

MUSIQUE

François Liszt, la Symphonie et quelques symphonies.

La présente saison musicale paraît dédiée à la symphonie. Les efforts connexes — oh ! bien fortuitement ! — des sociétés émulatrices ont même eu le résultat de nous procurer depuis peu une vue d'ensemble assez complète de son évolution. M. Colonne est remonté jusqu'aux origines, dans le but annoncé d'exposer l'histoire de la forme symphonique au moyen d'exemples remarquables ou essentiels. Les choix qu'il décida font une liste plutôt mêlée ; il en est d'au moins exlétifs, impropres à l'objet poursuivi et inhabiles à pallier de regrettables lacunes. Les symphonies de Hérold, de Weber, de Bizet sont surtout de curieux documents biographiques, un peu de l'espèce du violon d'Ingres. A l'égard du développement de la symphonie, elles sont dépourvues de tout intérêt historique ou quelconque. S'il peut être piquant de les entendre à l'occasion, leur place eût été ici avantageusement tenue par quelque ouvrage de Spohr, de Smetana ou même de Dvorak, et, pas plus que les symphonies de Raff, de Boëllmann ou de Chausson, elles ne consolent de l'absence à la fois du nom de Bruckner et de la *Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy. Plus modeste que son rival *in artibus*, M. Chevillard n'a point prétendu retracer de vastes annales, mais son apport n'est pas le moins précieux. Après avoir montré l'apogée beethovenienne de la forme classique, il rappela le génial rénovateur de la symphonie avec une œuvre rarement exécutée et inconnue au grand public, inspirée à Liszt par la *Divine Comédie* du Dante. Enfin, à l'un de ses premiers concerts, il avait divulgué l'aboutissement actuel de l'évolution de la symphonie moderne, dans son expression la plus récente et non la moins merveilleuse, les *Nocturnes* de Claude Debussy.

Il fut ainsi loisible, à un auditeur assidu et désinvolte à faire la navette entre la rue Blanche et le Châtelet, de constater la transformation graduelle de la plus accomplie des formes musicales, et de reconnaître en même temps une autre *erreur* de Wagner proclamant que la symphonie devait disparaître après Beethoven et, avec elle, la « musique pure », définitivement exclue de l'œuvre d'art de l'avenir. L'incorrigible égotiste avait cependant raison sur un point : Beethoven a épuisé la forme classique de la symphonie. Mais à côté de lui et dans le même moment, Schubert en ébauchait une

forme nouvelle (*Fantaisie*, op. 15. — *Quatuor en mi bémol* op. 125, n° 1), suggérée peut-être par la *Sonate en trio* de l'*Offrande musicale* de Bach, et dont on peut retrouver l'authentique filiation, à travers les *Sonates* rudimentaires du xvii^e siècle, les *Ricercar* du xvii^e dont naquit la Fugue, jusqu'à la primitive floraison de l'art polyphonique, dans les *Messes* sur un thème imposé des contrepointistes gallo-belges. C'est cette ébauche que Liszt hérita de Schubert, pour la parachever et en créer l'instrument d'une renaissance de la symphonie. A l'unité de caractère dont les vieux maîtres avaient su cimenter le faisceau de leur forme cyclique, harmoniser en un tout ses parties intégrantes dont chacune était autonome et constituée d'inspirations distinctes, venait se substituer ou s'adjoindre l'unité thématique étendue à tous les mouvements de la composition. Cette révolution d'ordre purement musical ne doit pas être confondue avec l'emploi du « rappel de motifs » inauguré par Berlioz. La symphonie classique était un organisme où la diversité et la succession coordonnée des éléments avaient été dictées par des aspirations esthétiques d'un caractère général. Sa forme fut, pour la musique, une armature préétablie, confectionnée selon des lois d'équilibre, de contraste, de variété dynamique ou expressive. Son économie pourrait être comparée à celle de la tétralogie grecque ou de toute autre forme d'art complexe. L'unité thématique, au contraire, introduisait dans la symphonie un principe spécifiquement musical qui, en lui apportant d'inépuisables ressources, devait nécessairement favoriser son évolution indéfinie. L'œuvre tout entière devenait le développement, la réalisation du contenu virtuel des thèmes exposés dans l'exorde. Les divisions consécutives n'étaient plus des morceaux détachés, quoique assortis de caractère, mais apparaissaient la conséquence d'une cause initiale et commune. C'est dans l'ensemble de la symphonie que le musicien avait à rechercher désormais, non seulement la cohésion logique, mais aussi la libre fantaisie, l'intérêt renouvelé des combinaisons, exigés par les classiques dans chacun des mouvements en particulier. Avant tout, les modèles types, en quelque sorte calibrés, de ces mouvements durent, sinon disparaître, du moins s'assouplir, se plier à des obligations nouvelles. Peu à peu leur symétrie prédisposée et traditionnelle s'accusa superflue; son maintien, facultatif. Son unité organique assurée par le retour, dans toutes ses parties, des inspirations originelles sous un aspect identique ou modifié, la symphonie pouvait,

