

DE L'ORIGINE ET DES MAÎTRES DE LA SYMPHONIE

LULLI—SCARLATTI—BACH—HAYDN—MOZART—BEETHOVEN

(Suite et fin.)

Plus puissamment qu'aucun d'eux dans ses œuvres dramatiques, dans les *Noces*, la *Filte enchantée* et *Don Juan*, il a su traduire dans la langue musicale les situations les plus émouvantes, les passions les plus vives et les sentiments les plus élevés ou les plus délicats de la vie humaine. Même dans ses compositions purement orchestrales, Mozart sait chanter, et ainsi que Richard Wagner l'a remarqué avec raison, "il n'est pas de musique instrumentale qui, autant que la sienne se rapproche de la voix humaine, et qui, par le choix des timbres en donne mieux l'illusion."

Comme virtuose, dès son enfance, il avait montré ce qu'il pouvait en ce genre, et Clementi, qu'on essayait en vain de lui opposer, proclamait lui-même que jamais il n'avait entendu un jeu aussi puissant, ni aussi expressif. Plus tard, Haydn déjà vieux ne pouvait en l'écoutant, retenir ses larmes, "tant sa manière lui allait à l'âme." De ses sonates, de ses Fantaisies pour piano se dégage un chant toujours inspiré, aux modulations tour à tour tendres ou pathétiques ; la seconde partie y prend une importance inaccoutumée, et les accompagnements sont eux-mêmes des mélodies. Dans ses concertos aussi, il rompt avec la tradition jusque-là respectée, de ne laisser à l'orchestre qu'un rôle secondaire, afin de faire dominer d'autant plus la virtuosité des exécutants. Chez Mozart l'orchestre a son importance propre, et si, quand la parole est au soliste, ses confrères l'accompagnent discrètement, leur tâche n'est jamais insignifiante ; l'unité de l'œuvre reste donc parfaite.

De même, dans ses compositions à quatre mains, Mozart, ne profite des perfectionnements apportés à la fabrication du piano et de l'agrandissement du clavier que pour donner plus d'ampleur à ce genre de production et pour en faire mieux valoir les ressources expressives. Ses trios, ses quatuors et ses quintettes nous montrent la richesse croissante de ses combinaisons toujours subordonnées au développement thématique et au charme du chant qui s'exhale de l'ensemble. Aussi les contemporains étaient-ils déroutés par cette profusion d'idées qui chez lui ne laissait aucune place aux ritournelles consacrées, et l'on connaît le propos de Joseph II, qui trouvait "cette musique trop belle pour les oreilles des Viennois." Si limpide ; si facile à comprendre qu'elle nous semble aujourd'hui, il n'y avait alors qu'une élite capable de saisir le lien délicat qui rattachait entre elles tant de pensées jaillissant spontanément de l'esprit du maître, comme d'une source pure et généreuse.

Pour la symphonie, dans son travail de composition, Mozart part du quatuor et, sur ce fond préparé pour le recevoir, l'éclatant coloris de sa palette musicale brille avec un charme et une fraîcheur inexprimables. A peine âgé de huit ans, il écrit à Londres sa première symphonie, et à la fin de sa dix-huitième année, il n'en avait pas composé moins de vingt-deux. Mais, loin d'avoir compris à ses débuts les ressources de ce genre de musique, il n'y attachait pas d'abord grande importance. Obligé, pour vivre, de tirer parti de tout ce qu'il faisait, il reprend pour les intercaler dans ces œuvres hâtives tantôt un morceau extrait d'un duo, tantôt l'ouverture d'un de ses opéras. Il adopte d'ailleurs la coupe consacrée par ses devanciers et la composition de leur orchestre. Pendant quatre années même, de 1774 à 1778, il n'écrit plus guère, en fait de musique d'orchestre, que des pièces assez courtes et d'un

caractère moins sérieux. Mais à Paris, profitant des éléments plus nombreux qu'il a sous la main, il renforce le nombre des parties et les porte à dix-sept dans la symphonie qui lui est commandée par Legros pour le *Concert spirituel*, tandis que, dans celle qu'il écrit ensuite pour l'Allemagne, la partition composée ne présente plus que dix parties seulement. Peu à peu cependant, devenu maître dans le maniement de l'orchestre, il revient à cette forme musicale, et, suivant les exemples de Haydn, il y introduit le *menuet*. Dans les trois symphonies composées en moins de trois mois pendant l'année 1788, l'instrumentation a acquis une souplesse merveilleuse : elle s'adapte, en les colorant, à toutes les transformations de la pensée du maître.

Le style est plus large, plus libre et les sonorités plus généreuses sont toujours choisies en vue de l'expression. Ces qualités sont surtout sensibles dans la *Symphonie* en *sol* mineur, tour à tour si gracieuse et si véhémence, et peut-être plus encore dans la *Symphonie* en *ut*, celle que, sans doute à cause des allures triomphantes de son début, on a surnommée *Jupiter*.

Au-dessus des complications de la forme, le chant plane toujours, et les détails si touffus qu'ils soient, ne servent qu'à faire valoir l'ensemble. Dans cette tête si bien organisée, tout est réglé et ordonné d'avance, et Mozart ne perd jamais de vue l'unité de son œuvre.

De tels efforts, une pareille concentration de la volonté, viennent à bout des organisations les plus vigoureuses, et un épusement prématuré devait être pour Mozart la rançon de ce génie, en apparence très facile, mais qui, dans les fatigues d'une production sans trêve, avait consumé le plus pur de sa substance. Il travailla cependant jusqu'à sa dernière heure, et sur son lit de mort, entouré des feuilles de ce *Requiem* qu'il composait comme pour ses propres funérailles, il vit venir la fin sans faiblesse, stoïquement, chrétiennement résigné.

LA SUCCESSION DE BRAHMS

Johannès Brahms, dont l'Allemagne déplore la perte, était un excellent cœur, malgré ses apparences de misanthrope. Aussi, à l'heure où se discute la question des biens laissés par le maître, il est intéressant de rappeler ce qu'il écrivait à son éditeur, M. Simmrock, de Berlin, quelque temps avant sa mort :

"Je ne dois rien à personne, pas même un kreuser ; mais je suis créancier de plusieurs personnes pour des sommes assez importantes. Après ma mort, je veux que tous ceux qui me doivent de l'argent ou autre chose soient déliés vis-à-vis de moi."

Suivant le *Wiener Tageblatt*, la fortune laissée par Brahms s'éleverait à 285,000 marks, soit plus de \$60,000.

Comme le maître ne laisse pas d'héritier, Hambourg, sa ville natale a le droit, aux termes de la loi allemande, de recueillir sa succession.

Mais la Société des amis de la musique de Vienne se dit légataire universelle de Brahms, en ce qui concerne tous manuscrits personnels et collections d'autographes musicaux. Elle invoque la teneur d'un brouillon de testament qui est entre les mains de son directeur.

On espère qu'une entente à l'amiable s'établira entre la ville de Hambourg et la Société des amis de la musique.

Dans un article publié dans le *Bund* de Berne, M. Widmann, qui fut très lié avec Brahms, émet l'hypothèse de l'existence d'ouvrages du défunt. Brahms lui aurait dit plusieurs fois que, dans sa jeunesse, il avait composé des opéras. Mais on n'a découvert aucun manuscrit d'opéra ; on a seulement trouvé plusieurs *Lieder* manuscrits et un *Livre de chorals* de sa composition.