

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 3 (1909-1910)
Heft: 9

Artikel: Autour de la III symphonie de Gustave Mahler
Autor: Humbert, Georges
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068839>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Vie Musicale

Organe officiel de l'Association des musiciens suisses, pour la Suisse romande.

SOMMAIRE : — Autour de la III^{me} symphonie de Gustave Mahler, GEORGES HUMBERT. — La musique à l'Etranger : Allemagne, MARCEL MONTANDON ; France (Lettre de Paris), PAUL LANDORMY. — La musique en Suisse : Suisse romande (Genève, La Chaux-de-Fonds, Lausanne, Le Locle, Neuchâtel). — Echos et Nouvelles. — Bibliographie. — Calendrier musical.

Autour de la III^{me} symphonie de Gustave Mahler.

Ein Sommernorgentraum a-t-on dit de la III^{me} symphonie, en ré mineur, de M. Gustave Mahler, en forgeant un de ces mots évocateurs dont la langue allemande s'enrichit suivant les besoins de ceux qui l'utilisent pour exprimer sous un vocable unique tout un groupe de sensations ou d'idées. Des précisions que l'on peut trouver brutales devaient primitivement révéler à l'auditeur les épisodes successifs de ce « songe d'une matinée d'été ». Même après les avoir écartées le musicien projette sur son œuvre aux couleurs presque toujours criardes — c'est le cas de le dire — une lumière aveuglante et qui donne, il faut l'avouer, un relief saisissant aux pensées les plus courantes ou les plus menues. Ainsi le rêve dont l'inprécision ferait tout le charme est bien plutôt une angoissante hallucination, la fraîcheur et la paix aurorales une fournaise ardente.

Mais laissons là ces « interprétations » qui, si elles furent tolérées par l'auteur, n'émanent peut-être pas de lui, et, suivant le cours des impressions d'une audition récente¹, reprenons la symphonie entière, partition en mains². Non point pour une analyse — on sait l'horreur qu'inspire à M. Gustave Mahler toute critique de métier ! — mais pour de simples notes qui, sans prétention à conclure au sujet d'une œuvre que nous ne pouvons juger encore d'assez loin pour ne lui rien trouver d'éigmatique, s'efforceront de montrer plus encore que de résoudre les problèmes qu'elle fait surgir à chaque page.

¹ Genève, le 18 décembre 1909, sous la direction de M. Stavenhagen, avec le concours de Mlle von Fangh, alto, et d'un chœur de dames et d'enfants.

² « Edition universelle », N° 950.

* * *

« La symphonie se divise en deux parties. La première comprend le mouvement I; la seconde les mouvements II, III, IV, V et VI. Longue interruption après la première partie ». C'est là, après le tableau des instruments et des voix et avec quelques indications pour l'exécution des ornements musicaux, tout ce que porte la page 2 de la petite partition d'orchestre.

Nous savons néanmoins, et j'y faisais allusion il y a un instant, que l'intention première de l'auteur était de donner à chaque mouvement un titre ou une sorte d'épigraphhe : I. Le réveil de Pan ; l'été fait son entrée. II. Ce que les fleurs de la prairie me racontent. III. Ce que les animaux de la forêt me racontent. IV. Ce que l'homme me raconte. V. Ce que les anges me racontent. VI. Ce que l'amour me raconte. Et la première question qui se pose est naturellement celle-ci : pourquoi M. Gustave Mahler a-t-il jugé bon de supprimer dans la suite ces indications ?

