



Les Symphonies de Mahler



LORS que Reger, à peine disparu, est déjà presque complètement oublié ; alors que Richard Strauss a la tristesse d'assister de son vivant au déclin d'une gloire tapageuse, le nom de Mahler, si âprement discuté naguère (1), ne fait que grandir avec les années. En pays allemand, il n'est pas de ville de quelque importance qui n'exécute chaque saison l'une ou l'autre de ses symphonies ; ses lieds avec orchestre se donnent partout avec succès, et à chaque nouveau morceau exhumé l'on s'étonne comme d'une révélation : comment ces choses ont-elles pu rester aussi longtemps ignorées ?

Or la France, si elle connaît assez bien Richard Strauss, dont presque tous les poèmes symphoniques ont été exécutés aux grands concerts parisiens et dont la *Salomé* a figuré sur l'affiche de l'Opéra, connaît encore

(1) Gustave Mahler, né à Kalisch, en Bohême, le 7 juillet 1860, mort à Vienne le 18 mai 1911. Directeur de l'Opéra de Pesth en 1888 ; chef d'orchestre à l'Opéra de Hambourg (1891) ; chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne (1897) ; chef d'orchestre à New-York (1907).

très peu Mahler. Il est en outre à noter que les quelques symphonies de lui qui ont été jouées à Paris avant la guerre ne paraissent pas avoir produit une très vive impression. Ses lieds sont mieux connus des amateurs, mais d'une façon générale on n'exagère pas en disant que jusqu'ici le public musical français a passé à côté de Mahler sans le voir.

Le moment semble toutefois venu où un homme qui se pique de culture musicale ne saurait persister à ignorer ces symphonies et l'étude que j'entreprends a pour but d'attirer l'attention sur un monument artistique extrêmement significatif, qui s'affirme chaque jour davantage comme une des grandes étapes de l'évolution musicale.

Gustave Mahler occupe entre les compositeurs une situation à part : il est le seul maître qui soit exclusivement symphoniste ; ses dix grandes partitions constituent, avec une cinquantaine de pièces pour chant et orchestre, l'œuvre de sa vie. Il n'a rien donné au théâtre, lors même que sa situation comme directeur effectif de l'Opéra de Vienne lui eût fourni toute facilité de ce côté. Nous ne possédons rien de lui pour la chambre, pas une ligne de musique religieuse (1). Ses mélodies sont intéressantes, mais surtout au point de vue symphonique, et en étudiant les symphonies proprement dites, on s'aperçoit que Mahler envisageait ses lieds comme des esquisses ou des études pour ses grandes partitions. Il est très curieux de voir le parti qu'il en a tiré dans ses quatre premières symphonies. Tous ces lieds appartiennent du reste à une période relativement ancienne : ce sont des œuvres de jeunesse. A partir de la 5^e symphonie, Mahler n'écrit plus de lieds.

Quelle est la raison qui empêche les chefs d'orchestre français de s'attaquer à des œuvres qui, au point de vue de la technique instrumentale, sont si étrangement séduisantes ? Je ne sais. La difficulté d'exécution n'entre pas ici en ligne de compte : ce qu'un orchestre allemand peut faire, un orchestre parisien le peut à bien plus forte raison, et beaucoup mieux encore. Dans certaines de ses symphonies, Mahler exige, il est vrai, un déploiement instrumental considérable, mais non pas tel qu'il soit impos-

(1) Dans sa jeunesse, Mahler avait fait quelques tentatives du côté du théâtre et de la musique de chambre, mais de tout cela il n'a rien laissé subsister.

