



GUSTAV MAHLER

et sa 2ème Symphonie (1)

C'est un homme plutôt petit, d'apparence débile, d'une nervosité extrême. Une longue figure rasée, un crâne pointu surmonté par des cheveux très noirs, un front extraordinairement élevé. Sous ce front, derrière de grandes lunettes, brillent d'un éclat étrange deux yeux de couleur foncée qui confèrent au visage une expression de volonté inflexible, encore accentuée par un nez fort et par un menton très saillant. Une bouche fine, quasi féminine, souvent animée par un sourire un peu enfantin et d'une grande bonté, forme un profond contraste avec la dure énergie du haut de ce visage perpétuellement agité par des « tics » innombrables.

Gustav Mahler est né le 7 juillet 1860, à Kalischt, village situé près d'Iglau, en Bohême. Ses parents étaient des marchands peu fortunés qui l'envoyèrent étudier, d'abord aux gymnases d'Iglau et de Prague, puis à Vienne, où il fut élève de philosophie de Matura et suivit les cours du Conservatoire en même temps qu'Hugo Wolf.

Parmi les légendes qui circulent sur le compte de Mahler, il en est une particulièrement erronée, et qu'il importe de détruire : je veux dire celle qui voudrait faire croire que Mahler a été élève de Bruckner. Rien n'est plus grossièrement inexact ; s'il est vrai que Mahler a fait parfois partie du groupe de jeunes gens qui approchaient le vieil organiste, il est absolument faux qu'il ait reçu le moindre enseignement de celui-ci.

Une conséquence de cette légende est la présentation fréquente de Mahler comme le successeur de Bruckner, mais il faut singulièrement ignorer les musiques des deux compositeurs pour être de cet avis.

Dans les années comprises entre 1882 et 1888, Mahler fut successivement « Theaterkapellmeister » à Hall, Olmütz, Laibach, Cassel, Prague (où il monta la *Tétralogie*) et Leipzig. En 1888 il prit la direction de l'Opéra de Hambourg. Il conserva cette place jusqu'en 1897, lors de sa nomination au poste de directeur de l'Opéra de Vienne. Il démissionna en 1908 et fut directeur à New-York pendant l'hiver 1908-09. Il a été encore appelé là-bas au mois d'octobre dernier, pour diriger les 46 concerts de la *New Philharmonic Society*, fondée expressément pour lui. Paris ne l'a encore vu diriger qu'une seule fois, en 1900, au Trocadéro, à la tête de son orchestre de Vienne.

Telle est, à l'heure présente, la carrière du chef d'orchestre. Parlons maintenant du compositeur.

Le Compositeur

L'œuvre de Mahler se compose : 1^o de trois recueils de *lieder* avec piano ; 2^o de deux séries de *lieder* avec orchestre ; 3^o d'une ballade : *Das*

Klagende Lied pour solo, chœurs et orchestre (commencée en 1878 et finie en 1880) ; 4^o de huit symphonies, dont la première (qui est en réalité une cinquième, car l'auteur a déchiré les partitions de quatre symphonies juvéniles) date de 1888. Une neuvième symphonie est actuellement en voie d'instrumentation. Il est impossible de songer à analyser ici toutes ces œuvres. Je me contenterai donc d'essayer de donner une idée de la personnalité du symphoniste qui, seul, depuis la mort de Beethoven, a eu l'audace de s'engager dans la route que la Neuvième Symphonie avait ouverte, et a su ainsi conquérir définitivement à la symphonie cette illimitée liberté de forme, cette puissance et cette variété d'expression, cette universalité de langage que Beethoven avait atteint dans l'*Ode à la Joie* et les derniers quatuors. Tout cela magnifié encore par un luxe de moyens techniques inconnu jusqu'à nos jours.



Gustav MAHLER

Ensuite, je parlerai de la Deuxième Symphonie, dont Paris attend en ce moment la révélation.