La réponse, excellente en soi, me semble avoir été donnée récemment par M. Bruno Walter¹ : « Il existe en lui [en Gustave Mahler], entre le sens de ces titres et la musique, des rapports qu'il tenait à révéler. S'il laissa tomber ces titres, plus tard, c'est qu'il ne pouvait indiquer suffisamment par eux le sens problématique de leurs relations avec sa musique (sens qui ne lui apparaît assurément à lui aussi que peu à peu). Les titres risquaient au contraire de faire croire qu'il s'agit ici de musique à programme, autrement dit d'une de ces tentatives renouvelées de tous temps et jusqu'à nos jours de décrire des faits précis par le moyen de la musique, en méconnaissant complètement les ressources de cet art, en même temps que sa puissance et sa dignité. Ce serait une erreur évidente que de taire le programme d'une telle musique et de faire le silence sur ce qui en est l'objet. Mais quelle erreur ne serait-ce pas, d'autre part, au regard de l'œuvre issue d'un état d'âme purement musical, que de noter les événements qui ont créé cet état d'âme, si l'on doit courir le risque de les faire prendre pour un programme ! Nous en arrivons ainsi à cette question : ces événements ou ces représentations mentales ont-ils encore un rapport quelconque avec une musique qui est le produit d'un état d'âme purement musical ? Nous n'avons aucun droit de répondre par la négative... »

Il faut donc admettre, contrairement à ce que paraît croire M. Bruno Walter qui se perd ensuite en des généralités un peu vagues, que les « titres » primitifs sont d'une très grande utilité pour la compréhension de l'œuvre. Je dirai plus : ils sont *indispensables*. Et c'est par tout ce qu'elle renferme d'éléments extra-musicaux que l'œuvre d'un Gustave Mahler impressionne si fortement peintres et littérateurs. Mais je voudrais me garder de toute généralisation intempestive et m'en tenir strictement à cette III^{me} que j'ai sous les yeux, que ma mémoire auditive reconstitue avec plus d'aisance que celles dont l'audition est déjà plus lointaine.

¹ *Der Merker*, I, 1, 10 octobre 1909.

Or, si même les titres nous manquaient, force nous serait de les découvrir ! Dès le moment où une œuvre symphonique fait appel aux voix et où elle leur fait chanter autre chose que de pures vocalises, l'irruption d'un texte avec ses concepts et sa logique interne appelle une justification, justification que l'on ne saurait trouver autrement que par un rapprochement logique lui aussi avec les autres mouvements antérieurs ou postérieurs de la même œuvre. Et remarquons qu'il ne s'agit point ici de « logique musicale » — nous serions mal venus d'en parler au sujet de M. Gustave Mahler ! — mais de logique dans le sens habituel de méthode de raisonnement. Il est bien évident que si le quatrième mouvement de notre symphonie s'inspire de l'hymne nietzschéen

O homme ! ô homme ! Ecoute ! Ecoute !
Que dit le profond Minuit ?...
qu'une voix d'alto chante en des accents d'une beauté profonde, — et si le cinquième s'enchaîne au précédent en prenant pour texte une vieille légende sacrée de foi naïve et émue, il y a en tout ceci des préoccupations autres que de pure musique. Leur répercussion ne peut pas ne pas se faire sentir dans les autres mouvements.

Conservons donc, ou plutôt rétablissons les « titres », en ne leur donnant du reste d'autre précision que celle que M. Gustave Mahler lui-même a fixée. Rétablissons-les, puisqu'aussi bien ils seront seuls capables de justifier l'inspiration diverse et l'enchaînement des mouvements, comme les dimensions inusitées de l'œuvre entière.

Pan erwacht ; der Sommer marschiert ein... Je demande la permission de citer ces titres en allemand, pour plus d'exactitude et parce qu'ils me permettront dès le début de fixer un des caractères de l'inspiration de M. Gustave Mahler : ce que j'appellerais volontiers sa « matérialité », car matérialisme ou réalisme pourraient donner lieu à quelque équivoque. Mieux que toute une dissertation, un exemple entre beaucoup d'autres fera du reste comprendre ma pensée : « *der Sommer marschiert ein* », — et en effet le voici l'Eté. Il marche sans nul doute et d'un pas assuré :