sible de le réaliser en un festival par la réunion de plusieurs orchestres. Certaines symphonies sont du reste instrumentées plus légèrement et la 4^e (qui n'a même pas de trombones), la 9^e, sont jouables par n'importe quel grand orchestre moderne. Les renforts nécessités par la 7^e n'ont rien d'excessif, et quant au *Chant de la Terre*, il n'exige en plus de l'orchestre ordinaire des grands concerts que deux solistes, un ténor et un alto. Une raison plus sérieuse doit être cherchée dans les textes des parties chantées. Ceux-ci sont souvent presque intraduisibles si l'on tient à respecter l'accent musical. Comment, en effet, rendre sans trahir la pensée musicale, le mot *aufstehen* (ressusciter) sur lequel, dans la 2^e symphonie, le chœur fait son entrée pianissimo? Pareille difficulté se retrouve dans les symphonies 2, 3, 4, 8, et dans le *Chant de la Terre*. Pour ce dernier, et du reste pour la 4^e symphonie aussi, puisqu'elle ne comporte qu'un solo, on pourrait à la rigueur faire chanter le texte dans la langue originale, ce qui au point de vue musical est toujours préférable. Mais que faire en présence de la colossale 8^e? Cette dernière est en deux parties, la première sur texte latin : là, rien à changer ; mais la seconde fait entendre toute la scène finale du second *Faust* ! Et les paroles doivent s'adapter à la musique de dix parties de chœur et de huit parties de solistes !

Ceci explique suffisamment pourquoi l'on n'exécute pas la 8^e, la 2^e (qui serait pourtant vite populaire) et la 3^e ; cela n'explique qu'imparfaitement l'abstention en ce qui concerne la 4^e et le *Chant de la Terre* ; cela ne l'explique pas du tout en ce qui touche les symphonies 1, 5, 6, 7 et 9. Pour quelques-unes de celles-ci, le nombre des supplémentaires à engager est prohibitif dans la plupart des villes de province ; le nombre des cors, en particulier, exigé pour le final de la 1^{re}, pour la 2^e, pour la 3^e, pour la 5^e et la 6^e, pour la 8^e enfin, rend l'exécution de ces œuvres très difficile partout sauf dans un très grand centre. Je dois dire toutefois que j'ai entendu une excellente exécution de la 8^e à Zurich, sous la direction de Volkmar Andreae. Or cette 8^e exige deux chœurs mixtes de 200 voix chacun au moins, un chœur d'enfants de cent voix au moins, trois soprani soli, deux alti soli, un ténor, un baryton et une basse soli. En outre l'or-

chestre, où les cordes doivent être très nombreuses, comporte un piccolo (de préférence doublé), quatre flûtes, quatre hautbois, cor anglais, clarinette en *mi* bémol au moins doublée, trois clarinettes en *si* bémol, une clarinette basse, quatre bassons, un contrebasson, huit cors, quatre trompettes, quatre trombones, un tuba, trois timbales, grosse caisse, cymbales, tam-tam, triangle, cloches graves, célesta, piano, harmonium, orgue, deux parties de harpe au moins doublées, une mandoline. Enfin, sur une tribune à quelque distance de l'orchestre doit être encore placée une fanfare de quatre trompettes et quatre trombones. C'est beaucoup, évidemment, mais le Trocadéro semble bâti exprès pour des ensembles de ce genre, et ce que Zurich peut, pourquoi Paris ne le pourrait-il pas ?

Je suis cependant d'avis que pour faire accepter Mahler au public musical, mieux vaudrait procéder par degrés. Je ne conseille pas de débiter par la 4^e, simplement sous prétexte qu'elle est la plus légèrement instrumentée ; un tel début risquerait de donner une fausse impression, car cette symphonie occupe dans l'œuvre entier une place tout à fait à part : elle est ironique et caricaturale et ne se comprend vraiment que lorsqu'on a entendu au moins une ou deux des précédentes. Mieux vaudrait commencer par la 1^{re} et la faire suivre si possible de la 2^e, comme ce fut le cas à Paris. Le *Chant de la Terre* suivi de la 9^e forme aussi une bonne association ; mais qu'on m'entende bien : il n'est pas question de jouer deux symphonies de Mahler dans le même concert, car chaque œuvre de ce maître est faite pour être entendue seule ; même pour les plus courtes, celles qui comme le *Chant de la Terre* ou la 9^e ne suffisent pas à remplir un programme, il est souhaitable de faire une partie de concert à part, séparée du reste par un long entr'acte. Agir autrement serait aller contre la conception fondamentale du compositeur, ainsi que nous le verrons plus loin.

Les 5^e, 6^e et 7^e forment un cycle et gagnent à être entendues en trois concerts successifs. L'instrumentation en est chargée, surtout pour la 6^e. La 5^e exige six cors, mais à part ça rien de prohibitif.