De l'aveu de Mahler lui-même, il existe trois « manières » bien caractérisées dans son œuvre. A la première manière appartiennent les 4 premières symphonies, dont la deuxième et la troisième sont avec chœurs ; à la seconde, les cinquième, sixième, septième, et huitième (cette dernière avec double chœur, double quatuor vocal et chœur d'enfants), tandis qu'avec la neuvième commence un troisième style. Ne connaissant pas cette dernière symphonie, j'ignore en quoi consiste cette nouvelle manière, mais il m'est aisé de parler des deux premières.

Ce qui frappe *a priori*, dans toute œuvre de Mahler, en dehors de cette liberté absolue de forme dont j'ai parlé plus haut, c'est la richesse et la variété de l'imagination. On ne saurait en effet rien rêver de plus dissemblable que les diverses parties qui composent une quelconque de ses symphonies. Variété incessante, imagination prodigieuse : voilà les premières impres-

sions qui se dégagent de cette musique étrange, dans laquelle une main de fer réunit et amalgame en un tout harmonieux les éléments mélodiques, rythmiques, harmoniques les plus apparemment inconciliables. Le « Prater » s'y confond avec la Hongrie, et tous deux tendent la main à Prague. Même la technique est variable et déconcertante au plus haut degré : dans la 3^{ème} Symphonie, par exemple, une première partie cyclopéenne, monstrueuse, apocalyptique, paraissant édifiée avec des blocs énormes, est suivie d'un « quasi Minuetto » d'un précieux raffinement, d'une élégance d'écriture, d'une grâce musicale qui ne peut se dépasser. Il y a quatre autres parties dans cette symphonie, et chacune est encore un monde nouveau...

Une caractéristique de l'art de Mahler qui se remarque aussi immédiatement, et qui n'est certes pas la moins attachante, c'est la grande *bonté* de cette musique. Par là, Mahler peut atteindre les fibres les plus secrètes de notre cœur, et se rapproche souvent de Beethoven, qu'il rappelle aussi par la chasteté ; car il semble que cet homme puisse exprimer tous les sentiments humains, à l'exception de l'amour sexuel, dont on chercherait en vain une trace dans toute son œuvre.

Mais il est un autre musicien dont il se rapproche à un égal degré : Schubert. Il le rappelle par l'invention mélodique, par la grâce mélancolique des fréquents « *ländler* » qui traversent ses œuvres, enfin par la naïveté touchante de certaines mélodies. Beethoven et Schubert : voilà les deux vrais maîtres de Mahler.

Sans doute, il est facile de trouver dans les œuvres de la première manière des bribes d'influence de Haydn, Mendelssohn, et même (très rarement) Liszt (1). Mais ces faibles réminiscences ne sauraient en rien diminuer l'étonnante originalité de Mahler.

Laissons les musicastres qui font profession de rechercher la paternité des petites formules mélodiques ou harmoniques poursuivre leur noble carrière, et pensons au mot du vieux Brahms sur les « réminiscences » beethoviennes du *finale* de sa première symphonie : « *das merkt jeder Esel* » ! (2).

Inutile de dire que la musique de Mahler est extrêmement « contrapunctique » : un orchestrateur tel que lui ne saurait envisager la polyphonie que comme la seule raison d'être de l'orchestre. Mais son écriture contrapunctique est, elle aussi, très spéciale et bien à lui : on y rencontre souvent des parallélismes de quarts ou de quintes, qui sont extrêmement sonores.

L'harmonisation (je prie qu'on m'excuse de l'emploi de ce terme ridicule, mais je ne lui connais pas d'équivalent en français) est infiniment expressive ; assez simple dans les œuvres de la première manière, elle devient beaucoup plus complexe dans la seconde série des symphonies. Elle ne ressemble à aucune autre précédente.

Les rythmes sont extraordinairement variés : mais il en est deux sortes que Mahler affectionne tout particulièrement : les rythmes énergiques de marches militaires, et ceux si captivants des « *ländler* » autrichiens. Ces deux rythmes se retrouvent dans toutes ses œuvres.