Et une fois passées les douleurs de l'enfantement de la Nature qui s'éveille au premier printemps, ce ne sont plus que rythmes de marches. J'allais dire et de contre-marches, tant il est vrai que la surabondance des épisodes que rien ne justifie, produit l'impression de vaines allées et venues, jusqu'au moment où se dessine enfin (vers le N° 70 de la partition) la péroration. L'angoissante et vulgaire septième majeure de l'appel de trompette disparaît alors ou se ré-

sout en fanfares éclatantes, et le symphoniste s'entend à mener brillamment le crescendo final. Car M. Gustave Mahler n'est pas autant qu'on pourrait le croire un ennemi des clichés. Son énigmatique originalité réside peut-être essentiellement dans la façon dont ces clichés s'entremêlent et s'entrechoquent. Il ne dédaigne point les péroraisons « ronflantes », les ultimes apothéoses qui sont bien l'élément le plus caractéristique de l'éloquence musicale traditionnelle.

En ceci comme en beaucoup d'autres choses, l'auteur de la symphonie en *ré* mineur révèle bien sa nature d'Israëlite. Non pas qu'il soit le représentant original de cette race puissante, féconde, merveilleusement douée et d'une volonté qui sait être souple à l'occasion, mais l'artiste avant tout assimilateur, quoique volontaire avec rigidité, ici douceâtre italianisant, là metteur en scène habile d'un chaos sur lequel il projette une lumière trop crue, congénère de Meyerbeer aussi bien que de Mendelssohn, manifestant un tempérament souvent analogue, en un autre temps, avec d'autres moyens.

*

*

J'ai dit un jour de la II^{me} symphonie qu'elle est « inorganique » et l'on s'est mépris étrangement sur le sens de ce mot par lequel j'entends que les différentes parties d'une œuvre d'art ne s'appellent pas, ne se nécessitent pas réciproquement, en vertu d'une logique intrinsèque. Si la III^{me} peut échapper en partie à ce reproche, c'est uniquement — qui le niera ? — par le subterfuge des titres honnis par le maître et qui seuls créent un lien, du reste factice, entre les parties du vaste tout.

Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen... Et c'est un *Tempo di minuetto* d'un charme agreste, auquel il ferait si bon se laisser aller, mais que trouble bientôt le manque absolu de naturel (un seul exemple : les huit mesures qui suivent le N° 8 de la partition, p. 116, renferment pour la seule partie de premier violon *dix-neuf* indications de nuances !) et que gâte le pointillisme d'une orchestration constamment chevillée...

*

*

Was mir die Tiere im Walde erzählen... L'humour de M. Gustave Mahler ne pouvait se donner nulle part plus d'essor que dans ce *Scherzando* qui suit immédiatement le *tempo di minuetto* (où la nécessité « purement musicale » de cet enchaînement ?). Mais ici encore il reste, en dépit d'une virtuosité orchestrale prodigieuse, attaché à la « matérialité » : c'est la démarche claudicante des gallinacés, le braiment de l'âne (que fait-il dans la forêt ?), le trille éperdu de l'alouette (elle aussi dans la forêt ?) qui monte dans les airs sous l'espèce d'un piccolo. Et voici l'air du postillon dont le cor...net à pistons sonne, naïf et sentimental, tantôt plus près, tantôt plus loin, commençant, s'interrompant puis reprenant de nouveau, sans qu'on sache trop pourquoi, — à moins qu'il ne soit là simplement pour l'« effet de coulisse » aussi sûr qu'il est peu nouveau. De grâce un programme, — donnez-nous, maître, un programme !

Je vais avoir à me faire pardonner beaucoup des dévôts du culte mahlérien, mais ce fut plus fort que moi. Maintenant, trêve d'ironie.