La 6^e, baptisée en Allemagne « tragique », ne devrait jamais être jouée autrement qu'encadrée entre celle qui la précède et celle qui la suit :

elle est la plus indigeste, la moins aimable, on dirait qu'elle s'applique à blesser, et son colossal finale entasse Pélions sur Ossas jusqu'à provoquer la fatigue, voire la souffrance. Elle se justifie cependant par ce qui précède et ce qui suit, et dès qu'on la comprend on l'apprécie. Elle comporte huit cors, célesta, xylophone, deux jeux de cloches ; l'auteur demande que si possible le célesta soit doublé ou triplé. Le finale, outre les huit cors, emploie encore six trompettes.

La 7^e demande moins de cuivres ; par contre, il y faut un saxhorn ténor solo, une mandoline et une guitare. Après le ciel brouillé de la 5^e et les terribles orages de la 6^e, cette 7^e fait l'effet d'un éclatant soleil ; c'est la plus vibrante apothéose de l'action que je connaisse.

Au-dessus de ce triple tableau, la 8^e fait planer une gloire mystique : elle prétend donner le mot de l'énigme de la vie. On ne devrait la jouer qu'après les sept précédentes. Le *Chant de la Terre* et la 9^e qui l'ont suivie appartiennent à une conception nouvelle et nous ouvrent des horizons inexplorés.



Une classification des symphonies de Mahler peut être comprise de plus d'une façon. Celle adoptée par Paul Bekker dans son ouvrage (1) récent me paraît la meilleure en ce qu'elle fait ressortir l'unité de l'œuvre total, mais en poussant, il est vrai, la rigueur logique un peu à l'extrême. De façon générale il est incontestable, cependant, que les dix symphonies de Mahler (le *Chant de la Terre* appartient évidemment au cycle et se place chronologiquement entre la 8^e et la 9^e) forment, au moins jusqu'à la 8^e, un bloc, une pyramide où chaque étage prépare, conditionne, détermine l'étage suivant. Après la 8^e, qui est un sommet, l'auteur recommence autre chose, et les deux dernières forment comme un appendice, qui aurait pu être le commencement d'une nouvelle série. Paul Bekker réunit ces deux symphonies sous le titre de l'*Adieu*, l'adieu à la vie que Mahler

(1) Paul Bekker, *Gustav Mahler's Sinfonien*, Berlin, Schuster et Loeffler.

avait tant aimée et qu'avec le sens prophétique du génie il pressentait sur le point de lui échapper. Sur la signification de cet adieu, aucun doute ne saurait subsister : le texte des six morceaux qui forment le *Chant de la Terre* est suffisamment explicite, et la 9^e est visiblement le commentaire de ce texte en musique pure.

Paul Bekker fait de la 1^{re} symphonie un prélude, le portique qui ouvre sur le sanctuaire. Si l'on veut : toutefois je ne sens pas dans cette œuvre un homme qui cherche sa voie, mais plutôt un maître qui dès son coup d'essai marque avec une parfaite netteté où il tend, ce qu'il veut, et les moyens qu'il emploiera pour le réaliser. Cette symphonie serait plutôt un programme, où tout se trouve ramassé sous forme d'indications sommaires, et dont chaque numéro sera développé dans les symphonies suivantes.

Les symphonies 2 à 4 forment le groupe des symphonies inspirées par le *Cor enchanté du jeune garçon* (1). Toutes contiennent du texte chanté, en partie emprunté à la célèbre collection de Brentano et Arnim. Elles contiennent même plus que cela : nombre des motifs utilisés dans ces symphonies ne sont autres que les mélodies écrites par le compositeur pour d'autres textes du même recueil et jouent le rôle d'allusion à ces textes.

Les symphonies 5 à 7 forment le groupe purement instrumental. La 8^e enfin forme à elle seule une division à part.

Les raisons pour lesquelles Paul Bekker établit l'enchaînement logique des œuvres sont souvent un peu artificielles. Il est certain toutefois que la petite 4^e est, comme il le prétend, une sorte d'appendice tirant sa substance de la 3^e et ayant figuré primitivement dans le plan de celle-ci : cela ressort des esquisses de Mahler. Chemin faisant, le compositeur s'aperçut que sa 3^e était suffisamment développée sans ce numéro, et il en fit la 4^e en le développant et en accentuant son caractère caricatural en vue de faire contraste avec la précédente.

