

Damien Ehrhardt

*Les relations
franco-allemandes
et la musique à
programme*

1830-1914

collection Perpetuum mobile, 2009

L'esthétique musicale de Weimar et sa réception en France : la musique à programme et le poème symphonique

On sait qu'il est difficile de définir précisément les notions de « musique à programme » et de « poème symphonique ». La musique à programme renvoie en principe à des œuvres instrumentales (parfois avec parties chorales ou voix solistes) fondées sur un sujet évoqué ou précisé à l'aide d'un programme qui peut prendre la forme d'un titre ou d'un texte complémentaire. La musique à programme a souvent été confondue avec la peinture sonore et stylisée en slogan contre la « musique absolue » dans le contexte du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale. La musique à programme touche à un vaste domaine, comprenant la symphonie à programme, le poème symphonique, l'ouverture à programme et des cas limites, par exemple le cycle de pièces caractéristiques, la suite d'orchestre munie de titres descriptifs ou l'« ode symphonique¹ ».

Le Nouveau Weimar, le poème symphonique et le programme

Compte tenu des prémices esthétiques du Nouveau Weimar, mais aussi des œuvres de Berlioz et de Liszt composées entre 1830 et 1861, il est possible de préciser quelques concepts tels que le poème symphonique et la musique à programme.

Si la symphonie à programme s'organise généralement en plusieurs mouvements, le poème symphonique et l'ouverture à programme s'appliquent d'ordinaire à des œuvres symphoniques en un seul mouvement et en plusieurs sections. La distinction entre ces deux derniers genres n'est pas d'ordre formel, mais esthétique.

Par la notion de poème symphonique, le Liszt de Weimar veut émanciper l'ouverture de sa fonction d'introduction à un opéra ou à une musique de scène. Afin de rendre la musique instrumentale plus compréhensible et de l'élever à la forme d'expression la plus haute

1. Genre à succès situé entre l'opéra, la symphonie et l'oratorio, et apparu en 1844 avec *Le Désert* de Félicien David.

La réception de Liszt en France

Après l'étude de certains aspects généraux liés à l'histoire et à l'esthétique de la musique instrumentale, nous nous attachons maintenant à des aspects plus particuliers liés à la réception et à l'œuvre de quatre compositeurs : Liszt, Berlioz, Chausson et d'Indy. Dans le cas de Liszt et de Berlioz – éminents représentants du Nouveau Weimar pour ce qui est de la musique instrumentale – nous nous proposons d'estimer dans quelle mesure la scène musicale française a pu s'approprier leurs œuvres et leurs idées après la guerre de 1870. Avant de s'éteindre à Bayreuth le 31 juillet 1886, Liszt séjourne une dernière fois à Paris du 20 mars au 3 avril de la même année. Ce séjour est marqué par la reprise triomphale de sa *Messe de Gran* à Saint-Eustache. Il s'agit bien là d'une reprise puisque le destin a voulu que la première exécution de cette messe en France ait eu lieu au même endroit, presque jour pour jour, vingt ans auparavant, le 15 mars 1866. Mais ce premier concert n'a rien d'un triomphe si l'on en croit les critiques particulièrement négatives qui choquent le compositeur à un tel point qu'il reste à l'écart de la vie musicale parisienne jusqu'en 1886¹. Entre ces deux exécutions, Liszt n'entreprend que deux courts séjours dans la capitale, début mai 1866 et en 1878. Quelles ont été les raisons de cet accueil difficile ? La guerre et l'appartenance au Nouveau Weimar ont-elles constitué des obstacles à la promotion du maître ? Ce dernier a-t-il été considéré en France comme un compositeur allemand, hongrois ou français ? Quelles personnalités ont pu être en mesure de s'engager pour les poèmes symphoniques et les symphonies à programme de Liszt à une époque précisément où celui-ci se détourne de la vie musicale parisienne ? Qu'en est-il de l'après-1886 ?