Il suffit, au début du IV^e mouvement, de ce modeste indice : « Paroles de Nietzsche », pour que d'un seul coup l'esprit même de la musique soit changé. Autour de l'hymne de Zarathoustra

O homme ! ô homme !
Ecoute ! Ecoute !
Que dit le profond Minuit ?
Je dormais ! Je dormais !
Du rêve profond je me suis éveillé !
Le monde est profond ! plus profond que le Jour ne l'a pensé.
O homme ! ô homme !
Profonde est votre douleur,
Mais la joie plus profonde encore que la souffrance du cœur !
La douleur dit : Disparaît !
Mais toute joie veut l'éternité, la profondeur de l'Eternité.

la sensibilité du musicien que préoccupent les destinées de l'homme — *Was mir der Mensch erzählt* — tisse un nocturne dont l'ineffable beauté (ineffable précisément parce que musicale) n'est ternie que par le mélange indiscutablement antiesthétique d'éléments stylisés et d'imitations des bruits de la nature, — *wie ein Naturlaut*, écrit l'auteur.

* * *

Nul guide ne nous est désormais nécessaire et les cloches symboliques suffiraient à faire comprendre d'où vient l'espoir joyeux et confiant, à défaut de la chanson qu'entonne le chœur de femmes :

Trois anges chantaient une douce chanson,
Qui retentit joyeusement dans le ciel....

Mais M. Gustave Mahler n'est pas un homme de goût, nous le savons du reste. S'il se passe ici de violons, pour donner à son « tableau » quelque teinte préraphaelite, il imagine de greffer sur l'ensemble un chœur d'enfants mêlant leurs « *bim, bam* » au son des cloches. Par malheur la naïveté se fait contagieuse et tandis que l'alto chante : « J'ai transgressé les dix commandements », les anges eux-mêmes (le chœur de femmes) se joignent aux *bim, bam* des enfantelets ! Je comprends bien que l'on peut discerner ici une intention profonde ; le tout est de savoir si l'intention n'est pas de celles dont on dit que l'enfer est pavé.

Quand toute cette joie qui voudrait être céleste s'est éteinte dans un lointain plein de mystère, la terre reprend ses droits.

* * *

« Tout ce qui souffre, vivra jusqu'à ce qu'il mûrisse en la pleine joie », dit Zarathoustra, et bien que M. Gustave Mahler n'ait point fait allusion à ce passage de l'auteur qui l'inspira, je ne puis m'empêcher de le citer à cette place... Nous sommes au terme du vaste cycle et c'est la Joie en effet qui nous y attend, la Joie calme et sereine dans l'amour personnel d'abord, puis s'étendant par degrés à l'humanité entière. Et voici qu'en des accents émus (*emp-*

funden, écrit l'auteur), M. Gustave Mahler refait en son langage, à sa manière, sans l'ombre d'un emprunt, le final de la IX^{me}.

Voyez combien il est grand, quand il se fait petit, écoutez combien il est éloquent lorsqu'il parle presque à voix basse. Oh ! ces chants qui viennent du cœur et qui montent et s'étendent, telle une vague bienfaisante d'amour et de bonté :

« Venue du cœur, puisse ma musique trouver le chemin des cœurs. » Ce vœu, Beethoven un jour le formula. Ne pensez-vous pas comme moi, après avoir entendu chanter en vous cet admirable exorde du dernier mouvement, que M. Gustave Mahler pourrait être le continuateur de Beethoven, en notre XX^{me} siècle où les volontés trop souvent s'amollissent, où le goût s'affadit et se dénature, qu'il le serait s'il concentrat son énergie morale et musicale, au lieu de lui donner libre cours en des œuvres où il y a plus de bruit que de vraie puissance, plus de reflets brillants que de clartés profondes.

Ce qu'il est, M. Gustave Mahler le dévoile en des pages sublimes comme ce VI^{me} mouvement — *Was mir die Engel erzählen*. Puisse-t-il un jour — sourd (oh ! la bienheureuse surdité du plus grand des musiciens) aux appels de sa virtuosité éphémère et trompeuse, sourd aux louanges excessives de zélateurs trop fervents, — puisse-t-il se trouver lui-même.

GEORGES HUMBERT.