L'enchaînement conçu par Bekker pour les trois symphonies instru-

(1) *Der Knaben Wunderhorn*, recueil de chants et poésies populaires.

mentales paraît aussi assez logique, au moins dans ses grandes lignes. Mais où le commentateur a surtout fait preuve de sagacité, c'est en faisant ressortir le caractère qui fait de la symphonie mahlérienne quelque chose d'entièrement nouveau et typique. Ce caractère réside dans une unité rigoureuse et dans une gradation qui culmine en un finale vraiment dominateur et suprême. Bekker appelle cette forme de symphonie la « symphonie-finale ». Selon moi, Mahler en ce faisant n'a fait que s'emparer de la conception du finale tel que Beethoven l'a conçu pour sa 9^e ; mais ce qui pour Beethoven fut un aboutissement est pour Mahler le point de départ. Le finale, dans la symphonie mahlérienne, est toujours le véritable sommet. Vers lui converge ce qui précède ; c'est lui qui prononce le mot de l'énigme, qui révèle en pleine lumière le sens que les mouvements précédents faisaient pressentir.

Cette unité de la symphonie mahlérienne n'est du reste que dans une mesure assez faible d'essence thématique : c'est une unité intérieure, profonde. Il y a généralement dans la symphonie de Mahler une idée musicale qui imprime à l'ensemble son cachet spécial : tel le saut de quarte de la 1^{re}, le double saut de quarte descendante et pointée de la 7^e, le passage du majeur au mineur dans la 6^e ; mais ce ne sont pas là des thèmes proprement dits et j'insiste sur ce point que la forme mahlérienne n'a rien de commun avec la forme dite « cyclique ». Mahler ramène assez volontiers dans son finale le motif principal du premier mouvement de façon à rehausser l'éclat de la conclusion tout en la rattachant au début, mais les divers morceaux constituant ses symphonies sont en général bâtis sur des thèmes tout à fait indépendants, et leur succession est réglée beaucoup plus par la loi du contraste que par celle de la parenté thématique.

J'ai été moi-même jadis un adepte fervent de la forme cyclique, mais j'en suis considérablement revenu. C'est que j'ai constaté que l'unité obtenue de cette façon l'était généralement aux dépens de la gradation. A part de rares exceptions, une œuvre cyclique débute par son morceau le plus intéressant, puis l'intérêt va décroissant à mesure que les thèmes, pressurés comme un citron, donnent un jus de plus en plus rare. Le finale

est presque toujours mauvais, laborieux ; les thèmes trop entendus cessent d'intéresser en dépit des combinaisons les plus ingénieuses, de sorte que symphonie ou sonate finissent en queue de poisson.

On s'est étonné parfois des dimensions inusitées des partitions de Mahler ; elles n'ont rien que de parfaitement naturel si l'on sait que le compositeur considérait la symphonie comme un concert complet, une soirée de musique, analogue à un opéra dont les actes seraient figurés par autant de « mouvements ». Il est à noter que ces symphonies ne produisent pas une impression de longueur excessive ; elles n'ennuient pas. Dans sa 2^e, Mahler demande un *entr'acte* d'au moins cinq minutes entre le premier mouvement et ceux qui suivent. De même qu'un opéra, une symphonie de Mahler est le développement complet d'une seule idée. Cette idée, ainsi que je l'ai indiqué, se révèle en général dans toute sa clarté au dénouement, soit que le texte chanté apporte une précision absolue, soit que la langue musicale ait paru au compositeur suffisamment explicite pour éclairer qui sait entendre.

La symphonie mahlérienne est aussi éloignée que possible de la musique à programme, de la laborieuse imagerie d'Épinal d'un poème symphonique de Strauss, par exemple, et l'on se tromperait lourdement en y cherchant des intentions descriptives. Elle réalise comme peut-être aucune autre la notion de musique pure, car elle fait abstraction de tout érotisme, de toute sensualité, elle n'a pas de sexe. Chose extraordinaire, qui par son étrangeté et sa rareté explique l'incompréhension de beaucoup en face de cette musique, elle combine deux éléments considérés longtemps comme incompatibles : elle est philosophique, en ce qu'elle développe une idée abstraite, et elle est populaire en ce qu'elle parvient à rendre cette idée sensible aux masses, même lorsqu'elles sont incultes au point de vue artistique. Avec la symphonie de Mahler nous sommes à cent lieues d'un art « da camera », destiné à une élite, à une aristocratie de l'esprit ; nous sommes en présence d'un art fait pour la foule, pour les salles immenses, et capable de faire penser, de toucher, d'émouvoir ces foules. Cela, j'ai eu à plus d'une reprise l'occasion de le constater, en particulier à la Festhalle de Francfort, où la 3^e symphonie, exécutée devant plusieurs

milliers d'ouvriers lors d'une fête syndicale, fut écoutée avec une attention religieuse et produisit une impression profonde.