comme la Fugue-Protée de Bach, revêtir les formes les plus variées, les plus audacieuses, sans avoir à redouter de déchoir à l'improvisation incohérente. Le mérite de Liszt fut d'effectuer, le premier, cette métamorphose de la symphonie.

Cependant, la portée de son innovation semble, encore aujourd'hui, à peu près universellement méconnue. Le maître hongrois est frustré de sa véritable gloire par les enthousiastes aussi bien que par les détracteurs de son art. Son œuvre est ignoré dans notre pays, et, pour nos voisins d'outre-Rhin, Liszt est resté « le champion de la musique à programme ». Réprouvé, comme tel, par les fervents de la musique pure, il est tièdement défendu, par les dévots de son illustre gendre, qui honorent en lui surtout le père de Cosima; tandis que ses admirateurs se croient ses disciples pour écrire des poèmes symphoniques ou des *Tondichtungen*, et se figurent l'adorer en sacrifiant sur l'autel de Berlioz. Rien de plus curieux que les considérations alambiquées et vides où s'embourbe la critique allemande aussitôt qu'il s'agit de musique à programme. Ces savants esthéticiens, gradués la plupart « *Doctor phil. et mus.* », ont visiblement oublié leur Schopenhauer. Leur néo-physio-psychologie n'a pas même aperçu que la distinction entre la musique pure et la musique à programme est superficielle et illusoire, si elle est déterminée uniquement d'après le libellé de la couverture. La musique pure n'est pas seulement celle qui se présente dénuée de titre ou d'argument poétique, elle est toute musique qui se suffit à soi-même en tant qu'*art musical*, qui existe, en cette qualité, indépendamment du but accessoire à quoi on la rencontre éventuellement employée. Un cycle de pièces formant un tout concret, logique, musicalement complet en soi, ne cesse pas d'être une symphonie parce que ses parties s'intitulent *Faust, Gretchen, Méphistophélès, ou l'Enfer, le Purgatoire, ou Nuages, Fêtes, Sirènes*, au lieu de s'appeler *Allegro, Andante, Menuet, Rondo ou Finale*. La décadence progressive de la musique allemande, jusqu'à la condition lamentable où, après tant de splendeur, nous la voyons se débattre aujourd'hui, est le résultat d'une conception superficielle de l'art musical, d'un état d'esprit qui considère la musique, non pas en ce qu'elle est, mais en ce qu'elle paraît être. C'est toujours la vieille histoire wagnéro-sentimentale de la musique « art de l'expression ».