La critique du néo-weimarien

Afin de répondre à ces questions, il convient de remonter aux années 1860. Déjà sous le Second Empire, la conception lisztienne du poème symphonique ne répond guère à l'horizon d'attente du public, fixé sur l'art lyrique et le primat de la mélodie chantée. Cela explique l'indifférence et, de plus en plus, la critique négative portée par la France des années 1860 à ces œuvres. Bien que la *Revue et Gazette musicale de Paris* demeure relativement proche des idéaux du Nouveau Weimar, elle ne se borne souvent qu'à annoncer

1. Le public, en revanche, semble avoir apprécié ce concert. Voir Detlef ALTENBURG, « Liszt und Berlioz », *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, sous la direction de Matthias BRZOSKA & Hermann HOFER & Nicole K. STROHMANN, Laaber : Laaber Verlag, 2005, p. 19.

la pénétration de la musique symphonique de Liszt en France. Mais le conflit franco-prussien constitue un frein à cette avancée. En outre, devenu partisan de Napoléon III, le compositeur aura du mal à s'identifier à une Troisième République fondée en réaction contre le Second Empire. À cela s'ajoute le peu de succès obtenu par les poèmes symphoniques de Liszt après 1871. N'oublions pas la parution, dans la *Chronique musicale* du 15 février 1874, d'une recension qui se montre très critique à l'égard de *Mazeppa*, qualifié de « poème hippique ».

Paris, Weimar ou la Hongrie ?

D'une manière générale, on estime le pianiste-virtuose que l'on connaît d'autrefois, au détriment du compositeur de Weimar. En 1874, Rollinat pense que Liszt est « le véritable lion du piano », mais que l'on s'est beaucoup moqué de ses prétentions, « de son incroyable orgueil, de son charlatanisme grandiose, de ses allures de héros de roman, de ses étranges théories musicales²⁰ ». Quelques années plus tard, en 1878, Marmontel partage aussi cet avis. Il estime, sur le plan de la virtuosité, que seul Paganini « peut être mis sur la même ligne pour la voie suivie, et pour la perfection atteinte dans le domaine de la difficulté vaincue²¹ », tout en écrivant de Liszt qu'il « s'est déclaré un des champions les plus résolus de la science abstraite, dont la première règle semble être de chercher tous ses effets musicaux en dehors de la saine musique ; système cruel pour les oreilles habituées aux anciennes formules de l'art, à la tonalité, aux périodes, aux cadences finales, et que dérouta cette course haletante vers un but qui fuit toujours ». Sous le signe de cette modernité, Liszt – toujours selon Marmontel – aurait composé des œuvres à l'image de ses poèmes symphoniques et de ses messes, lesquelles « appartiennent toutes à la nouvelle école et leur meilleure excuse est de n'avoir produit qu'une génération de sophistes de talent ; esprits faux qui s'égarent à la recherche d'un idéal métaphysique, dont le but suprême serait de transformer l'art pur en peinture à l'aide des sons²² ». Cette critique vise non seulement le compositeur Liszt, mais aussi le Nouveau Weimar. Il est donc permis d'opposer la critique positive du virtuose, parisien d'adoption, à celle, généralement négative, du compositeur de Weimar.

Se pose la question des débuts de l'accueil, en France, du Liszt hongrois. Mais avant de poser cette question, il convient de rappeler comment le compositeur en est venu à construire son identité culturelle. Si le jeune Liszt n'accorde au caractère national qu'un rôle négligeable, la situation change en 1838, lorsqu'il joue à Vienne au bénéfice des victimes hongroises des inondations. Le compositeur voit ce triomphe comme « une sorte de réveil national²³ ». En choisissant la Hongrie, Liszt lie sa figure au paradigme