La philosophie matérialisée en ces vastes constructions musicales roule toujours autour du même cercle d'idées ; c'est un panthéisme aux antipodes de toute influence chrétienne. L'œuvre entier respire un immense amour de la vie sous toutes ses formes, et l'horreur de la mort, du néant qui en est la conséquence. Les symphonies se suivent et posent les divers problèmes que soulève l'éternelle opposition entre la vie totale, sans commencement ni fin, grouillement de forces sans cesse renouvelées et se manifestant sous l'infinie variété des formes (objet), et d'autre part la fragilité de la personnalité (sujet) qui, seule capable de concevoir cette vie, apparaît aujourd'hui pour disparaître demain, périssable, éphémère, ne surgissant du néant que pour s'y voir presque aussitôt replongée. En examinant les symphonies dans leur ordre de succession, on constate comme une alternance régulière : à un hymne à la vie universelle succède invariablement une évocation de la mort. A la 1^{re}, qui figure la vie physique sous la forme d'une sorte de surhomme lâché au milieu de la nature, fait suite la 2^e qui chante la vanité de la vie individuelle et offre comme consolation à la mort l'espoir de la résurrection, non au sens chrétien, mais au sens du cycle éternel des renaissances. La 3^e (sur un programme approuvé par Mahler, le premier mouvement s'appelait *Pan s'éveille !*) débute par l'acclamation à la vie telle qu'elle apparaît au jeune homme au début de sa carrière, suivie d'un retour sur soi-même, d'un point d'interrogation : quel est le sens de cette vie ? Le musicien aligne alors une série de réponses : *Ce que me disent les fleurs des champs*, *Ce que me disent les animaux de la forêt*, *Ce que me dit l'homme*, *Ce que me disent les anges*. Finalement c'est l'amour qui donne la réponse définitive ; non pas l'amour sensuel, mais ce sentiment qui enveloppe l'humanité totale en un immense embrassement (le *Seid umschlungen, Millionen* de Schiller et de la 9^e de Beethoven) ; et jamais peut-être plus que dans le court *adagio* qui termine l'œuvre l'importance du finale dans l'œuvre de Mahler ne s'est plus impérieusement affirmée.

Cette symphonie devait primitivement comporter, à la place de *Ce*

que me disent les anges, un numéro intitulé : *Ce que me dit l'enfant*. Chemin faisant, Mahler décida de développer ce numéro en une symphonie à part, et telle fut l'origine de l'étrange 4^e, que dès la première audition je baptisai « l'enfantine », sans savoir encore rien au sujet de sa genèse. Mahler y manifeste un côté de sa nature qui dans d'autres œuvres éclate en soudaines boutades, parfois déconcertantes : c'est le côté satirique et caricatural. L'idée de paradis, notamment, n'apparaît jamais à Mahler que sous sa forme puérile. La 4^e symphonie est d'un bout à l'autre un ricanement beaucoup plus qu'un jeu : Mahler, qui n'est pas croyant, et qu'irrite l'insuffisance des consolations chrétiennes, y donne le tableau d'une *conception puérile de la vie*, tant de la vie d'ici-bas que de la vie à venir. Et si l'on était tenté de mettre en doute le sens de l'œuvre, le texte choisi pour le solo de soprano du finale suffirait à trancher la question. Ce texte tiré du *Wunderhorn*, est une description du paradis purement matérielle et enfantine.