La Vie Musicale publiera dans son prochain numéro :

G. JEAN-AUBRY : *Paul Dukas.*



La Musique à l'Etranger

ALLEMAGNE

8 Janvier.

Les fêtes de fin d'année nous ont valu, grâces à Dieu, quelque répit ; le mois de décembre a été moins surchargé que les deux premiers de la saison. Et il y a des chances pour que janvier ne soit pas non plus fatigant à l'excès. Le carnaval est si court cette année, 32 jours seulement ! que les bals, redoutes et autres divertissements occuperont toutes les soirées, parfois à deux et trois par soirée : il n'y aurait personne dans les salles de concert. La musique reprendra ses droits pendant le carême.

Cette trêve de Dieu ne nous a pas empêchés d'avoir à enregistrer une série d'œuvres et d'auditions intéressantes. Comment en serait-il autrement dans un vaste pays où la dernière des petites villes s'offre la visite de quelque grand orchestre, quand encore elle n'entretenait pas le sien ou un théâtre ; et où les moindres Gesangvereine ne craignent ni pour eux, ni pour leur public provincial de faire au moins une fois par hiver l'effort d'étudier une belle œuvre classique, et même d'exécuter par-ci, par-là une nouveauté. Leur mérite n'est pas moins réel, quand cette nouveauté a pour auteur quelque Lehrer local ; c'est au contraire une preuve plus respectable encore de vie artistique et d'indépendance, que de ne pas courir uniquement après la pièce à la mode ou le gros succès de la plus proche capitale.

C'est pourquoi je commencerai, pour une fois, par ces humbles de bonne volonté. Je pourrais aligner un beau nombre de leurs concerts, d'une valeur musicale indéniable, dans des villes comme Landshut, Sigmaringen, Ulm, Spire, Regensbourg, Straubing... Je ne retiendrai cependant, faute d'espace, que Würzbourg et ferai une petite place au *Teuerdank* de M. Max Meyer-Olbersleben, qui vient d'y avoir sa première. L'orchestre a été fourni par l'Ecole de musique de la ville, dont M. Meyer est directeur ; les chœurs, renforcés jusqu'à 160 chanteurs, n'ont rien laissé à désirer ; comme solistes, on avait réuni Mmes Tester de Stuttgart, L. Stark de Würzbourg, M. Buttner de Carlsruhe et M. O. Briesemeister ; ce célèbre dernier, qui avait le rôle titulaire, n'avait pas daigné préparer sa partie ; mais l'ensemble de l'œuvre, solidement charpentée, d'une instrumentation souvent raffinée, particulièrement originale dans l'emploi des cuivres, d'une venue mélodique pleine de naturel, surtout dans les parties vocales, a valu à l'auteur et à ses interprètes des ovations enthousiastes.

La section de la S. I. M. de Dresden a fait exécuter, pour la première fois, sauf erreur, l'*Oratorio de Noël* du grand précurseur de Bach, Heinrich Schütz, dont on ne connaît que les récitatifs de l'Evangéliste et dont le privat-docent de Leipzig, Dr Arnold Schering a eu la bonne fortune de retrouver toutes les parties manuscrites à Upsala en 1908 (publiées chez Breitkopf en 1909). L'intérêt que l'on a pris à l'œuvre a été évidemment plutôt historique ; il n'en était pas moins curieux de constater dans ce travail presque menu, naïf, de formes gracieuses et simples, l'influence de la réforme italienne des Gabrieli et Monteverdi que M^e Sagittaire fut le premier à introduire en Allemagne, et d'y trouver un art déjà remarquable du *chant-parlé*, joint à une douceur méridionale de la mélodie et à des pointes humoristiques d'un réalisme tout allemand. L'orchestre, réduit, fait usage de trompettes claironnantes pour Hérode et de trombones pour le Grand-prêtre. — Avant l'oratorio, on réentendit au même concert la *musique de fête* que Schütz, maître de chapelle de la cour de Saxe, écrivit pour l'entrée solennelle de l'électeur Jean Georges I^r