20. Charles ROLLINAT, « Liszt et Chopin. Souvenir musical », *Le Temps*, 1^{er} septembre 1874.

21. Antoine MARMONTEL, *Les Pianistes célèbres, silhouettes et médaillons*, Paris : Heugel et fils, 1878, p. 293.

22. MARMONTEL, *Les Pianistes célèbres*, p. 303-304.

23. Gérard J. WINKLER, « Liszt est-il hongrois ? », *Ostinato rigore*, n° 18 (2002), p. 145-146.

Berlioz comme enjeu national

Le fait que Franz Brendel situe Hector Berlioz sous la bannière de la *Neudeutsche Schule*¹ peut sembler paradoxal. Il est vrai que cette « école » se place – ne serait-ce que partiellement – sous le signe de l'universalisme de la *Weimarer Klassik*, laquelle se traduit chez Johann Gottfried Herder par une apologie de la diversité nationale. En ce sens, chaque nation a vocation à former un État, ce qui lui permet d'échapper à la politique d'assimilation. Le terme « nation » n'est employé ici ni comme une expression du chauvinisme, ni comme l'affirmation politique de la défense des valeurs et des intérêts nationaux. Liszt, en tant que chef de file du Nouveau Weimar, est plutôt à l'affût d'une confrontation productive avec différentes cultures. S'il choisit la Hongrie pour patrie, il aurait très bien pu opter pour un autre pays, s'agissant à vrai dire du « représentant de la culture musicale nationale en tant que telle² ». L'idée d'une « nation une et indivisible » à l'époque de Liszt n'est pas sans offrir l'espoir que les nations, « sœurs inspirées par des espérances et des objectifs identiques, deviendront solidaires et constitueront une communauté pacifique des peuples³ ». Cette Europe d'entente est symbolisée par une lithographie parue en été 1848 dans la revue *Düsseldorfer Monatshefte*, qui représente, main dans la main, Germania et Marianne, figures emblématiques des peuples européens aspirant à la liberté et à l'autodétermination⁴.

Il est donc d'autant plus compréhensible que l'appartenance de Berlioz à la *Neudeutsche Schule* n'implique pas une remise en cause de la conception « nationale » de cette école. En outre, Berlioz, qui s'est inspiré de Beethoven⁵, précède à son tour Liszt et Wagner dans le domaine de la dramatisation et de la poétisation musicales, et ces derniers lui sont redevables d'orientations décisives dans leur évolution. En fait, la *Neudeutsche Schule* est bien plus franco-allemande ou européenne qu'allemande : marquée par l'héritage beethovenien et l'universalisme de la *Weimarer Klassik*, elle s'identifie à Berlioz et représente – à l'image de Liszt – la culture musicale « nationale » en soi. Contrairement à Wagner, dont les compositions les plus récentes intéressent l'entourage de Liszt, Berlioz

1. Voir à ce sujet KLEINERTZ, « Zum Begriff "Neudeutsche Schule" », p. 25.

2. WINKLER, « Liszt est-il hongrois ? », p. 141-151.

3. Lothar GALL, *Germania. Eine deutsche Marianne ? Une Marianne allemande ?*, collection *Réflexions sur l'Allemagne au XX^e siècle*, Bonn : Bouvier, 1993, p. 41.

4. Voir GALL, *Germania. Eine deutsche Marianne ?*, p. 39 et suivantes.

5. L'appropriation de la musique de Beethoven par Berlioz est plutôt spirituelle que formelle. Voir Alban RAMAUT, « Comment se construire une identité culturelle ? Pour une approche de la genèse du romantisme : le cas d'Hector Berlioz », *Analyse musicale*, n° 54 (novembre 2006), p. 50.

Le poème symphonique chez Chausson

Bien que notre travail se fonde essentiellement sur un dépouillement de documents concernant l'histoire des idées, les deux chapitres suivants complètent cette approche générale par une étude des poèmes symphoniques d'Ernest Chausson et de la musique à programme de Vincent d'Indy. Comment justifier le choix de ces compositeurs ? Tout d'abord, parce que l'analyse de leur musique à programme représente un important *desideratum* de la recherche. Ensuite parce que les œuvres de ces compositeurs sont à même d'illustrer les considérations esthétiques précédemment énoncées : le « type narratif », les procédés descriptifs et la question de la légitimité de composer des symphonies après Beethoven, celle-ci étant étroitement liée à la question de savoir si les nouveaux genres de la musique à programme (la symphonie à programme et le poème symphonique) représentent des idéaux d'avenir de la production instrumentale ou des possibilités créatrices parmi d'autres pouvant coexister avec la symphonie absolue. Dans ce qui suit, le poème symphonique chez Chausson permettra de préciser une tendance générale de l'évolution de la musique française relative au « type narratif » et au genre descriptif. L'étude de la musique à programme chez d'Indy, quant à elle, dégagera un changement fonctionnel, qui se traduira par la coexistence de la symphonie absolue et des nouveaux genres de la musique à programme.