Sous le masque d'un objectivisme inhérent à l'époque romantique, Liszt fut un pur musicien. Son importance dans

l'évolution musicale au XIX^e siècle est des plus considérables. Il n'a pas seulement renouvelé la forme symphonique, on peut presque dire qu'il créa l'harmonie moderne. Il fut surtout un génie initiateur, et son œuvre, si original, multiple et grandiose qu'on le doive admirer, vaut plus encore pour ce qu'il suscita que par ce qu'il est. La *Dante-Symphonie*, commencée en 1847, ne fut terminée qu'en 1855; *Faust* avait été composé dans l'intervalle (1853-1854). Comme dans la plupart des ouvrages de Liszt, le programme, symbolique et non pas dramatique ou pittoresque, est ici plutôt proposé qu'imposé; il se réduit d'ailleurs à un simple titre que l'on peut oublier sans dommage pour la musique. Dans l'une et l'autre symphonie abondent les trouvailles harmoniques, les combinaisons neuves, divinatrices. Les quintes augmentées du motif initial de *Faust*, la progression descendante par tons entiers de l'*Hosanna* de la *Dante-Symphonie*, troublent encore à l'heure qu'il est maint éminent théoricien. L'inspiration est foncièrement personnelle. Après un demi-siècle, le travail thématique étonne par son imprévu, sa verdeur, autant que par sa richesse. L'enchaînement en est toutefois un peu diffus en quelques endroits de la *Faust-Symphonie*. Mais, dans la *Divina Commedia*, la forme, tout inédite, est d'une netteté parfaite, et, dans l'*andante amoroso* d'*Inferno* et le développement de *Purgatorio*, les métamorphoses des thèmes entendus précédemment ont la qualité la plus rare. Il est impossible d'en signaler, avant Liszt, qui soient à la fois aussi surprenantes et profondément musicales. L'orchestre de Liszt est celui de Beethoven auquel il adjoint les harpes et quelquefois le cor anglais. Par son instrumentation, il se rattache à Schubert et à Weber, mais, dans ce domaine aussi, il ne cède pas aux plus grands pour la maîtrise et l'originalité propre. L'influence de Liszt s'étend sur la musique moderne tout entière. Les « Jeunes Russes » procèdent sensiblement de lui. Directement ou indirectement, toute notre école française contemporaine a subi son ascendant. A des points de vue divers, Saint-Saëns et César Franck ont été, pour nous, ses apôtres. Une grande part — la meilleure peut-être — de ce que nous avons appris de Wagner appartient à Liszt, de qui celui-là le tenait. On est souvent frappé, dans telles œuvres des deux maîtres, de l'extraordinaire analogie du développement thématique, du coloris orchestral, de la langue harmonique; on peut même relever des inspirations communes ou parentes; et toujours la comparaison des dates éta-

blit l'antériorité des créations de Liszt. Celui-ci fut pour Wagner mieux qu'un précurseur, il semble avoir été le collaborateur de tous les instants; l'indispensable guide d'un génie plus puissant mais distrait par des préoccupations étrangères à son art.

L'assimilation de ses tendances à celles de Berlioz a faussé l'influence de Liszt en Allemagne. Le préjugé contre la musique dite « à programme » fut cause que, dans la patrie de Beethoven, la symphonie ne parvint pas à se libérer de la formule classique. Aussi n'est-il guère possible de reconnaître l'indice d'une évolution de la forme symphonique parmi l'innombrable production allemande de la seconde moitié du dernier siècle. Les échantillons les plus remarquables du genre ont le caractère de fac-simile, de pastiches plus ou moins heureux. Ils évoquent irrésistiblement le souvenir de modèles qu'aucun d'eux ne réussit à égaler. Une velléité isolée de Brahms — son beau *Quatuor* à cordes en *do* mineur op. 51 — montre que le principe de l'unité thématique n'est pas incompatible avec le classicisme le plus intransigeant. Pas plus que le wagnérien Bruckner, Brahms n'osa introduire cet élément dans ses symphonies. Il en a composé quatre dont chacune contient de réelles beautés encadrées de parties moins excellentes. Le développement thématique de Brahms s'égare parfois dans un contrepoint fastidieux; en outre, le point faible de ses compositions est le finale, généralement moins intéressant que le reste, tandis que le *Scherzo*, ou ce qui en tient lieu, est d'ordinaire le mieux venu. M. Colonne a joué la première de ses symphonies, en *do* mineur, qui est peut-être la moins inégale, en dépit de la pesanteur de son *allégré* et quoique son *allagio* ne vaille pas celui de la seconde en *ré*; par contre, son finale est supérieur à celui des trois autres. Les symphonies de Brahms sont, pour beaucoup de ses compatriotes, l'objet d'un culte que l'on peut estimer excessif. Elles l'emportent pourtant sur celles de Schumann pour la maîtrise et la cohésion, par l'ampleur soutenue de la pensée, et sur les symphonies de Mendelssohn par une musicalité plus profonde. Enfin, quelques objections que suggère un art aussi volontairement traditionnel, l'œuvre du musicien commande le respect par sa sincérité hautaine, incapable de concessions et indifférente au succès. Malgré la valeur exceptionnelle des créations de Bruckner, toujours géniales, mais souvent troubles et rocailleuses, les symphonies de Brahms apparaissent, à bien des égards, les spécimens les plus aché-

