

Le Symphoniste

Nos lecteurs nous croiront-ils si l'on avance que Franz Schmidt fut l'un des plus importants symphonistes autrichiens de son temps, tout de même loin derrière Anton Bruckner et Gustav Mahler. Mais troisième sur ce type de podium ! Ce n'est pas rien. Son style procède initialement de l'art brucknérien sans en être un épigone. Un temps, dans sa jeunesse, la musique de Richard Wagner le fascine. Il reçoit aussi des influences redevables de son attirance pour la musique de Johannes Brahms. Sa pâte personnelle le conduit vers une synthèse caractéristique de son propre langage notamment au niveau de l'écriture harmonique. Globalement, il est sûrement licite de la considérer comme issue du romantisme viennois. Le compositeur allemand Max Reger exerça aussi une notable influence sur lui. Schmidt bénéficie d'une belle invention mélodique, d'une solide écriture harmonique, d'une écriture personnelle mais aussi respectueuse de la tradition où s'enrichissent réciproquement des influences slovaques, hongroises et autrichiennes (Reger, Mahler, Bruckner). Reger l'influence plutôt au niveau de la musique de chambre et d'orgue.

On devinera également des marques plus lointaines et moins évidentes venues de Debussy mais aussi de Hindemith et Schoenberg. Toutefois il n'adhéra jamais à la théorie des douze sons de ce dernier.

Liszt quant à lui laisse des traces au plan orchestral (notamment à travers ses pièces en un seul mouvement). Il aime travailler sur la variation (*Variationen über ein Husarenlied*). Le travail thématique s'avère souvent très élaboré (*Symphonie n° 4*). Il excelle encore dans la musique méditative et romantique mais ne dédaigne pas travailler sur des paramètres plus modernes s'il le faut. Sa musique peut se développer dans le registre de la sévérité (comme Sibelius souvent) mais aussi s'ébattre naturellement dans la joie et la légèreté. Cette alternance naturelle caractérise aussi à cet égard la manière de Bruckner. Il travaille avec finesse et inventivité à façonner des connections internes subtiles entre les motifs.

Franz Schmidt fut le contemporain de grands et rapides bouleversements musicaux puisque remettant en cause des données esthétiques que l'on pouvait croire acquises pour très longtemps et soumises simplement à des évolutions très progressives. Renier le passé ne correspond aucunement à sa mentalité ni ses intentions. Notamment il ne lui était guère facile d'abandonner les caractères nationaux de la musique. Et pourtant il ne se fermait pas totalement, loin s'en faut, aux avancées des modernistes de la trempe de Schoenberg. Dans nombre de ses œuvres il tente de concilier la forme sonate et la variation (*Symphonies n° 2, symphonie n° 3, Variations über ein Husarenlied*).

Il est globalement un post-romantique et il situait lui-même ses racines musicales dans le romantisme germanique sans éprouver un réel besoin de se lancer dans des discussions esthétiques et tout en écrivant une musique personnelle bien difficile à qualifier sans risquer de sombrer dans le cliché réducteur. La réévaluation attendue de sa musique confirme qu'il n'appartient pas à cette catégorie sous-appréciée des « petits-maîtres ». Le fait de n'être pas qualifié de « moderne » n'implique nullement la médiocrité comme corollaire automatique. L'individualité vaut toute modernité future elle novatrice et sectaire comme ce fut trop souvent le cas. L'atonalité et le

dodécaphonisme ne sauraient résumer à elles seules l'histoire de la musique de cette époque de bouleversements et d'innovations multiples.

« Franz Schmidt possède avant tout le tempérament d'un pur lyrique. Pour lui... le fondement de l'écriture musicale réside dans l'inspiration mélodique, à laquelle tous les autres éléments de la composition, rythme, harmonie, instrumentation, doivent être subordonnés » (P.G. Langevin). Il est un polyphonique. Il consacrera beaucoup de recherches et accordera beaucoup de soins à la forme de ses partitions orchestrales leur octroyant ainsi une part non négligeable de son originalité. Son idiome personnel minimise sensiblement les diverses influences qu'il a inévitablement subies au cours de sa carrière créatrice. S'il n'a pu ignorer les apports de Johannes Brahms, Anton Bruckner, Richard Wagner, César Franck, Karl Goldmark et Richard Strauss, il n'est et ne sera jamais un épigone. Il travaille et exploite la forme cyclique de manière personnelle la couplant souvent à la variation. On remarquera que Mahler n'a pratiquement pas eu d'influence directe sur sa musique. Il demeurera fidèle à la tonalité en dépit de certaines libertés toujours rigoureusement contrôlées. Son orchestre est souvent dense, paré de magnifiques couleurs, avançant inexorablement vers son dessein ultime, structuré par l'introspection parfois, mais aussi, souvent, par une grande variété de rythmes, par la joie, le charme et le dynamisme marqués. Certains traits de son écriture laissent filtrer des influences hongroises (mélodies originales quelquefois, couleurs orchestrales, inflexions rythmiques et dynamiques...).

