univers, en quoi consistaient-ils donc ? Quel était cet univers, à l'arrière-plan, qui, sa conscience le pressentait, devait être un monde d'amour illicite ?

C'était la mort.

Mais quoi, c'était de la folie déclarée ! Un lied aussi merveilleux, un tel prodige ! Ce pur chef-d'œuvre, engendré au tréfonds de l'âme populaire dans ce qu'elle a de plus sacré, ce bien suprême, archétype de la ferveur et de l'aménité ! Quelle affreuse calomnie !

Eh bien, ma foi, c'est bien beau, devait dire tout honnête homme. Or la mort se cachait derrière cette charmante production qui avait partie liée avec elle ; on pouvait certes l'adorer, non sans se rendre compte, grâce à son intuition et au règne de sa conscience, qu'un tel engouement était pour le moins illégitime. Sa substance d'origine ne trahissait aucune sympathie pour la mort, mais un caractère très populaire et vital ; la sympathie que ce lied inspirait à l'esprit était pourtant une sympathie pour la mort et, bien que son début fût, sans conteste, d'une dévotion sincère et d'une grande sagesse, il avait par la suite des relents de ténèbres.

Que se figurait-il là ? Vous n'auriez su l'en dissuader. Des relents de ténèbres ? Des sinistres relents ? Une mentalité de tortionnaire, la misanthropie en habit noir et fraise à l'espagnole, la luxure tenant lieu d'amour, tel était l'aboutissement de cette dévotion au regard probe.

En vérité, le littérateur Settembrini n'était pas tout à fait homme à lui inspirer une confiance aveugle, même si Hans se rappelait certains enseignements que lui avait jadis prodigués ce lumineux mentor, voici longtemps, au début de sa carrière dans l'hermétisme, sur la « régression », cette tendance de l'esprit à en revenir à certains mondes antérieurs ; il jugea donc opportun d'appliquer cette leçon à son objet, en restant prudent. M. Settembrini avait qualifié de « maladie » le phénomène de la « régression », et son sens pédagogique aurait sans doute trouvé « morbides » la vision du monde et l'ère de l'esprit en butte à cette régression. Comment cela ? Ce charmant lied sur le mal du pays, la sphère sentimentale à laquelle il appartenait, et l'engouement de Hans pour cette sphère, tout cela aurait été maladif ? Ah, que non ! C'était tout ce qu'il y avait de plus plaisant et de plus sain. Reste que ce fruit qui, l'instant d'avant, était tout frais et éclatant de santé, avait une extrême tendance à se décomposer et à pourrir ; si ce pur délice de l'âme n'était pas dégusté au bon moment, il répandait, l'instant d'après, et donc au mauvais moment, la pourriture et la corruption dans l'humanité qui s'en délectait. Ce fruit de la vie était engendré par la mort, qu'il portait en lui. C'était un prodige de l'âme, peut-être sublime et béni par elle, si on le percevait comme une beauté dénuée de conscience, mais dont se méfiaient à juste titre l'amour de la vie – dont le règne était responsable – et l'amour de l'organique ; la conscience ayant rendu son ultime verdict, ce prodige devait faire l'objet d'un dépassement de soi.

Et, de fait, le dépassement de soi était sans doute le fondement même du renoncement à cet engouement, à cet enchantement de l'âme ayant de sinistres conséquences ! Les pensées de Hans Castorp, ou ses demi-pensées intuitives,

s'élevaient dans la nuit et la solitude, et, tandis qu'il était assis face à son cercueil musical en réduction, ses pensées allaient plus haut que son entendement, intensifiées qu'elles étaient par l'alchimie. Oh, cet enchantement de l'âme était d'une puissance ! Nous étions tous ses fils et, ici-bas, nous pouvions transmettre des idées puissantes, en étant à son service. Plus n'était besoin de génie, il suffisait d'avoir davantage de talent que l'auteur du Tilleul pour donner au lied des proportions gigantesques, en magicien qui enchante l'âme, et subjuguier le monde entier². Gageons que l'on pouvait même fonder sur lui des empires, des empires terrestres, trop terrestres, d'une grande rudesse, heureux de leurs progrès et n'ayant pas le moindre mal du pays : perversi, le lied n'y était plus qu'une musique de phonographe électrique. Or son meilleur fils devait être celui qui, l'existence minée par l'abnégation, périssait en ayant sur le bord des lèvres un NOUVEAU verbe de l'amour qu'il ne savait pas encore prononcer. Ce lied enchanteur valant tant la peine qu'on mourût pour lui ! En fait, celui qui périssait de la sorte mourait aussi pour une autre cause : s'il était un héros, c'était au fond parce qu'il mourait pour l'esprit nouveau, le cœur plein de ce nouveau verbe de l'amour et de l'avenir... »

Tels étaient donc les disques favoris de Hans Castorp.

(Extrait de La Montagne magique de Thomas Mann, traduction Claire de Oliveira, Fayard 2016)