(1) Je dois plus d'un des renseignements contenus dans cet article, au remarquable essai de M. Richard Specht, sur Mahler, paru à Berlin dans les *Moderne Essays* en 1905.

(1) Il est curieux de ne jamais rencontrer dans cet œuvre colossal, un souvenir, si faible soit-il, de Wagner ; il n'y a pas plus de Wagner dans Mahler, que si Wagner n'avait pas existé.

(2) « Tous les ânes font cette remarque ».

Le vocabulaire thématique, éminemment personnel dans la seconde manière, l'est peut-être moins dans la première, quoiqu'aucun thème n'y ressemble à un thème quelconque d'un autre auteur. J'entends dire par là, qu'on trouve moins fréquemment, dans les premières symphonies, quelque-une de ces mélodies « toutes pleines de la sève autrichienne, mais scandées, rythmées, articulées comme avec de fortes têtes d'os, d'une façon qui n'est qu'à Mahler », comme l'a dit si éloquemment M. William Ritter. Mais si certains des thèmes susdits ont l'apparence extérieure de thèmes beethoveniens ou schubertiens, principalement dans les *adagi*, la pensée intérieure est personnelle au plus haut degré.

Il est absolument impossible, dans un espace aussi limité, de donner une idée de la multiplicité des formes qu'emploie Mahler dans ses symphonies. Des huit que je connais, une seule affecte la vieille forme traditionnelle (avec peu de liberté); c'est la 6^{me}, qui est divisée en quatre parties: Allegro, Scherzo, Adagio, Finale. Dans la quatrième, les trois premières parties pourraient se réclamer de l'ordonnance classique, mais le *finale*, un véritable *lied* chanté par une voix de soprano, s'en écarte absolument. Quant aux autres symphonies, autant de parties, autant de plans différents.

Mahler entend la parole « Symphonie » dans son acception la plus large: pour lui, cette forme de composition doit comprendre tout ce que la musique peut exprimer par tous les moyens sonores; et, en effet, ses symphonies à lui sont des sortes d'immenses fresques dont fait souvent partie la parole chantée, sans que pour cela la musique cesse un seul instant d'être de la musique pure, car il n'est pas aujourd'hui d'adversaire plus irréductible de la « musique à programme » que Mahler. On connaît le projet de Beethoven pour une « Dixième Symphonie », qui fut retrouvé après sa mort: « Adagio cantique. — Chant religieux pour une symphonie, dans les anciens modes (Alleluja), soit d'une façon indépendante, soit comme introduction à une fugue. Faire entrer les voix une à une. Répéter l'*adagio* dans les derniers mouvements. Pour texte d'un *adagio*, un mythe grec. Dans l'*allegro*, fête à Bacchus. » Cet extraordinaire plan montre suffisamment quelles étaient les intentions du Maître pour la *Dixième*; d'ailleurs il disait qu'il voulait y accomplir « la réconciliation du monde moderne avec le monde antique. » Ne croirait-on pas en lisant ce plan, retrouver presque fidèlement l'esquisse de la 3^{me} symphonie de Mahler? Dans tous les cas on peut hardiment affirmer que Mahler, a, seul de tous les symphonistes post-beethoveniens, osé s'engager dans la voie ouverte par l'« Ode à la Joie », et qu'il a voulu continuer et développer ce que Beethoven avait commencé, c'est-à-dire, un art symphonique national et universel tout à la fois, libre de toutes entraves dogmatiques, se suffisant à lui-même, sans programme, sans scène et sans acteurs.

At-il véritablement réalisé ses intentions? Il est bien difficile de juger des œuvres de cette importance qui n'ont pas encore subi l'épreuve redoutable du temps, mais il est permis, dès maintenant, d'admirer la grandeur démesurée d'une pareille conception; la volonté d'acier dans la réalisation, la puissance de fantaisie et l'énorme invention dont fait preuve l'auteur: tout cela joint à une force, à un équilibre, à une logique

de premier ordre, et, de plus, à une science de l'instrumentation qui laisse bien loin tout ce qui a été fait jusqu'à présent.