Son grand contemporain et compatriote Arnold Schoenberg le qualifia justement de « dernier grand maître de la période romantique ».

Les quatre symphonies présentent des caractères très différents tant dans la forme que dans l'esprit. Apprécié en Autriche comme symphoniste, son avènement à l'étranger attend encore inexplicablement son heure de reconnaissance. A ce jour, il demeure encore presque totalement inconnu.

Symphonie n° 1 en mi majeur. Composée entre 1896 et 1899.

La création se déroule sous la baguette du compositeur le 25 janvier 1902 à Vienne (Konzertverein). Elle lui rapporte la même année, à l'unanimité, le Prix Beethoven (de la Société Des Amis de la Musique).

Les premières pages sont contemporaines de la mort de Bruckner (1896), de la *Symphonie n° 3 en ré mineur* (1893-1896) de Mahler créée en 1902 à Krefeld et de *Ainsi parla Zarathustra*, le poème symphonique de Richard Strauss. Debussy a créé la sensation avec son *Prélude à l'après-midi d'un faune* et les *Nocturnes*. Mahler a achevé sa grandiose *Symphonie n° 2 en ut mineur* dite *Résurrection* dont la création a eu lieu à Berlin le 13 décembre 1895 sous sa direction.

La symphonie de Schmidt enregistre un beau et unanime succès public et critique à Vienne, ce qui était bien rarement le cas. Il s'agit bien davantage que d'un simple essai. La symphonie a reçu l'épithète de *Symphonie de la forêt viennoise* (Wienerwald-Symphonie). Le compositeur avait inscrit la devise suivante sur

l'enveloppe de son envoi au concours : « Je chante comme l'oiseau qui vit dans les frondaisons ».

Dès cette composition les ressemblances avec la musique de Mahler sont très rares mais cela n'empêcha pas une certaine critique opposée à Mahler de lui préférer celui qui jouait du violoncelle (violoncelle principal) au sein de l'Orchestre de l'Opéra de Vienne et ainsi d'envenimer leurs relations alors qu'elles ne semblaient pas particulièrement conflictuelles avant ces événements. Même si Schmidt avait un temps exprimé son sentiment teinté de reproche sur les symphonies de Mahler les comparant à des romans bon marché. Sans doute à l'image de nombre de ses contemporains estimait-il le chef d'orchestre nettement plus génial que le symphoniste.

Musique plutôt printanière, pleine de vitalité, juvénile, riche d'un lyrisme plutôt charmeur que douloureusement intériorisé, elle brille d'un éclat authentiquement séduisant.

Le premier mouvement offre une rythmique vive, il ne dénote pas vis-à-vis de la tradition symphonique de la fin de ce XIXe siècle et contient des thèmes opposés mais pas vraiment concurrents. Le développement lyrique et mélodieux est enrichi de couleurs instrumentales renforçant le message bucolique et rustique. On notera au début l'apparition des trompettes, puissantes mais incapables toutefois d'entamer le climat plutôt joyeux du mouvement de s'exprimer et se développer. On songe quand même à Wagner dans l'ouverture vigoureuse et imposante (*Sehr langsam*) mais sans négliger de repérer des traces de Brahms et de Bruckner. Suit une section *Allegro* (*Sehr lebhaft*) où des éléments plus passionnés et plus typiques du compositeur s'expriment.

Le mouvement lent déroule une intense poésie et une ferveur certaine, il distille une indéniable mélancolie. Les cuivres et les bois offrent de délicates et chaudes sonorités bien dans la lignée de la tradition romantique. La ligne mélodique se mêle à l'harmonie de manière synergique. On repère ça et là des sonorités magyares comme non rarement chez notre compositeur.