vés de cette forme musicale que l'art allemand ait produits depuis Beethoven. Ce n'est pas la *Symphonie en sol* de M. Weingartner, dont le néant nous stupéfia, ni les mastodontes de M. G. Mahler qui pourraient prétendre les supplanter, et le romantisme berliozien semble avoir irrémédiablement dévoyé M. Richard Strauss.

La forme inaugurée par Liszt dans ses œuvres symphoniques et dans sa *Sonate* est devenue peu à peu, chez nous, la forme du quatuor et de la symphonie. Saint-Saëns lui doit le plus beau fleuron de sa couronne de pur musicien et, naguère, elle nous a valu la *Symphonie en ré* de César Franck et la *Symphonie sur un chant montagnard français* de Vincent d'Indy. M. Colonne a exécuté seulement le premier de ces deux chefs-d'œuvre dont on chercherait en vain l'équivalent dans la littérature musicale étrangère de trois quarts de siècle. En revanche, avec celle de Bizet, il exhuma la *Symphonie* de Lalo en *sol* mineur. Pour apprécier équitablement cette composition, il ne faut pas oublier que, si elle fut écrite en 1887, elle est faite à peu près entièrement de mélodies empruntées à un opéra jamais représenté, *Fiesque*, terminé dès 1869. L'œuvre se ressent de son origine ; la polyphonie et le développement thématique n'y offrent pas un intérêt notable. Néanmoins, on est agréablement surpris du charme un peu passé de quelques-unes de ces inspirations si lointaines dont, assurément, la valeur ne s'atteste pas incomparable, mais qui ont conservé un certain cachet personnel. Le verre de Lalo n'était pas grand, mais il buvait à son verre, et cela le distingue de maint contrepointiste plus savant ou plus roublard. Boëllmann, lui, buvait au verre de Saint-Saëns. Il ne se contentait pas d'y tremper ses lèvres, il en absorbait des rasades après avoir pris le soin d'additionner le vin gaulois d'eau claire. Sa symphonie trahit de nobles aspirations décemment exprimées avec le concours d'une verve flasque. Le meilleur qu'on en puisse dire, en constatant sa sincérité évidente, est que le souci qu'on y voit d'unité, de construction neuve et logique, la met encore au-dessus de telles miscellanées néo-classiques applaudies au *Gewandhaus*. Mais c'est à peine un compliment. Au demeurant, musique aimable d'un artiste appliqué, auquel une mort prématurée n'a pas laissé le temps de prendre conscience de soi-même, — en admettant qu'il y fût jamais parvenu.