Certes, une pareille personnalité ne s'impose pas sans des luttes d'autant plus âpres que sa valeur est plus grande, et j'avoue volontiers que moi-même, qui puis compter aujourd'hui parmi les admirateurs les plus zélés, ai commencé par être fortement choqué par certains passages de la 3^{me} et de la 6^{me} Symphonies, car Mahler, tout comme Beethoven, n'est pas homme à reculer devant l'emploi d'une vulgarité, si cela est nécessaire à l'expression de son idée. Mais la connaissance approfondie de toutes ses œuvres m'a montré peu à peu que je me trouvais véritablement en présence d'une grande figure de l'histoire musicale, et ces explosions de violence effroyables que je prenais autrefois pour des vulgarités, me paraissent toutes naturelles chez l'homme qui a pu concevoir une œuvre comme la 3^{me} Symphonie.

De toutes façons, la personnalité de Mahler est par trop considérable pour être indifférente: ceci explique qu'en face d'amis qui lui doivent les plus grandes joies de leur vie musicale se dressent des détracteurs impitoyables, le traitant de « dangereux charlatan » et de « plagiaire ». Et, la plupart du temps, ces détracteurs si féroces seraient bien embarrassés si on les obligeait à citer une seule mesure d'une quelconque des huit symphonies! Je l'ai constaté par moi-même de trop nombreuses fois, particulièrement à Paris, où l'ignorance des musiciens et des critiques (je ne parle naturellement pas de celle du gros public) à l'égard de Mahler atteint des limites stupéfiantes.

L'Association des Concerts Colonne a inscrit au programme du 17 Avril prochain, sous les auspices de la Société des Grandes Auditions Musicales de France, la première audition à Paris de la deuxième Symphonie (avec chœurs), qui sera dirigée par l'auteur en personne. Voilà enfin, pour la première fois (1) une œuvre de Mahler (et non la moindre) exécutée à Paris. J'espère que mon exemple, dont j'ai parlé plus haut, incitera les musiciens et les critiques à étudier à fond l'œuvre avant de l'entendre, et à ne pas juger une pensée de cette importance sur une impression plus ou moins fugitive. Dans les lignes suivantes, je vais m'efforcer de décrire cette œuvre colossale, qu'on a surnommée en Allemagne « *Titan-Symphonie* ».

La Deuxième Symphonie

La Deuxième Symphonie, en *ut mineur*, de Gustav Mahler a été achevée en 1894. Elle se compose de cinq parties (2). Voici la nomenclature des instruments de l'orchestre:

4 Flûtes, 4 Hautbois, 3 Clarinettes, 2 petites Clarinettes en mi bémol, 4 Bassons, 10 Cors (6 dans les quatre premières parties), 8 Trompettes (4 dans les quatre premières parties), 4 Trom-

bones, Bass-Tuba, 2 Timbaliers, Cymbales, Grosse caisse, Triangle, 3 Cloches, 2 Tam-tams (petit et grand), Harpes, Orgue et les cordes, plus, pour la partie vocale, un soprano solo, un contre-alto-solo, et un chœur mixte.

Première partie: Sous un *trémolo* des violons, deux formidables secousses ébranlent la masse des violoncelles et contrebasses, lesquels exposent un thème gigantesque de 40 mesures, violent et agité:



Cette première période monte et s'exaspère, jusqu'à un cri de désespoir:



et module, quelques mesures après, en la tonalité de *mi majeur*, dans laquelle est esquissé le véritable 2^{me} thème:



puis courte reprise du début, et ensuite apparition de deux autres motifs épisodiques:



Nous voici en sol mineur. Peu à peu les fureurs de tout ce début s'apaisent, et voici s'élever, aux violons, le deuxième thème (B) en *ut majeur*. Suit un court épisode de calme, de trêve. Mais de nouveau les basses grondent sourdement, suivant les rythmes du début. La bataille recommence. Une sorte de développement (si l'on peut appeler cela un développement) aboutit à un nouveau cri désespéré en *fa dièze mineur*; ensuite la lutte se calme de nouveau et tout se perd dans le lointain. Soudain, le terrible début du premier thème retentit en *mi b. mineur*, comme une effroyable menace, suivi d'un silence angoissant. Les basses commencent alors PP, toujours dans la tonalité de *mi b. mineur*, un dessin d'un rythme grave et lourd, qui peu à peu se propage dans tout l'orchestre, encadrant un thème de choral religieux et solennel:



qui reparaitra dans la dernière partie.

Un immense *crescendo* et une accélération incessante du mouvement mènent à la réexposition du début, presque aussitôt suivie du retour du 2^{me} thème, en *mi majeur* cette fois. Une nouvelle trêve de quelques lignes, qui laisse pressentir, à travers un calme apparent, le prochain recommencement des « choses sérieuses ». Et, en effet, les basses reprennent pour la dernière fois, dans la tonalité initiale d'*ut mineur*, leurs rythmes graves et pesants. Une *coda* bé-

(1) Au printemps dernier, M. José Lassalle nous a fait entendre à la salle Gaveau, par le « Tonkünstlerverein-Orchester » de Munich, la 1^{re} Symphonie. Malgré la bonne volonté du chef et la qualité de l'orchestre, je n'ai pas reconnu l'œuvre.

(2) La grande partition, les parties d'orchestre et l'arrangement pour piano à quatre mains, sont publiés chez Joseph Weinberger, à Vienne. Une petite partition d'orchestre (format de poche) existe dans l'« Edition Universelle ».

roïque et funèbre monte et se développe peu à peu, jusqu'à un point culminant et décroît ensuite. L'accord d'*ut majeur*, semble apporter quelque consolation après les désespérances de cette si sombre et tragique première partie. Mais l'atroce gémissement des trompettes :



suivi d'une chute chromatique de tout l'orchestre détruit encore cette dernière illusion et termine tout le morceau dans une complète et douloureuse incertitude modale.

Deuxième partie. C'est une sorte de *menuet*. Dans le rythme de l'ancienne danse, le quatuor expose une douce mélodie en la *bémol*, pleine d'une grâce et d'une tendresse éminemment autrichiennes, et d'un contour quelque peu schubertien :



le morceau consiste simplement en trois reprises de cette partie majeure, au milieu desquelles est intercalé par deux fois, un épisode agité en *sol dièze mineur*, la première fois mystérieux, et violent la deuxième. A la troisième reprise de la mélodie initiale, les violoncelles dessinent au dessous d'elle une nouvelle mélodie ou contre-sujet, et à la troisième reprise, les violons re-entrent à leur tour cette nouvelle mélodie en la variant, tandis que le premier motif se trouve cette fois être au dessous, confié aux bois.

Troisième partie. Une partie de ce morceau provient d'un *lied* de Mahler, ayant pour titre « *Des heiligen Antonius von Padua Fischpredigt* » (la prédication de Saint Antoine de Padoue aux poissons), dont les paroles d'un pessimisme amer et sarcastique expriment la vanité de tout sermon. Du dessin initial :



l'auteur développe un mouvement rythmique uniforme et incessant jusqu'à la fin du morceau. Animés de ce mouvement presque « aquatique », si j'ose m'exprimer ainsi, les tableaux les plus divers défilent devant nos yeux. C'est le Prater :



c'est une clarinette slovaque d'humeur désagréable :



ce sont des fanfares bruyantes, la mélodie tendre et sentimentale d'une trompette, un des rares épisodes un peu souriants de ce *scherzo* qui atteint aux dernières limites de l'ironie la plus douloureuse et du scepticisme le plus goguenard.