Le troisième mouvement débute dans l'insouciance. Le *scherzo* s'avère plein d'élan avec des lignes s'entremêlant au début ; dans la partie médiane on distingue une musique idyllique et romantique assurée en priorité par les cordes traitées avec délicatesse et maîtrise.

Le dernier mouvement, peut-être le plus faible de l'œuvre (association de la forme rondo et du contrepoint) rappelle quelque peu l'atmosphère du premier mouvement. Puis survient un développement intensif d'éléments contrapuntiques et fugués. On repèrera aisément un thème de chorale, des sections puissantes et une coda triomphante. Comme le premier mouvement celui-ci subit les marques du baroque tardif.

Formellement parlant, l'œuvre se positionne dans l'esthétique brahmsienne avec des influences venues de Bruckner (dans les deux derniers mouvements surtout). Elle affiche des critères esthétiques bien distincts de ceux rencontrés dans l'opéra *Notre-Dame* et dans les trois symphonies à venir.

Symphonie n° 2 en mi bémol majeur. Ecrite entre 1911 et 1913 elle est créée au Musikvereinsaal le 3 décembre 1913 sous la baguette de Franz Schalk, chef autrichien (1863-1931) qui eut aussi pour maître Hellmersberger (violon) et surtout Anton Bruckner (composition). Il réalise une belle carrière, dirigeant à Graz (Autriche), Prague (Tchécoslovaquie), Berlin, Londres et New York. Il travaille à l'Opéra de Vienne à partir de 1900. Nommé directeur, en tandem avec Richard Strauss de 1919 à 1924, puis seul de 1924 à 1929, il dirige en création *La Femme sans ombre* de Strauss. Il s'efforce, de concert avec son frère Joseph, de faire connaître la musique de Bruckner, avant tout les symphonies, qu'il dénature... hélas ! Franz Schalk devient l'ardent défenseur de cette partition majeure notamment en la présentant à des chefs de renommée internationale de la trempe de Félix Weingartner, Oswald Kabasta et Hans Knappertsbusch. On la joue au moins huit fois en Autriche du vivant du compositeur. Les Philharmoniker de Vienne la jouent pour la première fois à l'étranger à l'Opéra de Paris le 12 mai 1928 sous la baguette de Franz Schalk. Mais revenons à Schmidt lui-même avec cette magnifique partition, un des sommets véritables de son catalogue, un authentique chef-d'œuvre. Elle représente un monument digne du meilleur de la grande tradition symphonique per et post-mahlérienne sans rien devoir à Gustav Mahler lui-même.

On retrouve des éléments baroques dénués de tout plagiat et de toute ironie. « L'ensemble de l'œuvre manifeste une grande puissance inventive et architecturale seulement comparable aux grands modèles brucknériens », confie justement P.G. Langevin.

A cette époque Richard Strauss enregistre un énorme succès avec son opéra *Le Chevalier à la rose* et prépare la première version de *Ariane à Naxos*. Sibelius compose sa sombre *Symphonie n° 4*, Stravinsky lance son fameux et bientôt célèbre et influent *Sacre du printemps* à Paris sous la baguette de Monteux...

Le discours musical s'avère fluant, rayonnant, souvent très chaleureux et brille d'une orchestration remarquable. Un grand orchestre (de dimension mahlérienne) est réquisitionné : 4 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 5 clarinettes (dont une clarinette basse), 2 bassons, contrebasson, 8 cors, 4 trompettes, 3 trombones, tuba basse, nombreuses percussions et cordes abondantes. Il est cependant rarement traité avec l'ensemble de son effectif foisonnant en action.

La structure de la symphonie et son contenu mélodique offrent une réelle originalité comparée à l'héritage classico-romantique traditionnel. Le point central est un *allegretto con variationi*. A partir d'une idée initiale simple et sans grande ampleur (à l'origine il s'agit d'un projet de sonate pour piano) Schmidt élabore une architecture inouïe. Une idée mélodique travaillée et ductile infiltre génialement l'ensemble de la partition.

Elle propose trois grands mouvements, les deux premiers de tempo rapide, le dernier lent. Le premier mouvement, *Allegro*, de forme sonate stricte, commence comme un prélude et dispose de trois thèmes. Le premier riche d'inventions mélodico-rythmiques et d'atours variés tandis que le second thème rappelle quelque peu Strauss. L'ensemble garde une cohérence parfaite grâce à l'interpénétration des deux thèmes. De même ceux-ci viennent-ils s'inviter dans le mouvement suivant.