Avec la 5^e, nous entrons dans le cycle des trois symphonies purement instrumentales. Et le début est vraiment extraordinaire : une marche funèbre. D'emblée le problème de la mort est posé, comme dans la 2^e si l'on veut, mais pourtant autrement. Et la pensée de l'auteur se dégage petit à petit jusqu'à l'exubérant finale : « Et la vie continue ! » semble-t-il nous dire. Le numéro impair, chez Mahler, est optimiste. Quel contraste avec la tragique 6^e ! Là, nous voyons l'individu aux prises, premièrement avec soi-même, en une rude lutte d'où il sort vainqueur ; puis avec le monde extérieur, avec les forces aveugles qui l'entourent de toutes parts ; et dans cette dernière lutte, il est vaincu. C'est la seule symphonie de Mahler qui s'achève en défaite bien caractérisée, mais après une bataille effroyable, une orgie de carnage et d'horreur sans nom. Le finale de cette 6^e est le plus long qu'ait écrit Mahler, et en même temps le plus angoissant, le plus écrasant.

La 7^e ramène la note joyeuse. Qu'importent les défaites individuelles ! La vie triomphe quand même et l'action est en elle-même bonne et bien-faisante. La 7^e pourrait s'appeler l'apothéose de l'action. Son finale est une merveilleuse explosion de joie.

Vient maintenant la 8^e, en deux mouvements seulement. Toutes les symphonies précédentes étaient coupées d'intermèdes faisant contraste, permettant de graduer les différents plans de la perspective, montrant l'aspect léger et gracieux à côté de l'aspect grave des choses, contribuant avec une sûreté de touche admirable à compléter le sens total de l'œuvre. Tels les trois ravissants « nocturnes » qui dans la 7^e séparent le premier du dernier mouvement. La 8^e par contre est un colossal diptyque. L'élément choral y domine, sans que le côté purement symphonique soit du reste en rien sacrifié. Sans être le moins du monde cyclique, elle présente toutefois un curieux parallélisme issu de sa pensée fondamentale : presque tous les thèmes du premier mouvement reparaissent dans le second avec une signification élargie. On l'appelle en Allemagne la « symphonie des mille » parce que mille exécutants prirent part à sa première exécution à Munich en 1910. Elle a le caractère mystique, mais non chrétien. Son mysticisme est humain et panthéiste. Elle vise à être une synthèse, à doubler d'une métaphysique la philosophie des précédentes. Elle laisse entrevoir la possibilité d'un repos définitif, d'une sorte de nirvana, comme conclusion à la tragédie vitale. Son premier mouvement a pour texte l'ancienne hymne latine du IX^e siècle *Veni Creator Spiritus* ; le second met en musique la dernière scène du second *Faust*. Mahler y expose dans la langue qui lui est propre les raisons profondes d'agir et d'aimer la vie. Sa 8^e est un appel plus sérieux à l'action, à la communion avec la vie universelle.

A-t-il réussi à se persuader, à se consoler soi-même ? Les deux dernières symphonies répondent. Cette vie qu'il a tant aimée, qu'il a vécue avec une si étonnante intensité, Mahler sent qu'elle lui échappe. Et sa désolation est infinie. En vain il affecte la résignation : sa douleur est la plus forte. Le *Chant de la Terre* (1) est une série de six poèmes d'après d'anciens textes chinois, chantés alternativement par un ténor et un alto.

(1) Le *Chant de la Terre* est en réalité la 9^e symphonie et Mahler l'avait positivement intitulé : *Eine Liedsymphonie*. Les amis du maître n'hésitèrent du reste pas à y voir la 9^e... tant qu'ils ignorèrent l'existence d'une 10^e. Mais alors on assista à un bien curieux spectacle : subissant la superstition du chiffre 9, devenu fatidique depuis que Beethoven et Bruckner après lui se sont arrêtés à ce nombre, les mahlériens décrétèrent que la dernière serait la véritable 9^e et reléguèrent le *Chant de la Terre* hors série. On a malheureusement retrouvé depuis les esquisses assez poussées d'une 11^e. Qu'auraient fait les fidèles si Mahler vivant trois mois de plus, avait achevé cette dernière ?

Dès le premier, l'horreur de la mort est exprimée en accents qui vous glacent. Les suivants sont des tableautins de genre destinés à illustrer la futilité de la vie humaine. Le cinquième (*Chant de l'ivrogne au printemps*) est un ricanement atroce. Le dernier, de beaucoup le plus étendu, est d'une mélancolie qui fait mal. Il ne peut pas finir ; en un *morendo* prolongé, il répète d'une voix morne : « Pour toujours ! Pour toujours ! » C'est horriblement poignant.