Venons-en à Chausson. Le poème symphonique parcourt l'ensemble de sa production, de la première à la dernière œuvre orchestrale, de *Viviane* (composée en 1882) à *Soir de fête* (composé en 1897-1898). Ces deux œuvres en un seul mouvement ne sont pas des ouvertures, mais des poèmes symphoniques. En effet, l'édition originale de *Viviane* porte ce sous-titre et présente en exergue un support littéraire intitulé « Légende ». En revanche, les sources manuscrites de *Soir de fête* – composition demeurée inédite – ne livrent aucune indication explicite sur le genre ou le programme. Chausson confie toutefois à Bruneau qu'il a voulu opposer, dans cette œuvre, « le mouvement d'une foule joyeuse et turbulente au calme poétique de la nuit silencieuse¹ ». Cette citation a valeur de programme implicite. Par ailleurs, le *Poème pour violon et orchestre* s'apparente au poème symphonique, dans la mesure où il est en un seul mouvement et que le titre de sa partition autographe énonce : *Poème symphonique pour violon et orchestre*. Du reste, Chausson détruit volontairement *Solitude dans les bois*, partition qu'il qualifie de « poème symphonique » dans sa lettre

1. Jean GALLOIS, *Ernest Chausson*, collection Bibliothèque des grands musiciens, Paris : Fayard, 1994, p. 493.

La musique à programme en France : les trois phases d'une mutation (1871-1914)

Nous avons vu au terme du chapitre précédent que bon nombre de compositeurs de musique à programme en France ne s'inscrivent plus dans le sillage du Nouveau Weimar. Ils préconisent les pièces évocatrices placées sous le signe de l'« impressionnisme musical », s'ils ne continuent pas à cultiver les genres plus traditionnels de l'ouverture et de la symphonie. Le fait que la musique à programme soit considérée comme une possibilité créatrice parmi d'autres témoigne d'une importante mutation, intervenue dans ce domaine en France, après 1871. Il convient de s'interroger ici sur les phases de cette mutation entre la fondation de la Société nationale de musique et la Première Guerre mondiale. Le chapitre suivant, retraçant le cheminement de la musique à programme entre Paris et Weimar, livrera, en guise de bilan, une étude générale qui s'inscrira dans l'ensemble du cadre chronologique assigné au présent ouvrage.

Nous subdivisons d'emblée la période 1871-1914 en trois sous-périodes, délimitées par deux faits majeurs liés à l'évolution de la musique à programme en France et mis en lumière par les chapitres précédents. Il s'agit d'une part du « grand réveil » de l'œuvre de Berlioz dans les années 1877-1878, qui sera suivi d'une vague d'ouvrages de grande envergure à l'image de l'ode symphonique ; d'autre part de l'apparition, de plus en plus fréquente dans les années 1890, de cas limites de la musique à programme comme *La Mer* de Debussy ou *Africa* de Saint-Saëns. Les trois sous-périodes sont donc les suivantes : les années 1871-1877, marquées par la « jeune école française » et les débuts de la Société nationale de musique, la phase transitoire des années 1878 aux environs de 1890 et les années 1890-1914, placées sous le signe des disciples de Franck et de l'« impressionnisme musical ».

1871-1877 : La « jeune école française » et les débuts de la Société nationale de musique

Bien avant la guerre franco-prussienne, les compositeurs de la « jeune école française » se démarquent de leurs prédécesseurs notamment du fait de leur intérêt pour la musique instrumentale. Au lieu de se limiter à l'opéra, des compositeurs comme Bizet s'essayent