Le second mouvement se présente structuré par une série de variations ; il associe une partie lente (thème avec variations I à VIII) et un *Scherzo avec Trio* (variations IX et X, et reprise variée de la variation IX). On remarquera une certaine similitude du thème du scherzo avec celui de la *Symphonie n° 7* de Bruckner.

Le *Finale* ne peut ignorer totalement certains liens thématiques avec ce qui précède. Le début très recueilli est une fugue confiée aux bois et aux cors. Puis vient une section principale (*Ruhig und fliessend*) au tempo modéré allant s'amplifiant (avec un choral dérivé du thème de la fugue), lui aussi redevable plus ou moins de Bruckner.

En conclusion cette symphonie majeure « demeure donc un des grands moments, non seulement de la symphonie viennoise, mais de l'art de notre siècle » (P.G. Langevin)

Symphonie n° 3 en la majeur. Achevée en 1928 et commencée l'année précédente, on la considère comme un hommage à Franz Schubert. Création à Vienne le 2 décembre 1928 avec l'Orchestre philharmonique de Vienne sous la direction de Franz Schalk. Le public viennois lui réserve un chaleureux accueil.

En 1928 encore, elle reçoit le prix autrichien du Concours Schubert organisé par la firme discographique Columbia au niveau mondial pour le 100^e anniversaire de sa mort. Il était question initialement de donner une conclusion à la fameuse *Symphonie inachevée*. Le Suédois Kurt Atterberg se voit primé (prix mondial) pour sa *Symphonie n° 6 en do majeur*, dite *Symphonie des dollars*.

Mahler est mort depuis presque dix-sept ans, Richard Strauss a offert sa deuxième version de *Ariane à Naxos* deux ans auparavant (1926) et crée *Intermezzo* et *Hélène d'Égypte*. Ravel a composé le *Boléro* et Stravinsky *Œdipe-Rex*.

Composée quatorze ans après la n°2, la *Symphonie en la majeur* paraît bien matérialiser une certaine réaction vis-à-vis de la création antérieure de Schmidt. L'effectif orchestral, plus modeste, est celui de Schumann ou de Schubert et sa structure en quatre mouvements s'en rapproche aussi : une forme sonate pour *l'Allegro molto moderato* puis un *Adagio* avec des esquisses de variations et forme sonate, puis un *Scherzo avec Trio* et un *Final* de forme sonate avec introduction lente. Située entre deux œuvres symphoniques majeures elle pâtit d'une position sensiblement dévaluante. C'est dommage même si au total elle offre moins d'innovations et d'originalité. Rappelons quand même que son propos initial était tout autre. Elle s'avère donc plus accessible que ses concurrentes directes. Pour autant elle ne se qualifie nullement par quelque anachronisme tant ses fondements harmoniques demeurent de haute qualité.

Musique d'une grande clarté, d'une réelle fraîcheur, finement ciselée, emplie de charme et dispensatrice d'une certaine intimité voire d'une grande retenue, elle affiche une réelle cohérence et un lyrisme modéré. Les lignes mélodiques denses et condensées s'imposent naturellement. L'harmonie chromatique d'une grande force communicative ainsi qu'une intense émotivité transmise achèvent de la caractériser justement. Cette partie est accueillie avec beauté de sympathie.

Le premier mouvement déroule une atmosphère idyllique traduisant probablement

une harmonie rappelant quelques partitions de Wagner comme l'*Enchantement du Vendredi-Saint* ou encore de *Siegfried-Idyll* mais avec moins d'intériorité et de connotation dramatique. Les deux thèmes lyriques déclinés se détachent nettement l'un de l'autre.

Le mouvement lent *adagio* commence par une mélodie paisible assurée par les cordes, puis l'harmonie se manifeste dans le prolongement des thèmes précédents. Plus tard un crescendo expressif et des métamorphoses thématiques nouvelles modifient le climat initial. Il en résulte une grande profondeur intérieure et un climat pensif.

Le *scherzo* d'abord léger prend graduellement une nervosité rythmique puis retrouve bientôt le calme apprécié au début. Globalement il s'agit d'une musique coulante avec des thèmes de danse ébauchés peu développés.