On est tourmenté d'un doute analogue en présence de la *Symphonie en si bémol* de Chausson, brutalement enlevé,

lui aussi, à ses amis et à son art. L'ensemble de son œuvre marque une nature sérieuse et élevée, une sensibilité élégiaque jusque dans l'expression de la joie, et témoigne des efforts d'un pur musicien. Cependant la personnalité qui s'y manifeste est si vague, si effacée qu'on hésite à lui reconnaître une existence propre. Il n'y a pas, peut-être, quatre pages, dans la symphonie de Chausson, où l'on ne soit hanté par un autre nom que le sien. On s'explique l'influence générale de Franck, qui fut son maître, apercevable au mode de transformation des motifs, à l'usage de certaines formules de cadence, et soulignée par l'épisode en *si bémol* mineur de l'*Adagio*. On n'est pas gêné, tout d'abord, parce que les trois premières mesures du thème principal reproduisent, avec une valeur légèrement différente, les notes d'un des motifs les plus importants de la *Faust-Symphonie* (Part. d'orch. p. 126); c'est peu à peu que l'obsession devient intolérable; quand, vers la fin de l'exposition (Part. 4 ms, p. 14), on entend le hautbois exposer ce motif à découvert, et lorsque le thème étranger apparaît exactement tel qu'il fut écrit ailleurs, dans la péroraison de l'*Allegro* (p. 36). Si bien que durant le développement du dernier morceau, on s'imagine par instants écouter l'œuvre même de Liszt. On n'est pas moins stupéfait, en trouvant au commencement de l'ouvrage (p. 10), note pour note et pareillement rythmé, le thème initial du *Mouvement animé* de la *Symphonie cévenole*, qu'une similitude aussi palpable ait échappé au compositeur.

On découvre des rencontres mélodiques chez tous les maîtres. Wagner dédaignait même, à l'occasion, l'excuse de la réminiscence. « Ecoute, papa; maintenant vient un thème que je t'ai pris », disait-il à Liszt pendant une répétition de la *Walkyrie* à Bayreuth, en 1876. « Tant mieux, répliqua le beau-père, au moins, quelqu'un l'entendra. » C'était le début de la *Faust-Symphonie*, jouée rarement du vivant de l'auteur. Mais, quand un musicien de génie s'est emparé de bien d'autrui, il en fait sa chose, il l'exploite à sa manière et sans détriment pour sa personnalité. Son larcin fortuit et prémédité passe souvent inaperçu dans son œuvre, et, même après qu'on l'a reconnu, on a bientôt fait d'oublier sa provenance. S'il arrive, au contraire, qu'un talent de moindre envergure, affligé d'une mémoire à la fois abondante et infidèle, prenne ses souvenirs pour des inspirations, au lieu d'être obligé de dépister les ressemblances; on en est spontanément obsédé. La production artistique, dans ces conditions, devient un phé-

nomène singulier. Il y a là quelque chose qui rappelle le somnambulisme de Loridaine. Sa personnalité débile est impuissante à s'assimiler ces emprunts inconscients et, dans le développement d'inspirations confusément évoquées, le musicien est entraîné à son insu à présenter celles-ci sous leur aspect originel le plus caractéristique. La symphonie de Chausson, avec Liszt, Wagner, Franck et V. d'Indy, réalisait un amalgame assez homogène; celle de M. Dukas est plutôt un mélange adultère. Il est difficile de pousser plus loin l'art du centon. L'auteur est, parmi nous, l'un des derniers fidèles de la forme ancienne de la symphonie. Le principe de l'unité thématique lui demeure inconnu. Il se plaît au confortable des compartiments étiquetés où il répartit, sans se lasser, l'anthologie bariolée d'implacables réminiscences. *L'allegro non troppo* de sa symphonie en est le morceau le moins disparate. Il ne fait guère penser qu'à Saint-Saëns. Son plan paraît calqué sur le premier mouvement de la *Symphonie en do mineur* du maître. On en retrouve avec maint détail, la teinte générale çà et là panachée de *Phaëton* et de *Samson et Dalila*. Le développement se pourpre même un instant de la *Neuvième* (Part. 4 ms, p. 15). On doit signaler toutefois une inoffensive mélodie chantante, en *la mineur*, comme l'inspiration la plus originale de la symphonie. *L'andante espressivo* qui suit a les allures d'un spicilège. Le premier thème, en *mi mineur*, semble un écho intermittent, mais opiniâtre, de l'*adagio* de la symphonie en *ut* de Schumann; le second, en majeur, un rappel plus précis, couronné d'harmonies wagnériennes, des *Variations symphoniques* de Franck. On est à ce point troublé parmi ce monde de revenants que, plus tard, on croit distinguer dans l'ombre la silhouette de *Salammbô* derrière la moustache de M. Reyer, tandis que s'élève et s'étale un thème subrepticement carthaginois, entrecoupé d'un court dessin rythmique dont Beethoven avait dévoilé tout le prix dans l'*adagio* de son *quatuor en fa*, op. 59. Enfin, en constatant, dès le seuil du *Finale*, qu'encore ici M. Dukas a tenu à rendre hommage à Beethoven, ce qui le conduit, en quelques parties de son développement, à paraphraser l'*Ouverture de Léonore*, quand on le voit revenir aux *Variations symphoniques* pour y prendre le modèle et le rythme de son prochain motif (p. 48. *Plus modéré*), on est amené à se demander si un tel renoncement de soi-même n'est pas volontaire et dicté par un excès de piété à l'endroit des grands maîtres; auquel cas on ne pourrait qu'admirer à la fois et déplorer une ferveur incontestable-