Et la 9^e ! Purement instrumentale, celle-là, rompant avec toutes les habitudes reçues, répudiant toute forme régulière, débutant en *ré* majeur, finissant en *ré* bémol ! Mais quel adieu à la vie ! Je n'ai rien entendu de plus émouvant. Et la grosse, fausse joie du *laendler* qui sert de second mouvement, l'agitation fébrile du *scherzo* qui suit, où Mahler semble parodier l'*allegro vivace* de sa 5^e, ne font qu'accentuer le caractère morne et désolé du début et de la conclusion.



Voilà beaucoup de littérature à propos de musique, et les purs seront sans doute mis en méfiance par le bref essai d'analyse qui précède. Il fallait pourtant bien essayer d'indiquer le sens général de cet œuvre, ne serait-ce que pour orienter les sincères décidés à « bien écouter ». Je tiens toutefois à renouveler mon affirmation : les symphonies de Mahler valent par elles-mêmes, en dehors de toute association d'idées ; elles sont de la musique pure et ne mettent en œuvre que des moyens musicaux.

Reste à examiner ce que valent ces moyens.

Et d'abord, Mahler fut-il un très grand musicien ? J'hésite à répondre affirmativement à la question ainsi posée. Que Mahler ait été un très grand artiste, un génie dans la conception de ses constructions sonores, dans le maniement de la matière musicale, cela est incontestable. Mais il n'est pas moins certain que la qualité de la matière qu'il travaille semble souvent lui être étrangement indifférente, et qu'on ne connaît pas de lui une pensée musicale, un *thème* original à mettre en regard de ces idées qu'un Beethoven, qu'un Schubert, un Schumann semaient avec tant de libéralité.

Ses motifs, franchement tonaux et de caractère populaire, sont en général assez insignifiants pris isolément ; ils évoquent en outre fréquemment d'évidentes analogies et il n'y a qu'à se baisser pour ramasser dans son œuvre les réminiscences flagrantes. Mais de cela Mahler n'a pas l'air de se soucier le moins du monde : il voit l'ensemble et travaille en puissant architecte, saisissant les matériaux qu'il trouve sous sa main. Il semble en outre avoir du « motif » une conception personnelle qui se rapproche beaucoup de celle de Beethoven dans sa 5^e. Ainsi j'ai indiqué en passant comment le cachet d'unité de la 1^{re} réside dans l'emploi du saut de quarte. La 6^e tire toute sa couleur d'un curieux effet qui n'a rien de mélodique, mais qui est cependant musical et joue d'un bout à l'autre un rôle thématique essentiel : un accord parfait majeur attaqué fort et passant au mineur en un *decrescendo*. Le goût de l'ambiguïté modale est du reste caractéristique de Mahler et se retrouve dans son œuvre entier, mais nulle part cette ambiguïté ne prend la signification de premier plan qu'elle affecte dans la 6^e. Dans la 7^e, le double saut de quarte descendant et pointé a aussi un caractère thématique marqué. Le *Chant de la Terre* est hanté d'un bout à l'autre par un groupe de trois notes descendantes : *la, sol, mi*, 8^e, 7^e et 5^e degrés de *la* mineur, le ton principal. Au finale, ce même groupe (qui y apparaît aussi dans le renversement) se présente dans le ton d'*ut* majeur, comme 6^e, 5^e et 3^e degrés, formant l'harmonie que du temps de Rameau on appelait la « sixte superflue ». Ce même groupe, mais renversé (3^e, 5^e et 6^e), traverse également la 9^e symphonie comme un fil d'Ariane.

Mahler recourt souvent à des rappels, probablement volontaires, de motifs utilisés dans ses œuvres antérieures. Certains de ses thèmes font involontairement sourire lorsqu'on les entend pour la première fois, ainsi le motif de marche guilleret et certainement vulgaire qui joue le rôle de second thème dans le premier mouvement de la 3^e. Faut-il voir là, comme le voudrait Paul Stefan, une preuve de « naïveté » ? Je pose la question sans me risquer à y répondre.