Dans le final apparaissent plus clairement des pages dansantes toujours amples et élégantes. Le début est un choral méditatif et les développements ultérieurs en reviennent toujours au thème du début lent. La partition s'achève avec la danse gaie.

Symphonie n° 4 en ut majeur de 1933. Création le 10 janvier 1934 lors d'un concert de la Société des Amis de la Musique sous la direction d'Oswald Kabasta. Retransmission à la Radio de Vienne. La symphonie fut jouée ensuite à plusieurs reprises parfois sous sa propre direction. Ainsi il la dirige lui-même avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne en février 1935 et à Dresde début 1937 assurant ainsi sa création allemande.

Elle mérite sans aucun doute le qualificatif de chef-d'œuvre absolu. Son atmosphère profondément douloureuse et recueillie s'associe à un traitement formel original où Schmidt tend vers une unité inédite et innovante remarquable. La disparition tragique de sa fille chérie en explique en partie le climat. Schmidt considérait sa partition comme un Requiem à la mémoire de cette dernière, mais il ne fait aucun doute qu'il songeait aussi à sa propre disparition pressentie comme prochaine.

On ne peut pas ne pas évoquer le cas d'Alban Berg (1885-1935) qui en 1935, année de sa disparition, compose de manière parallèle son *Concerto pour violon* « A la mémoire d'un ange » suite au décès, à l'âge de dix huit ans, de Manon Gropius, la fille de l'architecte du Bauhaus et d'Alma Mahler. Hindemith écrit *Mathis le peintre* et Webern son *Concerto pour neuf instruments*.

Là encore Franz Schmidt avance vers la réalisation réussie de la fusion tant recherchée entre la symphonie et la variation donnant à la forme cyclique un achèvement magnifique et singulier.

Les mouvements sont joués sans interruption et s'enrichissent mutuellement dans une progression guidée par une vaste forme sonate unique. L'élément de départ se situe dans les mesures initiales confiées à la trompette. A partir de là dérivent tous les thèmes à venir. On est face à une forme globale en un mouvement de sonate, donc, dont les différentes parties correspondent aux quatre mouvements habituels de la symphonie. Concentration de la forme et du contenu thématique dont tous les thèmes dérivent du sujet principal énoncé au début de l'œuvre.

Allegro molto moderato initial (ou exposition) : un thème générateur initial confié à la trompette solo déploie un air bien circonscrit, chromatique constituant en vérité le thème principal de cette symphonie cyclique. Il générera des cellules motiviques et des thèmes rencontrés dans la suite du discours musical.

Tout ce travail est opposé à un thème secondaire (*Passionato*) mélancolique, richement décoré, à l'harmonie rappelant sûrement Bruckner. La mélodie a quelque chose de hongrois, comme souvent chez ce compositeur. On a pu y déceler aussi une parenté certaine avec le début de la *Symphonie n° 10* de Mahler.

Un solo de violoncelle avec sa belle mélodie en si bémol réalise le lien avec le mouvement lent *Adagio* structuré en trois parties dont il représente la première. Les thèmes utilisés sont repris sous l'aspect d'une marche funèbre (partie médiane) créant une sensation d'oppression d'intensité croissante. Le *scherzo* (*Molto vivace*), c'est-à-dire la troisième partie du mouvement, s'appuie sur le thème principal de l'*Adagio*, mais bien sûr avec un tempo plus rapide et sur une rythmique nouvelle.

Le *Finale* (*Tempo I, un poco sostenuto*), sorte de coda, est chargé de récapituler tout ce qui précède. Il commence par le retour du thème initial confié au cor. Après le développement s'impose un apaisement tandis que les dernières mesures sont assurées une fois encore par la trompette. Les thèmes secondaires ont quelque chose de magyar (tout comme la dernière partie du premier mouvement).

La *Symphonie n° 4* engendra un impact très fort sur le public viennois lors de sa création.

« Elle pousse... la structure unitaire à un très haut degré de perfection, mais en appliquant la variation à un mouvement de sonate en perpétuel devenir où se retrouvent, avec les contrastes habituels, les quatre épisodes normaux de la symphonie traditionnelle » (P.G. Langevin). Effectivement, technique cyclique et variation s'associent ici au profit d'une unité remarquablement originale et extraordinaire. Et Schmidt de s'interroger presque candidement : « Je ne sais pas s'il s'agit de ma plus grande oeuvre, mais c'est en tout cas la plus vraie et la plus profonde. »