Au milieu du morceau au point marqué par l'accord :



un cri tout à la fois d'angoisse, de folie et de dégoût. Reprise du début et fin du morceau *PP* dans une incertitude modale analogue à celle de la première partie :



Quatrième partie. (« *Urlicht* »). Ici apparaît la voix humaine. Un *contralto* chante, sur des paroles empruntées au « *des Knaben Wunderhorn* » (1), une mélodie mystique, d'une foi profonde. A remarquer le passage suivant :



qui reparaitra dans la cinquième partie.

Cinquième partie. Voici venu le monstrueux finale, à lui seul une symphonie entière : sa durée d'exécution dépasse une demi-heure. C'est d'abord l'effroyable cri du *scherzo* et ce thème aux cors et trompettes :



puis un *diminuendo* rappelant celui qui dans le *scherzo* suit l'épouvantable cri. Encore peu prononcé on perçoit le thème :



dont le rôle est prépondérant dans toute cette dernière partie. Un silence. Des cors, derrière la scène, sonnent un appel. Sonorités étranges, mystérieuses, cavernueuses dans l'orchestre. Réapparition du choral déjà énoncé une fois dans la première partie. Nouveaux appels au loin. Puis, exposée par les violoncelles et le cor anglais, une mélodie d'un caractère extatique :



monte et s'exalte. Deuxième apparition du choral à la voix puissante des cuivres. *Crescendo* et, de nouveau, tonalité d'*ut majeur* dans un vigoureux *tutti*. Appel *FF* aux trompettes. Puis un court *allegro energico* conduit rapidement à un *tempo di marcia* d'une violence inouïe. Au plus fort du tumulte, les cuivres entonnent pour la troisième et dernière fois le choral, de toutes leurs forces, et la marche s'effondre. De nouveau la mélodie extatique reparait, plus agitée cette fois et plus développée. Des sons d'une mu-

sique lointaine se mêlent à ses accents douloureux, comme portés par le vent. Dans une exaspération terrible, le *crescendo* aboutit au sinistre cri de désespoir du *scherzo* et du début du finale, mais cette fois un demiton plus haut. A cette suprême angoisse succède un diminuen-do aboutissant à un calme profond. Ici se place un épisode très saisissant. De nouveau les appels des cors retentissent derrière la scène. Mais cette fois, des trompettes répondent, de très loin, de droite, de gauche, cependant qu'à l'orchestre une flûte seule évoque les gazouillements d'une voix d'oiseau. Les appels se perdent au loin. Alors, dans l'immense silence, un chœur de voix mixtes commence à chanter, *a cappella*, dans la tonalité si voilée de *sol bémol majeur*, les vers de Klopstock à la Vie Eternelle.

C'est d'abord une assez longue période, toujours, en *sol bémol*, d'une grande douceur et d'un profond mysticisme. Puis, la mélodie extatique de tout à l'heure revient, mais cette fois confiée à la voix du *contralto-solo*, alternée avec le *soprano-solo*. Ensuite une lente et insensible évolution conduit de *sol b.*, à travers *ré b. majeur*, *si b. mineur*, la *b. majeur*, à la tonalité finale de *mi b. majeur*, dont la conquête définitive est très expressivement signifiée par l'aboutissement dans cette tonalité du passage déjà signalé dans la quatrième partie, et cette fois, chanté par les deux soli :



Dès lors, un énorme *crescendo* mène peu à peu à une colossale péroraison, dans laquelle toutes les forces réunies de l'orchestre et des chœurs, auxquelles l'orgue et les cloches viennent ajouter leurs puissantes voix, célèbrent et glorifient le Triomphe de la Vie Eternelle sur la Mort.

Alfred CASELLA.



L'article de M. Alfred Casella sur *Gustav Mahler* et sa 2^e *Symphonie*, qu'on a lu d'autre part, paraît également aujourd'hui dans le bulletin de la S.I.M., l'artistique publication de notre confrère Ecorcheville.

(1) Recueil des plus populaires poésies allemandes et autrichiennes, dû aux poètes Arnim et Brentano. C'est dans ce recueil que Mahler a pris la plupart des poèmes de ses *lieder*.