Un trait commun à tous les thèmes de Mahler est leur simplicité harmonique et leur caractère tonal très accusé. Cette remarque s'applique

à sa musique en général : il ne redoute pas la dureté harmonique à certains moments, et son contrepoint est souvent étrangement hardi, mais l'ensemble reste tonal et est exempt de recherche et de préciosité harmonique. Le compositeur, qui manie la sonorité comme nul autre, n'a jamais recherché la sonorité pour la sonorité. Il module par tranches, mais on sait toujours avec lui en quel ton l'on est. Il dédaigne certains procédés de gradation, comme le grand *crescendo* italien, ou la rosalie en modulation ascendante dont l'excellent Bruckner a beaucoup abusé et dont l'œuvre de Franck n'est pas exempt non plus. Sa musique n'est ni très « avancée », ni très « moderne ». Elle est aux antipodes du dadaïsme d'un Strawinsky dernière manière. Mahler aurait eu en horreur le bolchévisme musical de certains de nos jeunes ; à bien des points de vue il est à ranger plutôt parmi les classiques et les conservateurs.

Mais s'il est permis de contester à Mahler le titre de « grand musicien », comment expliquer l'action incontestable qu'il exerce sur les foules ? « Charlatanisme », « truquage juif », voilà qui est bientôt dit et qui ne soutient pas un examen sérieux. Il y a chez Mahler une sincérité profonde et persuasive qui n'échappe pas à l'auditeur simple et non aveuglé par la prévention. S'il émeut, c'est avant tout parce qu'il est lui-même ému.

Il est en outre personnel au plus haut degré, et lors même que certains de ses thèmes peuvent être taxés de réminiscences, lors même qu'examinés isolément ils peuvent paraître banals, il n'est pas moins incontestable que cette musique possède un caractère original et porte profondément imprimée la marque d'une puissante personnalité.

Ensuite Mahler est un prodigieux symphoniste. Pour lui, la musique jaillit spontanément de l'instrument. Il n'est pas dans toute la littérature musicale d'œuvres qui méritent plus complètement le nom de « symphonies » que les siennes. Elles sont écloses de l'orchestre comme le bouton fait éclater la branche. Chaque motif paraît suggéré par l'instrument qui l'entonne ; et le musicien possède à tel point le sens orchestral qu'il peut promener sa phrase à travers les timbres sans jamais porter atteinte à la continuité de la pensée ou du phrasé. Rien n'est plus éloigné de la concep-

tion de « musique abstraite » que cette musique pure. Rien n'est plus éloigné de la musique telle que la concevait Schumann, par exemple. Schumann a composé des œuvres qu'il a conçues dans l'immatérialité et qu'il a ensuite orchestrées tant bien que mal — plutôt mal que bien — pour en faire des symphonies. Les symphonies de Mahler répondent si peu à cette conception qu'elles sont à peu près irréductibles au piano ; elles ne vivent que par l'orchestre. Je ne connais aucune orchestration qui exclue à ce point l'idée de « remplissage ». Tout y a un but, tout doit y être entendu, aucune note n'est superflue, et ce qui est plus remarquable encore, tout s'y entend ! Aucun chef d'orchestre, si présomptueux soit-il, ne s'avisera de retoucher l'orchestration de Mahler ; elle porte comme nulle autre le cachet *ne varietur*. Jamais le sens de la sonorité n'a été poussé à ce point de précision.

Mais où Mahler est surtout grand, c'est comme architecte. Il a édifié les temples sonores qui conviennent à son époque. Son art n'a rien de commun avec l'art aristocratique du XVIII^e siècle, pas plus qu'avec l'art bourgeois du XIX^e. C'est un art social, l'art qui correspond à l'ère du ciment armé et du syndicalisme. Ainsi s'explique à la fois son dédain des matériaux, de l'élément individuel, et la grandiose ordonnance de ses œuvres, leur merveilleuse unité, leur action puissante sur la foule. Il ne figole pas habituellement des Parthénons — et pourtant que de délicats morceaux il a ciselés, tant dans ses lieds avec orchestre que sous forme d'intermèdes dans ses symphonies ! — mais il construit la maison qu'il a conçue, et comme dix majestueux palais flanquant le Forum de l'humanité future, ses dix symphonies se dressent, grandioses témoins de sa puissance.

Mahler n'a peut-être pas été un « grand musicien » au sens du passé. Il a été certainement un créateur énorme et génial, dont l'œuvre se dresse comme un portique à l'entrée des temps nouveaux.

ED. COMBE.