ment surérogatoire. Sans doute, un ouvrage comme celui-ci accuse des préoccupations honorables; mais, même au cours des longs développements où l'auteur avait tout le loisir de démasquer sa personnalité, le réceptacle de sa fantaisie n'apparaît pas moins hospitalier que le reliquaire de son inspiration. L'écriture exercée, l'adresse du métier attestent que le musicien n'a point perdu son temps à l'école et depuis. Il possède tout ce qui peut s'apprendre là ou ailleurs. Son œuvre ne nous fait savoir rien de plus.

D'autres symphonies françaises, annoncées, ne sont pas jouées au moment où j'écris. J'en parlerai en même temps que de l'école russe. On s'épuise à pénétrer les raisons qui ont dissuadé nos chefs d'orchestre de nous révéler enfin la *Symphonie, op. 40*, de Gabriel Fauré, manuscrite encore et — cruelle énigme — attendant depuis des années le bon plaisir de l'éditeur. Mais M. Chevillard exécuta, dès le mois d'octobre, un ouvrage sur lequel on ne saurait trop attirer l'attention. Les *Nocturnes* de Claude Debussy sont, jusqu'aujourd'hui, le travail le plus important d'un musicien dont l'œuvre comptera dans l'évolution de son art. J'en ai tenté, au *Courrier musical* (1^{er} mars), une analyse thématique et détaillée que, malgré son imperfection, je prends la liberté de signaler aux lecteurs du *Mercury* à cause de l'intérêt inaccoutumé du sujet. Ces *Nocturnes* ne constituent pas seulement un admirable spécimen de la forme symphonique moderne; au point de vue de l'harmonie et de la tonalité, même parmi les chefs-d'œuvre des maîtres, il est peu de compositions d'une portée aussi exceptionnelle.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

Salon annuel de l'Union Artistique. — Exposition Adler, Sisley, van Rysselberghe.

Des noms? peintres: MM. Benjamin Constant, Bouguereau, Carolus Duran, Mercié, Gérôme, Flameng, Lefebvre, Roybet, Gabriel Ferrier, Roll, Blanche, Chartran, Courtois, Dagnan-Bouveret, Aimé Morot, Humbert, Cormon, Friant, etc.; sculpteurs: MM. Crauk, Carlès, Roll, Verlet, Saint-Marceaux, Puech, Gérôme; une vogue qui se soutient d'année en année, des appréciations sans cesse louangeuses, qu'est-ce que cela? et ces salons des cercles, à quel goût correspondent-ils? Il nous est trop simple de hausser les épaules, de passer dédai-